



Aralık-December 2024
Cilt-Volume: 4 Sayı-Number: 8
e-ISSN: 2791-7908

bitig

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi Dergisi

Mugla Sıtkı Kocman University
Journal of Faculty of Letters and Humanities



Yıl / Year 4 □ Genel Sayı / Total Issue 8 □ Aralık / December 2024

Dil, edebiyat, sosyal ve insani bilimler alanında ulusal ve uluslararası nitelikte özgün bilimsel araştırma yazılarını yayımlayarak sosyal bilimlerin bilgi birikimine katkıda bulunmayı amaçlamayan *bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki sayı yayımlanan hakemli bir dergidir.

YÖNETİM / EDITORIAL BOARD

BAŞ EDİTÖR (EIC)

Prof. Dr. Nagehan UÇAN EKE *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

EDİTÖR YARDIMCILARI / ASSISTANT EDITORS

Doç. Dr. Tefik Orkun DEVELİ *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Gizem Ece GÖNÜL *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

ALAN EDİTÖRLERİ / FIELD EDITORS

Arkeoloji / Archaeology

Doç. Dr. Bekir ÖZER *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları / Contemporary Turkish Dialects and Literatures

Prof. Dr. Cemile KINACI BARAN *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

Çeviribilim / Translation

Dr. Öğr. Üyesi Umut Can GÖKDUMAN *Hacettepe Üniversitesi*

Felsefe / Philosophy

Dr. Öğr. Üyesi Volkan ÇİFTECİ *Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi*

İngiliz Dili ve Edebiyatı / English Language and Literature

Dr. Öğr. Üyesi Gülden YÜKSEL *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

Sanat Tarihi / Art History

Prof. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK *Aydın Adnan Menderes Üniversitesi*

Sosyoloji / Sociology

Prof. Dr. Zafer DURDU *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*



Tarih / History

Dr. Öğr. Üyesi Tefrik Orçun ÖZGÜN *Hacettepe Üniversitesi*

Türk Dili ve Edebiyatı / Turkish Language and Literature

Doç. Dr. Nilüfer TANÇ *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

İNGİLİZCE DİL EDİTÖRLERİ / EDITORS IN ENGLISH

Arş. Gör. Dr. Ayşe GÜNAY *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

Arş. Gör. Fatma YÜCEL DİNÇ *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

TEKNİK EDİTÖRLER / TECHNICAL EDITORS

Arş. Gör. Elmas ÇOKOL ALPAY *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

Arş. Gör. Hüseyin TAŞ *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

DİZİN EDİTÖRÜ / INDEX EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Kübra VURAL ÖZBEY *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

SEKRETERYA / SECRETARIAT

Uzm. Halil Can AKGÜN / Bağımsız Araştırmacı

Doktora Öğrencisi Onur YILDIZ / Ankara Üniversitesi

YAYINCI / PUBLISHER

Prof. Dr. Mustafa GÖKÇE *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

İLETİŞİM / CONTACT

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

e-posta / e-mail

bitigefd@mu.edu.tr

bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi



ASOS
indeks



tarafından dizinlenmektedir.

ULUSLARARASI DANIŞMA KURULU / INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Gabor AGOSTON *Georgetown University USA*

Prof. Dr. Gulbanu KOSSYMOVA *Abay University KAZAKİSTAN*

Prof. Dr. Juliboy ELTAZAROV *Silk Road International University of Tourism ÖZBEKİSTAN*

Prof. Dr. Timur KOCAOĞLU *Michigan State University USA*

Prof. Dr. Winfried HELD *Philipps-Universität Marburg GERMANY*

Doç. Dr. Farhod MAKSUDOV *Institute of Archaeology of Uzbekistan Academy of Sciences ÖZBEKİSTAN*

Dr. Joachim GIERLICHS *Qatar National Library QATAR*

ULUSAL DANIŞMA KURULU / NATIONAL ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Ali AKAR *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

Prof. Dr. Ali Osman GÜNDOĞAN *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

Prof. Dr. Ali Osman UYSAL *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi*

Prof. Dr. Ayşe AYDIN *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

Prof. Dr. Bayram AKÇA *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

Prof. Dr. Çiğdem PALA MULL *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

Prof. Dr. Ekrem AYAN *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

Prof. Dr. Emine GÜRSOY NASKALİ *Marmara Üniversitesi*

Prof. Dr. Mehmet ŞAHİN *Boğaziçi Üniversitesi*

Prof. Dr. Mehmet Naci ÖNAL *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*



Prof. Dr. Muammer TUNA *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*
Prof. Dr. Mustafa ÖZER *İstanbul Medeniyet Üniversitesi*
Prof. Dr. Pervin ÇAPAN *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*
Prof. Dr. Sebahattin ÇEVİKBAŞ *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*
Prof. Dr. Tülin GENÇÖZ *Orta Doğu Teknik Üniversitesi*
Doç. Dr. Elif ÇIRAKMAN *Orta Doğu Teknik Üniversitesi*
Doç. Dr. Sezer Sabriye İKİZ *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*
Dr. Öğr. Üyesi Hanzade ASLAN YILMAZ *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Ali Erhan ERTAN *Bağımsız Araştırmacı*
Ayşe Tuba ÖZCAN *Ankara Üniversitesi*
Fatih ÖZTÜRK *Fırat Üniversitesi*
Mehmet Akif BALKAYA *Selçuk Üniversitesi*
Mehmet Önder GÖNCÜOĞLU *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*
Meral KOÇAK *Hacettepe Üniversitesi*
N. Çiçek AKÇIL HARMANKAYA *İstanbul Üniversitesi*
Onur IŞIK *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi*
Seda UYSAL BOZASLAN *Karadeniz Teknik Üniversitesi*
Süleyman SOLMAZ *Pamukkale Üniversitesi*
Süreyya EROĞLU BİLGİN *Süleyman Demirel Üniversitesi*
Tuğçe ŞENER *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi*

DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nin yayın organı olan *bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi*; sosyal ve beşerî bilimler ile filoloji temel alanlarının çalışmalarını kapsayan; bu alanlarda ve buna bağlı alt alanlarda özellikle disiplinlerarası ilişkiler de gözetilerek bilginin yayılması ve gelişmesi için hem kavramsal hem de saha araştırmalarına dayalı çalışmalara yer vermeyi hedefleyen bir dergidir.

Ulusal ve uluslararası nitelikte özgün bilimsel araştırma yazılarını yayımlayarak sosyal bilimlerin bilgi birikimine katkıda bulunmayı amaçlayan *bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki kez elektronik ortamda yayımlanan uluslararası hakemli bir dergidir.



bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi
Cilt/Volume 4, Sayı/Issue 8, Aralık/December 2024

bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi, açık erişim politikası ile araştırmacılara rahat ve sınırsız erişim imkânı sağlamaktadır.



bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi [Creative Commons Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0 Uluslararası Lisansı](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) ile lisanslanmıştır.

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

İÇİNDEKİLER

- Female Bicultural Identity in Michelle Cliff's Novel **209-219**
Abeng: A Postcolonial Study
Ghazal Mansoor AL-SAKKAF and Sameer MOHAMMED
- Emrî'nin Bir Nazire Mecmuasında Kayıtlı Şiirleri ve **220-233**
Mecmua Derleyicisinin Özeni Üzerine Notlar
Bahar AYGÜN ve Gülçin TANRIBUYURDU
- Ereğli ve Çevresinin Hitit ve Geç Hitit **234-246**
Dönemlerindeki Dinî Kültürü
Batın SEÇİLMİŞ
- Arşivlerde Saklı Kalmış Bir İsim: Mimar Kemal Altan **247-275**
İlkay YILDIZ ve Zeynep DEMİRCAN
- Conor McPherson's *The Veil*: The Haunting Reflection **276-292**
of the Past in Early Twenty-First-Century Ireland
Tuğba ŞİMŞEK

KİTAP İNCELEMELERİ / BOOK REVIEWS

Osmanlı-Türk Modernleşmesi 1900-1930

Ubeyt ARSLAN

293-298

İÇİNDEKİLER



bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi

bitig Journal of Faculty of Letters

(Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 8, Aralık/December 2024)

Female Bicultural Identity in Michelle Cliff's Novel *Abeng*: A Postcolonial Study


**Michelle Cliff'in *Abeng* Romanında İki Kültürlü Kadın Kimliği:
Sömürge Sonrası Bir Araştırma**

Ghazal Mansoor Al-sakkaf

PhD Student

Karabuk University
Department of Western Languages and
Literature

ms_saqqaf@yahoo.com


 0000-0001-8978-0485

Sameer Mohammed

Asst. Prof.

Taiz University
Department of English Language and
Literature

sameer.samadi2@gmail.com

 0000-0003-0382-9159

Araştırma makalesi/Research article

Geliş Tarihi/Received: 28.05.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 31.07.2024

Atıf/Citation

Alsakkaf, Ghazal Mansoor & Sameer Mohammed (2024), "Female Bicultural Identity in Michelle Cliff's Novel *Abeng*: A Postcolonial Study", *bitig Journal of Faculty of Letters*, 4 (8), 209-219.



Bu makale iThenticate, turnitin, intihal.net programlarından biriyle taranmıştır

Abstract This study aims to investigate the issue of the female identity crisis that appeared as a result of the intersection of two distinct cultures during the postcolonial era. To accomplish this objective, the renowned novel *Abeng*, authored by the American-Jamaican writer Michelle Cliff, has been chosen for analysis. The sample undergoes postcolonial analysis with a focus on biculturalism as a postcolonial phenomenon. The study is a descriptive one, which aims to qualitatively follow the behavior of the main protagonist in the novel *Abeng*, Clare Savage. It attempts to determine to what extent her character can be considered an example of a woman who loses her identity as a result of the colonial legacy of bicultural identity. According to the analysis, Clare has become a victim of biculturalism. This means that she is constantly searching for her identity without being able to identify with any specific culture. Throughout the texts, Clare is portrayed as being lost, which leads her to embrace two different cultures and go with the flow.

Keywords: postcolonial literature, biculturalism, bicultural identity, *Abeng*

Öz Bu çalışma, postkolonyal dönemde iki farklı kültürün kesişmesi sonucu ortaya çıkan kadın kimliği krizini incelemeyi amaçlamaktadır ve Amerikalı-Jamaikalı yazar Michelle Cliff'in yazdığı ünlü roman *Abeng* analiz için seçilmiştir. Örneklem, postkolonyal bir olgu olarak iki kültürlülüğe odaklanan postkolonyal analize tabi tutulmaktadır. Çalışma, *Abeng* romanının baş kahramanı Clare Savage'ın davranışlarını niteliksel olarak takip etmeyi amaçlayan tanımlayıcı bir çalışmadır. Onun karakterinin, iki kültürlü kimliğin sömürge mirasının bir sonucu olarak kimliğini kaybeden bir kadına ne ölçüde örnek olarak görülebileceğini belirlemeye çalışmaktadır. Analize göre Clare iki kültürlülüğün kurbanı olur. Bu onun herhangi bir kültürle özdeşleşmeden sürekli olarak kimliğini aradığı anlamına gelir. Metinler boyunca Clare'in kaybolmuş bir kişi olarak tasvir edilmesi onun iki farklı kültürü kucaklamasına ve akışına bırakmasına neden olur.

Anahtar sözcükler: postkolonyal edebiyat, iki kültürlülük, iki kültürlü kimlik, *Abeng*

Introduction

The study of female issues in literature received notable attention with the emergence of feminist literary theory and criticism in the 1960s and 1970s. During this time, many feminist literary scholars such as Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Toni Morrison, bell hooks, and others devoted their academic careers to studying how literature challenges the marginalization of women. Elaine Showalter, for example, is known for her influential work *A Literature of Their Own* (1977) in which she traces the history of British women novelists from the Brontës to Doris Lessing to prove that English literature is rich with great canonical female writings and to construct a female framework for the analysis of literature by women based on the study of female experience. She calls it gynocriticism. In the same line of advocating female experiences in literature, Sandra Gilbert and Susan Gubar, who are known for their collaborative work *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) also examine how women are represented in literature and how female writers of the 19th century were influenced by and resisted the dominant literary traditions of their time.

The field of feminist literary criticism, however, cannot ignore Toni Morrison's contributions that enriched the field with her unique perspectives on race, gender, and identity. While she is primarily known as a novelist, her work has significantly impacted on feminist theory and criticism. Through her novel *Beloved* (1987), for instance, Morrison brings the trauma of slavery and its lingering effects on the psyche and identity of African American women to the surface. She illustrates the compounded struggles of race and gender of females. Morrison's contemporary feminist critic, bell hooks, also significantly contributed

to feminist thought and literary criticism. Her work emphasized the importance of understanding the interconnectedness of these social categories and their impact on the lived experiences of marginalized groups. In *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism* (1981), she explores how racism and sexism together shape the experiences of Black women, critiquing both the feminist movement for its racial biases and the civil rights movement for its gender biases.

All the abovementioned female critics could prove that female experiences and perspectives in literature had the same importance as males. Moreover, it could be argued that female works represent female perspectives in a way that male literature does not due to the patriarchal viewpoint from which male authors traditionally approached their works. During this period, however, the third wave of feminism emerged to mainly focus on the representation of black women in society and literature as well, particularly on those who suffered from the negative legacies of colonialism, such as racism, hybridity, biculturalism, and so on. Therefore, it can be said that both postcolonial literature and the third feminist wave reinforce each other through their dedication to bringing the black female problems to the surface.

Postcolonial literature is an important genre and a literary movement that emerged during the mid-twentieth century. It was created and spearheaded by African writers who experienced racism, biculturalism, and the duality of identity. These authors crafted their works incomparably as writing was their primary means of expressing a variety of challenges and injustices that occurred after colonialization. As a result, their works were well-received by readers and publishers alike. The term postcolonial literature, however, has evolved to include a wide variety of literary works, from poignant reflections by authors who experienced colonialism to insightful explorations of the continuing impact of European imperialism on countries classified as Third World. Among those prominent figures of postcolonial literature is Chinua Achebe who is well-known for his distinguished literary mosaic *Things Fall Apart* (1958) which depicted the struggle of its hero to maintain his identity in the face of colonialism. Another figure is Ngugi Wa Thiong'o whose profound novel *A Grain of Wheat* (1967) sheds light on the legacy of colonialism in Africa and other countries.

Postcolonial literature forms a precious resource for postcolonial studies. It inspires scholars to share their theories and perspectives on the oppression and inequality experienced by colonized peoples. Three particularly influential studies that significantly impacted the field of postcolonial literature are (1) Edward Said's study *Orientalism* (1977), in which he provides a detailed analysis of the Western world's negative perception of Third World countries and regions that were previously subject to European colonialism. Said summarizes these views through binary opposites such as strong/weak, white/black, educated/ignorant, etc., where the adjectives on the left refer to Western people, and those on the right refer to Eastern people. (2) Homi K. Bhabha's *Location of Culture* is another important work in postcolonial theory, published in 1994. The book delves into various colonial legacies that have a negative impact on the self-perception of colonized individuals, particularly those who were forced to leave their homes in search of justice and equal treatment that they had lost in their homelands. (3) Gayatr Spivak's work in 1988 *Can the Subaltern Speak?* is a significant work that shows how marginalized groups, such as colonized people, were silenced and excluded from dominant discourses. Unfortunately, that silence was taken as acceptance of the colonizer's hegemony and used to spread their culture and establish new perspectives in the dominated areas.

As postcolonial literature forms a precious resource for postcolonial studies, it also provides feminist literary analysts with good samples of their research. The novels that are written by postcolonial writers enable lots of literary feminists to present a thorough discussion on how black women struggled a lot to fight both, male oppression and the oppression of some legacies that are left behind by colonialism, such as biculturalism. Bicultural women, unlike

others, suffered much from identity complexities and cultural negotiations. Their life in places swaying between two streams of cultures, native and dominant, let them face the challenges of biculturalism. As culture is a crucial phenomenon that distinguishes one nation from another, the postcolonial researchers focus on how colonizers' culture influenced colonized people and made them culturally followers, not independents.

Every society has a unique set of cultural norms and customs that serve as a foundation for the behavior of its members. These norms are built upon an acceptance by the members of society to follow and respect them. When an individual deviates from these cultural rules, he is often viewed as a dissident and may face social stigma. Culture shapes people's ways of living and thinking, and it can be recognized through a unique way of seeing the world that they acquire from their upbringing. Tomlinson (1999) argues that culture is a total pattern of human behavior that is embodied in speech, action, and artifacts. It is dependent on our capacity to learn and transmit knowledge to future generations. Essentially, the entire world is created by a collection of thoughts and beliefs that shape people's lives, including their way of talking, behaving, and influencing future generations. All those elements, in one way or another, play a key role in shaping one's identity because both culture and identity are interrelated to each other. Together, they form what is known as cultural identity which results in a self's feeling of belonging to a specific group shared with the same ethnicity, race, and religion. This interrelationship is further reinforced by the shared language, customs, and traditions of a particular cultural group. Samovar and Porter (1982) refer to this as "the center, or core, of cultural identity", which is an image of the self and the culture intertwined in the individual's total conception of reality. Thus, culture and identity are essential aspects of human life that shape individuals and communities.

Cultural identity has been a subject of negotiation, especially during the postcolonial period. This was due to the migration of indigenous people who moved from one place to another in search of stability, security, and other social necessities. They brought with them a different culture to their destination. The mixture of these cultures in multicultural social environments created what Bhabha calls cultural hybridity. It is mixing two cultures together, original culture and the newly acquired one. A person with a hybrid culture falls victim to confusion. They become unable to choose one suitable culture. This is what Meca (2019) defines as biculturalism: a person embracing at least one heritage culture and also another receiving culture. Therefore, bicultural identity can be considered one of the consequences of colonization in which half of one's identity is rooted in one's local culture, and the second half stems from an awareness of one's relation to community culture.

The current study, however, will focus on female bicultural identity as portrayed in the novel *Abeng* by American-Jamaican novelist Michelle Cliff. The researchers will only concentrate on the main female protagonist, Clara, who lives through the crisis of having two distinct cultures that she acquires from a white father and a black mother. The sample is subjected to a postcolonial analysis with a focus on the negative results that occur because of mixing two cultures together. The study attempts to determine to what extent the female protagonist, Clara, can be taken as an example of a woman who loses her identity because of the element of biculturalism and to what degree she is constantly searching for her identity without being able to identify any specific culture.

Literature Review

The third wave of feminism, also known as postcolonial feminism, emerged in the late 20th century. It played a crucial role in drawing attention to the challenges faced by women following the end of European colonization in the 1950s. This wave of feminism was not limited to addressing gender inequality but also focused on highlighting the negative impact of colonization on various aspects of women's lives. One of the most significant

effects of colonization was the silencing of women and their inability to speak up against the injustices they faced. In his analysis of J.M. Coetzee's book *Enemy* (1986), Shadi Neimneh (2013) discusses the impact that colonial ideology had on colonized societies from a postcolonial feminist perspective. Neimneh focuses on Foe's two main characters, Friday and Susan Patron. Neimneh points out that while Friday, an African slave to a white English master on an isolated island, is forced into silence, Susan also has no choice but to remain silent and is unable to share her story of finding her kidnapped daughter. Susan asks the original author to add her story and adventures to the novel, but the author refuses her request, fearing that her story will upset male readers. Here, Neimneh compares the patriarchal practices imposed on women with the practices of the colonizers on the indigenous people. For him, both Friday and Susan suffer from the same lack of power due to the colonial ideology represented by the white English master and its influence on the colonized society represented by the original author of the novel.

Colonization introduced countless challenges for women, one of which was the propagation of a negative portrayal of third-world women as passive within patriarchal societies. This misconception is explored by Saif and Shabinrad (2014) in their feminist postcolonial analysis of Khaled Hosseini's novel, *A Thousand Splendid Suns* (2007). Through this analysis, the authors trace the paths of the two main female characters, Maryam and Laila, and reveal them as models of resilience amid oppressive circumstances. The husband, Rashid, who represents male dominance, subjects his wives to hardships and imposes restrictive standards on them and their lives. To assert his authority, he forces his first wife to wear the veil (niqab), but she later uses this symbol of oppression to hide and escape from him. Maryam, his second wife, is constantly tortured by Rasheed, and he even punishes her for her mother's transgressions. However, both wives, Maryam and Laila, finally ally themselves, challenge Rashid's authority, and find strength in solidarity. When Rashid's violence against Laila increases, we notice that Maryam does not remain silent and intervenes decisively, hitting him with a shovel as an act of self-defense and liberation. In societies like these, where women's agency is often suppressed, rebellion like this is considered heinous and unforgivable. From the perspective of the marginalized and oppressed, however, it represents a profound assertion of strength and self-defense. In essence, this narrative challenges the idea of passive victimhood that is entrenched among Third World women and presents Maryam and Laila as empowered individuals who resist oppressive male authority and ultimately regain their independence and dignity.

Erdemir and Demirtaş (2020) explore African women's challenges, such as the fragmentation of their identity due to European colonialism and subsequent migration to America for settlement. This immigration often led to intermarriage with Americans and the emergence of offspring whose status as citizens was not recognized by American society, resulting in them being labeled "others." These children faced conflicting influences from two different cultures and identities - that of their African mothers and that of their American fathers - and were struggling to reconcile their dual cultural heritage. In their study of Toni Morrison's novel *The Bluest Eye*, Erdemir and Demirtaş draw on critical theories in postcolonial studies, including Edward Said's concept of the other, Homi Bhabha's concept of ambivalence, and Gayatri Spivak's exploration of subordination. Hence, they highlight the protagonist's fragmented identity, portraying her as a hybrid character struggling with the complexities of dual race and societal expectations. The analysis reveals how Morrison complexly conceptualizes her protagonist's experiences as a "hybrid girl" as she faces challenges in her school environment due to her racial identity and struggles to deal with cultural fragmentation and resist systemic injustice. Ultimately, Erdemir and Demirtaş emphasize the profound impact of colonialism and migration on female identity and highlight the double-sided challenges faced by individuals who belong to two cultures and identities simultaneously.

In 2021, Dube conducted a similar study highlighting the enormous difficulties faced by African women during the colonial period and beyond. It is unfortunate that in addition to the racial discrimination practiced by the colonizers on the colonized peoples, women in those peoples also faced another discrimination imposed on them by patriarchal society. This double discrimination was a real social shock for African women. However, Dube's study offers a glimmer of hope by focusing on how African women work in balance against these two streams of oppression. To do this, Dube analyzes *Beaulieu*, a Setswana novel (1990) by Olibile Gaborone, from a postcolonial feminist angle. In his analysis, he applies the approach of the 'First Things First Approach' that gives women the choice to stand with men against colonial oppression before struggling for their gender equality. Furthermore, he relates his analysis of *Boleo* to four other famous African works, namely *Mekabah: A Biography* by Miriam Makaba, *And They Did Not Die* (1990) by Loreta Ncgobo, *The Joys of Motherhood* (1979) by Buchi Emecheta, and *Nervous Condition* (1988) by Tsitsi Dangaremba. By doing so, he concludes that the five main female characters of those novels, including the characters in *Boleo*, encourage the First Things First Approach, which could prove to be a viable solution to the difficulties faced by African women in terms of both colonial oppression and patriarchy. Those studies, however, are some of many. They are selected to support the discussion of female problems that originated due to the the negative legacy of colonialism.

Michelle Cliff

Michelle Cliff is an American novelist of Jamaican origin. She was born in 1946 and passed away in 2016. Her first two novels, *Abeng* (1985) and *No Telephone to Heaven* (1987), brought her fame. In the late 1970s, she wrote critical essays on colonial education that had left her unable to express herself as a light-skinned Jamaican. She completed her Ph.D. dissertation in 1974 and edited the first volume on the writings of Lillian Smith (1897-1966), a white writer who was an outspoken critic of segregation and racism, in 1978. That same year, she published a personal analysis of racial, gender, and sexual power.

Abeng is Cliff's first novel, published in the 1980s. The term "abeng" refers to a conch shell. It was used by the slaves as a tool of communication during the resistance against colonialism in Jamaica. The story focuses on the life of a mixed-race Jamaican girl named Clare Savage, growing up in the 1950s. The novel takes place during Jamaica's transition from colonial rule to independence during the 1950s and 1960s. The author skillfully navigates themes of identity, colonialism, resistance, slavery, and social injustice. Clare explores her cultural heritage and reveals many harsh facts about British imperialism, slavery, and injustice in Jamaican society. The novel also highlights the psychological and cultural repercussions of these facts as well as the racial hierarchy imposed by colonialism.

Clare faces a complex struggle with her mixed racial identity and conflicting societal expectations because she is biracial. Although she enjoys privileges linked to her father's whiteness, she, meanwhile, suffers from marginalization because of her mother's blackness. Hence, she fights for racial equality and social justice in Jamaica while wrestling with the notions of loyalty, identity, and self-discovery. In her portrayal of Jamaica's turbulent political past, Cliff skillfully highlights the resilience of resistance against British colonialism and offers an alternative perspective that questions and challenges the dominant historical narratives.

Sample Analysis

Many postcolonial intellectuals examine the relationship between culture and identity. They conclude that both elements are inherently inseparable from each other, and that culture has a direct influence on a person's identity. For instance, a person who is born to parents from two different cultures may suffer from biculturality and have challenges in conforming

to their fragmented bicultural identity. They may spend their life split between their father's and mother's cultures. In other words, they may live with a sense of confusion between the two identities. This kind of sense, Bhabha (1994) calls it as "betweenness." Betweenness, therefore, is the feeling of confusion and bewilderment that biracial children, who grow up with multiple cultural influences, experience due to bicultural upbringing. Due to the confusion of biculturalism, they consequently become unsure of their culture and identity. The character of Clare Savage in *Abeng* is an excellent choice for studying the phenomenon of biculturalism and its effect on a female self's identity. Cliff skillfully addresses this issue by using the literary genre of bildungsroman, which traces the protagonist's life from childhood to maturity. *Abeng* is an autobiographical work with Clare, the protagonist, depicting Cliff's real-life experiences during her childhood.

Clare Savage, the main character in the novel *Abeng*, is introduced as the daughter of two biracial parents. Her father, Boy Savage, is a white man and a descendant of an English Earl while her mother, Kitty Savage, is a black woman and a descendant of a Jamaican Maroon. This means that Clare is a blend of two cultures: her father's English culture and her mother's Jamaican culture.

Each of the parents is created by the author to represent their culture. Boy is depicted as a biased white man who is proud of being white. Racism is evident in his way of raising Clare as he keeps constantly reminding her about the advantages of whiteness that she inherited from him, "You are my daughter. You're white." (Cliff 1984: 73). He does not show any care for the fact that his wife is a black woman, and that such kind of remarks on skin color may hurt her. Although she does counter him or rejects his racist views, Mrs. Savage prefers not to share any of her opinions just to keep peace in the family and to protect her daughter from the conflict that may arise between her parents.

Clare lives her everyday life as a young girl with light skin and receives her primary education in English schools where she is taught that the goal of European colonialism was to develop poor countries and help them escape poverty and ignorance and live a good life. At home, too, her father has no problem showing his approval of the white agenda in Africa in his conversation with his family. Even when Clare asks him about the causes of the Nazi Holocaust, which led to the killing of about six million Jews, he cannot acknowledge the injustice that befell them. He believes that "the Jews were smart people and should have known better than to antagonize Adolf Hitler," describing him as "a misguided genius in search of a scapegoat" (Cleave 1984: 6). Thus, here, he blames the victims themselves for an unknown guilt. This is how Clare grows up, and this is the way of thinking she has been raised since her childhood. It is not until the age of twelve when she is sent to spend her summer calling in Jamaica in 1958, that she realizes her complicated situation.

In Jamaica, Clare notices that people treat her and look at her differently than the other children around her. A strange feeling accompanies Clare for a while until she learns from her best friend Zeo that people in Jamaica do not like white people. They believe that white people are the reason for destroying life in Jamaica. Not only do the people outside think this way, but her grandmother, Miss Mitty, at home does, too. From the beginning, the grandmother did not approve of her daughter marrying a white man. She tells her daughter Kitty, "You know, you should never have married that man in the first place. Buckra [white] man is jus' no-good a-tall, a-tall" (Cleave 1984: 148). The repetition of the phrase "at all, at all" here reflects Mitte's negative feelings against white people. When Clare asks her about that, she answers that most of what Clare learns in school and what she learns at home from her father is not valid. She tells her that what she acquired during her first twelve years is a lie. Colonialism was not about helping people or educating them, but to oppress and divide them. Even after colonialism, imperialism did not liberate people. People were left attached to the culture and beliefs of white people. She adds, "All the forces which worked to keep these people slaves are now working to keep them poor" (Cleave 1984: 159). The image of

white supremacy left behind is a tool to keep people slaves. Clare understands this because she has experienced this feeling of being white in Jamaica.

Clare's grandmother plays a crucial role in Clare's realization of some facts. Those realities undoubtedly affect Clare's mind. She gradually becomes aware that she lives in a complex society where humans are placed in a hierarchy according to their skin color. Even brothers in the same home are not similar. She thinks about her sister, who is not white like her. She now understands why her father is more attached to her than her sister. He always says, "You are my daughter". He teaches her to behave like white people, leading her to question her position between the two cultures. She feels fractionated, puzzled, and incapable of deciding which side to take: her father's side and behave like whites or her mother's side and act like blacks. She is neither white to be an American nor totally black to be Jamaican.

Clare feels stuck between two worlds, and her sense of identity is in disarray. She finds herself divided between different aspects of her identity: her race, upbringing, education, and relationships. Thus, she feels divided into two parts due to this internal conflict and struggles to coordinate and harmonize the different parts of her identity. She is unable to choose between different versions of herself and decide which version she wants to be. The narrator highlights this dilemma, saying that she feels "split into two parts – white and not white, town and country, scholarship and privilege, Boy and Kitty" (Cliff 1984: 118). Here, Clare lives in a state of fragmentation where she cannot choose one side or identity over another. She begins a difficult journey to discover and select her true identity, hoping to find a sense of unity within herself and belonging to the world.

What makes Clare's situation even more difficult is the fact that she does not find any support from her parents, especially on her mother's side. From the start, her mother has been pushing her toward her father's culture and wants her to be influenced by it more than her own. She thinks that "if her daughter had to pick out a fault in her mother, it would be her sense that Kitty held herself back from any contact which was intimate [...]" (Cliff 1984: 50-51). Her mother believes that the present time is for white people and wants her daughters to have a successful life by following their father's path. She refrains from involving herself in her daughter's decisions and usually complies with her husband's judgment. "As far as her daughters were concerned, Kitty Freeman Savage usually complied with her husband's judgment" (Cliff 1984: 76). Clare, however, does not stand paralyzed. She begins asking questions and reading many books to find a way forward.

One book that hugely influences Clare is *The Diary of Anne Frank*. This book changes Clare's way of thinking and she begins to compare herself with Anne in order to find a solution to her own problems. Clare notes that she and Anne share similar experiences; they both suffer from similar persecutions that they cannot understand, and no one can explain their causes to them. Their mothers do not help them either. Like Anne's mother, Mrs. Frank, Clare's mother, Kitty, is also silent. She does not communicate with her daughter or instruct her on how to deal with life's difficulties. However, the most terrifying event that truly terrifies and shocks Clare is the end of Anne's life. In the end, Anne is killed, and no one knows who the murderer is or why she is murdered. Clare cannot find an explanation for this tragic ending. "It was hard for Clare to imagine someone, another girl, who was of her age or near to her age, dying—to imagine her dying as Anne Frank died was impossible" (Cliff 1984: 68).

After the death of Anne, Clare begins to question the white culture. Her inability to find justifications for the murder increases her doubt, and she remembers Mitte's talk about the aggression of colonizers on blacks, which further fuels her confusion. Clare is an intelligent girl who can distinguish between good and evil. Her confusion is proof of her good nature. She could have just chosen to be white and taken advantage of the privileges that come with it, but she is having second thoughts. In addition to this, Clare likes the simple life of

her mother's family. Her trip to Jamaica influences her decision. During her visit, she enjoys her time in Jamaica, the green nature, and the abundance of mangoes. Clare looks happy and enthusiastic about learning everything around her, especially when her grandmother starts narrating new stories that Clare has never heard about before. Her friendship with Zeo also influences Clare because she behaves spontaneously when she is with Zeo. For some time, she ignores that she is white and feels free to be herself.

Clare's friendship with Zeo even complicates her choice of identity. She loves Zeo, and they enjoy their time together in Jamaica, but Zeo has never encouraged Clare to choose her mother's side. Zeo, as a pure black girl, believes in the beauty of being a white girl and knows the advantages that white people have over blacks. She keeps telling Clare to forget her black identity and continue her life as a white person like her father. Zeo's words find their way to Clare's ears. She feels somewhat satisfied, mainly when she uses the power of her whiteness to protect Zeo from a man who tries to spy on her while sunbathing. Clare commands him, saying, "Get away, you hear. This is my grandmother's land" (Cliff 1984: 122). Clare's awareness of the advantages and disadvantages of both her races again puts her in a complicated situation. She finds it very difficult to choose an identity based on skin colour as all the characters and society want her to do. Clare is left with this confusion till the end of the novel. However, even though the novel's end is left open, the reader does know Clare's final decision. Perhaps Cliff intends to leave her story unfinished to show that the suffering of black people in this life is endless, even for those who have the chance to be white.

Conclusion

In Michelle Cliff's novel *Abeng*, the protagonist, Clare Savage, navigates the complex and often painful reality of bicultural identity, shedding light on the challenges individuals sitting astride two distinct cultures face. Clare's journey serves as a sad reflection of the broader postcolonial experience, where the heritage of colonialism continues to shape personal and collective identities. Clare's experiences present the broader consequences of colonialism on individual identity. Her father's emphasis on the superiority of whiteness and her mother's silent submission to this ideology create a home environment that mirrors the colonial dynamic. Clare's education in English schools further reinforces these colonial values, presenting her with a crooked version of history that praises colonialism and silences the voices of the colonized.

Clare does not question the narrative that she has been fed by her father or her school but her visit to Jamaica, interactions with her grandmother, and friendship with Zoe are crucial in her awakening. Her grandmother's rejection of colonial narratives and candid discussions about the impact of colonialism on Jamaican society provide Clare with a new lens through which to view her own identity.

Clare's awakening is both liberating and problematic because she realizes that she does not fully belong to either cultural sphere. Her friendship with Zoe further complicates matters, showing her the advantages of whiteness but also revealing deep-rooted biases within both communities.

Clare's internal conflict represents the bicultural identity crisis experienced by many individuals in postcolonial societies. She is caught in a state of "betweenness," marked by confusion, fragmentation, and an endless search for a cohesive identity. Her struggle to reconcile her dual heritage reflects postcolonial societies' broader challenge in developing a new identity that acknowledges and integrates their complex histories.

In conclusion, *Abeng* is a compelling narrative that scrutinizes the complexities of bicultural identity in a postcolonial context. Michelle Cliff's portrayal of Clare Savage's journey vividly highlights the ongoing impact of colonialism on personal identity and the challenges of navigating a bicultural existence. Through Clare's story, Cliff highlights the individual's struggle for self-discovery and belonging. She invites readers to reflect on the broader

societal consequences of these personal battles. The novel is a reminder of the need for greater understanding and empathy in addressing the legacies of colonialism and supporting individuals in their search for a unified and authentic sense of self.

References

- Al-Sakkaf, Ghazal Mansoor (2022). "Female Quest for Identity in D.H. Lawrence's Sons and Lovers and Doris Lessing's The Golden Notebook", *Epiphany Journal of Transdisciplinary Studies*, 15(2), 36-51. <http://dx.doi.org/10.21533/epiphany.v15i2.407>.
- Al-Sakkaf, Ghazal Mansoor (2023). "Female Self-determination in Charlotte Bronte's Jane Eyre and Laila Aboulela's the Translator", *Epiphany Journal of Transdisciplinary Studies*, 16(1), 114-31. <http://dx.doi.org/10.21533/epiphany.v16i1.419.g291>.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The location of Culture*. London, New York: Routledge.
- Cliff, Michelle (1996). *No telephone to heaven*. Penguin.
- Cliff, Michelle (1984). *Abeng*. New York: Plume.
- Dube, Musa W. (2021). "Boleo: A postcolonial feminist reading", *HTS Theologiese Studies/Theological Studies*, 76(3).1-8. <https://doi.org/10.4102/hts.v76i3.6174>.
- Kara Erdemir, Gökçen and Ege Demirtaş (2020). "A Postcolonial Feminist Approach to Toni Morrison's *The Bluest Eye*". *Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 199-212.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar (2020). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press.
- Grayman-Simpson, Nyasha (2017). "Cultural Identity", *The SAGE Encyclopedia of Abnormal and Clinical Psychology*, p. 934-935. DOI: <http://dx.doi.org/10.4135/9781483365817.n360>.
- Hooks, Bell (2015). *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Meca, Alan et al. (2019). "Biculturalism and Bicultural Identity: A Relational Model of Bicultural Systems", *In Youth in superdiverse societies*, pp. 41-57, Routledge.
- Morrison, Toni (2007). *Beloved*. Vintage Classics.
- Neimneh, Shadi (2014). "Postcolonial Feminism: Silence and Storytelling in J. M. Coetzee's *Foe*", *Journal of Language and Literature*, 5(2), p. 49-55. <http://dx.doi.org/10.7813/jll.2014/5-2/>.

Said, Edward W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books

Samovar, Larry et al. (1982). *Intercultural communication: A reader*. Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company.

Schwartz, Seth J. et al. (2008). "Broadening the study of the self: Integrating the study of personal identity and cultural identity", *Social and Personality Psychology Compass*, 2(2), p. 635-651.

Showalter, Elaine (1999). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton University Press.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2023). "Can the Subaltern Speak?", in *Imperialism*, pp. 171-219, Routledge.

Usborne, Esther (2014). "Understanding My Culture Means Understanding Myself: The Function of Cultural Identity Clarity for Personal Identity Clarity and Personal Psychological Well-Being", *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 44 (4), p. 436-458. <https://doi.org/10.1111/jtsb.12061>.



bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi

bitig Journal of Faculty of Letters

(Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 8, Aralık/December 2024)


Emrî'nin Bir Nazire Mecmuasında Kayıtlı Şiirleri ve Mecmua Derleyicisinin Özeni Üzerine Notlar*

Poems by Emrî Recorded in a Mecmua of Nazire and Notes On The Compiler's Care

Bahar Aygün

Uzman

bahar92009@hotmail.com


 ORCID 0009-0001-7405-2466

Gülçin Tanrıbuyurdu

Doç. Dr.

Kocaeli Üniversitesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

gulcin.tanribuyurdu@gmail.com

 ORCID 0000-0001-9962-5171

Araştırma makalesi/Research article

Geliş Tarihi/Received: 24.11.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 29.12.2024

Atıf/Citation

Aygün, Bahar ve Gülçin Tanrıbuyurdu (2024), "Emrî'nin Bir Nazire Mecmuasında Kayıtlı Şiirleri ve Mecmua Derleyicisinin Özeni Üzerine Notlar", *bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4 (8), 220-233.



Bu makale iThenticate, turnitin, intihal.net programlarından biriyle taranmıştır.

This article was checked by iThenticate, turnitin or intihal.net.

* Bu makale, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda, Gülçin Tanrıbuyurdu danışmanlığıyla Bahar Aygün tarafından hazırlanan *Mecmû'a-i Eş'âr Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Nadir ve Yazma Eserler Bölümü y0678 (Vr.2b-67b) (İnceleme-Tenkitli Metin)* başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Öz Osmanlının altı asırlık kadim edebiyat geleneğinin en değerli mahsullerinden biri şiir mecmualarıdır. Kültürü inşa etme çabasındaki insanoğlunun toplama, bir araya getirme ve bu yolla gelecek kuşaklara aktarma çabasını somutlayan mecmualar, bilhassa son dönemde klasik Türk edebiyatı sahasındaki ilmî çalışmaların odağında yer almaktadır. Aynı ya da farklı asırlardan yüzlerce şairi bazen üslup bazen redif bazen nazım şekli ortaklığında bir araya getiren bu eserler, devrin edebî zevkini ve faaliyetlerini takibe de imkân sunmaktadır. Birbirinden değerli bu seçkiler arasında bilhassa nazire mecmuları ayrı bir öneme sahiptir. Bir zincirin halkalarını takip etmek kabilinden aynı kafiye ve redifi kullanan onlarca şairin art arda dizildiği bu mecmualar, şairlerin divanlarında bulunmayan şiirlerini ve tezkirelerde adı geçmeyen yahut hakkında çok az bir bilgiye sahip olunan şairlerin isimlerini gün yüzüne çıkarmasının yanında güzel söz (beliğ söz) söyleme arzusunun niteliğinin belirlenmesi, aynı estetik kodların ve manzum klişelerin farklı şiirsel tablolarında kullanımlarına tanıklık etmesi bakımından da değerlidir. Bu çalışmada, bir nazire mecmuası tertibindeki Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Nadir ve Yazma Eserler Bölümü 034127 numarasında kayıtlı olan Mecmû'a-i Eş'âr adlı şiir seçkisinde Emrî mahlasıyla kayıtlı, şairin neşredilmiş Divanı'nda ve üzerine çalışma yapılmış diğer şiir mecmualarında bulunmayan 12 gazeli ele alınmıştır. Bu gazellerin söz konusu edilme sebebi, derleyicinin her bir gazelde klasik şiirin bahçe estetiğine ilişkin bir unsurun redif olarak kullanılması konusundaki özenine dikkat çekmektir. Çalışmanın başında şiir mecmuaları ve nazire mecmualarından kısaca söz edilmiş, Mecmû'a-i Eş'âr tanıtılmış ve söz konusu gazellerin Emrî'ye ait olduğu düşüncesinin temelindeki nedenler açıklanmıştır. Son kısımda ise bahsi geçen şiirlerin çeviri yazılı metni verilmiştir.

Anahtar sözcükler: klasik Türk edebiyatı, nazire mecmuası, Mecmû 'a-i Eş'âr, has bahçe, Emrî

Abstract One of the most valuable products of the Ottoman Empire's six centuries of ancient literary tradition is poetry collections. The mecmuas, which embody the effort of

human beings to collect, gather and transfer to future generations in an effort to build culture, have been at the centre of scholarly studies in the field of classical Turkish literature, especially in the recent period. These works, which bring together hundreds of poets from the same or different centuries, sometimes with the same style, sometimes with the same redif, sometimes with the same verse form, also provide an opportunity to follow the literary taste and activities of the period. Among these valuable selections, especially the collections of nazire have a special importance. These collections, in which dozens of poets using the same rhyme and redif are arranged one after the other as if following the links of a chain, are also valuable in terms of revealing the poems of the poets that are not included in their divans and the names of the poets whose names are not mentioned in the tezkires or about whom little information is available, as well as showing who took the flag in the verbal competition, and witnessing the use of the same aesthetic codes and poetic clichés in different poetic paintings. In this study, 12 ghazals with the pseudonym Emrî, which are not found in the poet's published Divan or in any other source, in the poetry selection Mecmû'a-i Eş'âr, which is registered in the Yapı Kredi Sermet Çifter Research Library, Rare and Manuscript Works Department, number 034127, in the form of a mecmua of nazire, are discussed. The reason for mentioning these ghazals is to draw attention to the compiler's care in using an element related to the garden aesthetics of classical poetry as a redif in each ghazal. At the beginning of the study, poetry collections and nazire collections are briefly mentioned, Mecmû 'a-i Eş'âr is introduced, and the reasons behind the idea that these ghazals belong to Emrî are explained. In the last part, the mentioned poems are presented to the attention of the scholarly world.

Keywords: classical Turkish literature, mecmua of nazire, Mecmû 'a-i Eş'âr, imperial garden, Emrî

Giriş

Şiir yazmak, şair olmak, çoğunluğu aşka dair duygulanmaların hüküm sürdüğü keyifli bir oyun sahasında koşturmak, bir dışavurum biçimi olarak oynayabilenin tadına vardığı, oynamayanın dışında kaldığı nice söz yarışında “Ben de varım” diyebilmek, insana dair en yüce özgürlük alanlarından biridir. Altı asrı aşkın köklü bir geleneği ifade eden klasik Türk şiiri, sözü edilen oyun sahasının dönem şairleri tarafından ustaca kullanıldığı; söze, nükteye, mazmunlara ve estetik imajlara dair taşların ustaca sürüldüğü, geleneğin biçimsel kalıplarının çizdiği çembere rağmen aşk yollarında özgürleşen her şairin eline aldığı kalemin hakkını verdiği kadim bir gelenektir. Bu geleneğin günümüze taşınmasında divanlar, mesneviler ve biyografik kaynaklar kadar dönemin şiir mecmuaları da önemli bir görev üstlenmektedir.

Genel itibarıyla günümüzdeki şiir antolojilerinin Osmanlı literatüründeki karşılığı olarak tanımlanabilecek mecmualar, sayfaları aralanmadıkça içinde hangi değeri sakladığı bilinemeyecek birer kültür hazinesidir. Osmanlı edebiyatının “kırkambarı” olarak nitelenen bu şiir defterleri; çoğunlukla yıpranmış ciltleri, derkenarları, istifleri ve günlük hayata dair muhtelif bilgilerin notlandığı sayfaları ile ilk bakışta karmaşık ve dağınık bir görünüm arz etseler de döneminin edebî zevki ve şiir beğenisine ışık tutmaları bakımından son derece kıymetlidir. Çünkü “şiir mecmualarında sadece şiir değil, dualar, tıslımlar, ilaç terkip ve tarifleri, bazı din büyüklerinin duaları, padişahların cülus veya ölüm tarihleri, türlü mektup suretleri, şecere kayıtları gibi bilgi notları da yer alır” (Köksal, 2012: 85). Döneminde boy gösteren şairleri buluşturan, şiir meclislerinde dillere peleseng olmuş şiirleri bir araya getiren, sayfa kenarlarındaki notları ile devrin iktisadi ve kültürel belleğine dair ipuçları sunan bu dışı virane, içi hazine sandukalar bu yönüyle edebiyat tarihinin de vazgeçilmez kaynaklarından biridir.

Mecmua derleyicisi, döneminin divan sahibi şairlerini ve onların şiirlerini bir araya getirerek bir seçki oluşturduğu gibi, divan tertibine ömrü yetmemiş yahut divanı olduğu hâlde kimi şiirleri divanında bulunmayan şairlerin söz konusu şiirlerini de seçkisine dâhil eder (Köksal, 2012: 88). Şair tezkirelerinde adı geçmediği halde devrinde şiir söylemiş kimi şairlerin şiirlerine de yer veren derleyici, gölgede kalmış, unutulmaya yüz tutmuş isimler ve onların şiirlerini bu yolla edebiyat tarihine kaydetmiş olur.

Şiir mecmuaları arasında şüphesiz nazire² mecmualarının mühim bir yeri vardır. Cemal Kurnaz, Osmanlı Şair Okulu'nun “kayıt defterleri” olarak nitelediği bu eserler yoluyla şairlerin şiir serüvenlerinin ve diğer şairlerle ilişkilerinin öğrenilebileceğini belirtir (2007: 2). “Nazirelerin, genel olarak usta şairlerin şiirlerine yapılmasının nedeni olan tanzir edilen şiiri geçme, daha kuvvetli ve sanat yönünden daha iyisini ortaya koyma arzusu” (Ülgen, 2020: 1) da buna olanak sunar. Bu tür mecmualarda aynı asırda yahut farklı asırlarda yazılmış aynı vezin ve kafiyedeki şiirleri bir araya getirme çabasında olan derleyici, aynı zamanda şiir yoluyla söyleşen, atışan, sözlerini yarıştıran ve mazmunları yarıştırmaktan keyif alan söz ehlini buluşturarak kendisi de aynı heyecana ortak olur. Zira şiir yoluyla sözleri yarıştırmak insana dair oyunların en soylularından hatta en zorlularındandır (Huzinga, 2020: 184-185). Çünkü sözler yarışır, sözler çarpışır, mat olur birisi ve kazanan yola daha da güçlenerek devam eder. Aynı redifte şiir söyleyerek aynı dili konuşanlar vasıtasıyla devrin şiir ve sanat zevkinin izleri sürülebildiği kadar kimin bu yarışta geride kaldığı, kimin zirveye oturduğu, hangi şairin kimden ne derece ilham aldığı da tespit edilebilir. Aynı zamanda nazire mecmualarına girmiş şiirler ve bu eserlerin ihtiva ettiği kadro, dönemin şairlerinin söz

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Aynur, Hatice vd. (2012), *Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*, İstanbul: Turkuaz Yayınları.

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Köksal, M. Fatih (2006), *Sana Benzer Güzel Olmaz: Divan Şiirinde Nazire*, Ankara: Akçağ Yayınları, ss. 183.

söyleme kabiliyetlerinin tartışılmasına ve yüzyıllara bir bütün halinde bakılarak mevcut edebiyat geleneğinin yorumlanmasına da olanak sağlar.

Türk edebiyatında Ömer b. Mezid'in Mecmû'at'ü-nezâ'ir'i, Eğridirli Hacı Kemal'in Câmî'u'n-Nezâir'i, Edirneli Nazmî'nin Mecmâu'n-nezâir'i, Pervâne Bey Mecmuası ve Budinli Hisâlî'nin Metâliu'n-nezâir'i yanında derleyeni yahut adları bilinmeyen diğer mecmualar ile üzerinde çalışma yapılmış olan toplam dokuz nazire mecmuası bulunmaktadır.³ Bu çalışmaya konu olan ve derleyicisi tespit edilemeyen *Mecmû'a-i Eş'âr* adlı eser de nazire mecmuası oluşturma geleneğinin kıymetli halkalarından birini oluşturmaktadır.

Mecmû'a-i Eş'âr

Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Nadir ve Yazma Eserler Bölümü 034127 demirbaş numarasında Mecmû'a-i Eş'âr başlığıyla kayıtlı eser, 138 varaktan oluşmaktadır. 193x120 mm ebatlarındaki nüsha, sırtı kahverengi meşin, üstü ebru desenleriyle kaplı karton kapaklı cilt içerisinde yer almaktadır. Mecmuanın kapağında, kütüphanenin ve satın alan kişinin olmak üzere iki mühür bulunmaktadır. Bazı yapraklarında karbonlaşma olduğu gözlenen mecmua, zeminden farklı cins ve renkteki ekleme kâğıtlarla tamir görmüştür. Eserin, kapak kısmı da dâhil olmak üzere ilk ve son sayfalarında meşk gayesiyle farklı kimseler tarafından yazılan ve genel tertibin dışında kalan mısralar ve beyitler de yer almaktadır. Türk edebiyatındaki diğer nazire mecmuaları gibi benzer kafiye ve redifteki şiirlerin cetvel hizasında art arda dizilerek ilerlediği bir sistemle tertip edilen eserin metne esas olan kısmı 2b'de başlayıp 136a'da son bulmakta ve 575 şiiri ihtiva etmektedir.

Bu şiirler içerisinde, şairlerin neşredilmiş divanlarında yer almayan birçok şiir yer almaktadır. Şairlerin bir divan tertip etmeye ömürlerinin yetmeyişi, mevcut divanın elde bulunmayışı, çeşitli sebeplerden ötürü şiirlerinin toplanamaması, bilinçli bir tercihle şairler tarafından divana dâhil edilmemesi ya da divan tertibinden sonra kaleme alınmış olması gibi ihtimaller dâhilinde söz konusu şiirlerin eserde yer aldığı düşünülmektedir. Ancak mecmua derleyicilerinin kimi zaman hafızalarına yenik düşerek bir şiiri, kendi şairi dışında bir kişiye mâl edebildikleri de göz ardı edilmemesi gereken bir husustur. Buradaki en önemli husus, Köksal'ın da ifade ettiği gibi, bilhassa nazire mecmuaları yoluyla devrinde rağbet gören şairleri, nazım şekillerini, çokça kullanılan aruz kalıplarını, şairler arasındaki etkileşimi takip edebilme şansına sahip olmaktır (2012: 90).

Mecmû'a-i Eş'âr'ın derleyicisinin kim olduğuna ilişkin bir bilgi bulunmuyorsa da içeriğini oluşturan şair kadrosu, seçilen şiirlerde yapılan bilinçli değişiklikler gibi pek çok hususiyet derleyicinin kimliği, sosyal ve siyasal alanlardaki eğilimleri ve edebî zevki hakkında fikir vermektedir. Derleyicinin, eserini oluştururken estetik bir kaygıyla hareket ettiği, tertibe önem vererek titiz davrandığı görülür. Muhteva zenginliğine önem veren ve klasik döneme dair iddialı bir seçki oluşturma gayreti içerisinde olduğu izlenimini uyandıran derleyici, seçkisine dâhil ettiği şairleri çoğunlukla rind meşrep olanlardan seçmiş, rindane ve kalenderane üslubun baskın olduğu şiirlere yer vermeyi amaçlamıştır. Bu husus, derleyicinin yaşam felsefesine ve kişiliğine ışık tutması yanında devrin sanat zevkinin üsluba yansıyan boyutuna da işaret etmesi bakımından mühimdir. Derleyici, İstanbul'da yetişen şairlerin yanı sıra önemli kültür merkezlerinin dışındaki şairleri ve onların şiirlerini de seçkisine dâhil ederek klasik dönem şiirinin nabzını tutan bir çeşitleme yapmaya özen göstermiştir. Ancak mecmua genelinde şiir seçiminde gösterilen özen, bazı şiirlerdeki imlâ ve vezin hususiyetleri konusunda gösterilmemiştir. Kelimelerin aslî imlâlarında yapılan hatalar, harf noktalarının kullanımındaki bazı özensizlikler ve vezin kusurları sebebiyle hatrı

³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Gıynaş, Kamil Ali (2017), *Pervâne Bey Mecmuası (İnceleme-Metin)*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2-5.

sayılır düzeyde şiirde metin tamiri gerektiren beyitlerin yer alması mecmua derleyicisine dair ifade edilmesi gereken bir diğer önemli husustur.

Mecmû'a-i Eş'âr'da büyük çoğunluğu 16. asırdan olmak üzere 15 ve 17. asırdan şairler ve onların şiirleri bulunmaktadır. Necâtî, Emrî, Muhibbî, Bâkî ve Şemsî gibi tanınmış şairlerin yanı sıra Esîrî ve Fârisî gibi daha az bilinen birçok farklı şair bir araya getirilerek oldukça renkli ve değerli bir seçki meydana getirilmiştir.

Mecmû'a-i Eş'âr'da şiiri bulunan şairler ve şiir sayıları şöyledir:

‘ Abdî (1), ‘ Adlî (1), Ahdî (4), Âhî (10), Ahmed Paşa (8), Ahmedî (3), ‘ Aklî (6), ‘ Âlî (Gelibolulu) (2), ‘ Amrî (5), ‘ Aşkî (Üsküdarlı) (1), ‘ Atâ (1), ‘ Atâyî (1), ‘ Aynî (1), ‘ Azmî (1), Bâkî (85), Basîrî (1), Behiştî (3), Belâyî (1), Berkî (2), Bezmî (1), Tâcî-zâde Ca‘fer (3), Câmî (2), Cem Sultan (1), Cenâbî (1), Cinânî (2), Derûnî (1), Eflâkî (1), Ehlî (1), Emrî (18), Enverî (1), Esîrî (1), Fakîrî (1), Fârisî (1), Fehmî (2), Ferruhî (1), Fevrî (4), Fevzî (1), Figânî (3), Fikrî (1), Firâkî (2), Garîbî (1), Germî Bey (1), Hafî (3), Hâfız (1), Hâfızî (1), Hâlisî (1), Handî (2), Harîmî (2), Hasbî (1), Hâtîfî (2), Hâverî (2), Hayâlî (13), Haydar (1), Haydarî (1), Hayretî (8), Hazânî (1), Helâkî (2), Hilâlî (11), Hubbî (1), Hüdâyî (2), Hümâyî (2), Hüsrev (2), ‘ İydî (1), İbrâhîm Paşa (1), ‘ İlmî (3), İshâk Çelebi (21), İzârî (2), Kâbilî (1), Kadîmî (3), Kâdirî (1), Kâtîbî (1), Kemâl (1), Kemal Paşa-zâde (3), Keşfî (1), Kudî (1), La‘lî (1), Lâmi‘î (1), Latîfî (3), Lem‘î (1), Makâmî (1), Me‘âlî (3), Mecdî (2), Mesîhî (7), Meşrebî (1), Mihrî (1), Misâlî (2), Muhibbî (12), Muhlisî (1), Mu‘îdî (1), Murâdî (2), Mûsâ (1), Mustafâ Çelebi (3), Müdâmî (4), Münîrî (1), Mürîdî-i Aydınî (1), Nahîfî (1), Nâlî (1), Nâmî (1), Nasûhî (2), Nazmî (5), Necâtî (20), Necmî (1), Nevâyî (1), Nev‘î (1), Nihânî (1), Nişânî (3), Nizâmî (2), Nûri (1), Nücûmî (1), ‘ Özrî (1), Rahîkî (1), Rahmî (6), Ref‘î (1), Refîkî (1), Remzî (2), Revânî (12), Rûhî (2), Sâbirî (1), Sa‘dî (1), Sâdık (5), Sadrî (1), Sâfî (1), Sa‘î (1), Sânî (5), Sa‘yî (1), Sebâtî (1), Sebzî (1), Sehî (1), Selîkî (3), Selîmî (2), Selmân (1), Senâyî (1), Sevdâyî (1), Sihrî (1), Sinânî (1), Sivâsî (1), Sun‘î (4), Sûzî (1), Sürûrî (3), Şâhî (5), Şâvûr (1), Şâyî (1), Şâzî (1), Şehîdî (1), Şem‘î (13), Şemsî (18), Şeyhî (2), Şîrî (2), Şuhûdî (1), Şu‘ûrî (1), Tab‘î (2), Tâlî‘î (2), Tarzî (1), ‘ Ubeydî (1), ‘ Ulvî (4), Usûlî (3), Ümîdî (4), Ünsî (1), Vasfî (2), Vecdî (1), Visâlî (1), Vücûdî (1), Yahyâ Bey (11), Zâhid (1), Zârî (1), Zâtî (20), Ziyâ‘î (1), Zühdî (1).

Mecmuanın 2b-67b sayfa aralığı üzerine Bahar Aygün (2024) , 68b-138a sayfa aralığı üzerine ise Zeynep Çağla Turhan (2024) tarafından birer yüksek lisans tezi hazırlanmıştır.

Emrî'nin Mecmû'a-i Eş'âr'daki Şiirleri

Mecmû'a-i Eş'âr'da 17 gazel ve 1 tahmisiyle en fazla şiiri bulunan şairlerden biri XVI. asrın başarılı şairlerinden Emrî'dir. Edirne'de dünyaya gelen şair, hayatı boyunca Edirne ve İstanbul dışında herhangi bir yerde bulunmamıştır. Önce kâtiplik görevinde bulunmuş daha sonra kadılık yapmıştır. Yaşamını maddî sıkıntılar içerisinde geçiren Emrî, herhangi bir devlet büyüğünü methetmek üzere şiir yazmamış ve bu sebeple de Âşık Çelebi ve Gelibolulu Mustafa Âlî tarafından kusurlu olarak görülmüştür. Yaşamının son zamanlarında iyice şuurunu kaybeden şair, 1575 yılında Edirne'de vefat etmiştir. Muammaları ve tarih düşürmesiyle meşhur olan şairin Divanı ve muammaları Yekta Saraç tarafından derlenmiştir. Tespit edilen tarihlerinin sayısı ise azdır. Çağdaşları tarafından takdir edilen Emrî'nin şiirleri, kullandığı teşbihler, mazmunlar, fikirler ve kelime oyunları, padişah tarafından anlaşılmamıştır. Emrî, birçok gazeli olmasına rağmen muamma ve tarih düşürmedeki marifetiyle tanınmış ve kendi döneminde gördüğü ilgi, sonraki dönemlerde devam etmemiştir (Saraç, 1995).

Mecmuada bulunan, Emrî mahlaslı 18 şiirin 5'i şairin neşredilmiş Divanı'nda⁴ yer almaktadır. Kalan şiirler gazel nazım şekliyle yazılmış olup bu çalışmanın kapsamı dâhilinde ele alınan 5'er beyitlik 12 gazelin her birinde has bahçeye dair bir unsur redif olarak kullanılmıştır. Bu

⁴ tah.2/ g.67/ g.346/ g.359/ g.414. bkz. *Emrî Divanı*, haz. Yekta Saraç, İstanbul: Eren Yayıncılık, 2002.

şiiirler mecmuanın 12a-16b sayfaları arasında yer almaktadır.⁵ Bu şiiirler arasında Şemsî, Selimî ve Muhibbî'ye ait toplam 10 gazel bulunmaktadır. Araya eklenmiş farklı şiiirlere ait bu gazeller dışında Emrî'nin bahâr, bâg, çemen, sünbül, benefşe, serv, lâle, nergis, zanbak, karanfül, yâsemen ve bülbül gibi bahçe unsurlarını redif olarak kullandığı gazelleri derleyici tarafından art arda sıralanmıştır. Bu gazeller Divan'da, Mecma`ü`n-Neza`ir'de (Köksal, 2001) ve Pervâne Bey Mecmuası'nda (Gıynaş, 2017) yer almamaktadır.⁶

Bahçe estetiği klasik dönem kültür ve edebiyatının önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. W. Andrews, "bahçeler, duygusal vurguyu yansıtır. Hayat gibi doğa da çok düzenli ve denetimli bir ortamda ideal güzelliğinde görülür." diyerek ideal bahçenin her unsurunun ideal sevgilinin temsili olduğunu bildirir (2009:127). Dolayısıyla bu yöndeki edebî kullanımlar, şiiirin toplumsal yönü bağlamında imparatorluğun başkentinde sultanın has bahçesine atıfla şiiir metinlerindeki yerini alır. Bahçenin düzeni, gülün kırmızısı, güle refakat eden çiçeklerin renkleri ve dokuları, bülbülün ötüşü, servinin azameti, bahçeyi şenlendiren akarsu gibi pek çok unsur kendilerine has benzetmeler, klişeler ve şiiirsel imajlar dâhilinde her türlü eksiklik ve noksanlıktan münezze bir ideal bahçe / has bahçe estetiğine hizmet eder.

Klasik dönem şiiirleri estetik bir unsur olarak çiçekleri kullanırken, bu yolla hem İslamî kültür geleneği dairesinde kalır hem de himayesini gördükleri sultanın zenginliğine, azametine, gösterişine ve onun adeta yeryüzündeki cennetine atfen kul-sultan ilişki örüntüsü içerisinde hamiyi yüceltirler (Andrews, 2009: 114-119). Gül bahçesinin güzelliğinden, gülün renginden, bülbülün yüreğine batan dikenden, sevgilinin saçına benzeyen sünbülden, sevgilinin mahmur gözüne öykünen nergisten, taşralı olsalar da bahçe estetiğine hizmet eden lale ve benefşeden dem vuran birçok gazel gibi farklı çiçek isimlerinin redif olarak seçildiği kasideler de kültürel iktidarın siyasal iktidarla boy ölçüştüğü oyun sahalarının en etkili araçlarından biridir. Bu yönüyle, bahçe estetiğine dair kullanımlar, bireysel duyguların ifadesine olanak sağladığı gibi sosyal yaşamın herhangi bir alanına dair bir mesajı alıcılara ulaştırabilme konusunda da bir anlatım aracı olarak iş görerek şiiirin vazgeçilmez malzemelerinden biri olmuştur.

Emrî, Osmanlı şiiirinin estetik alanlarından bahçeyi, çiçekleri ve bu alana dair dokuyu başarılı bir şekilde kullanan şiiirlerdendir.

"Ey zülfî tâze sünbül ey kâmeti sanevber
Ey haddi lâle vü gül ey ağzı gonca-i ter
Bâg-ı cinânda yokdur sen gül-'izâra benzer
Ey saçları şeb-i Kadr ey yüzi mâh-ı enver
Dil tıflı her gün aglar 'id-i visâlin ister" (tah.1/1 Saraç, 2002:33)

Ancak Emrî kadar, Emrî'nin bahçe unsurlarının redif olarak kullanıldığı gazellerini eserinde bir araya toplayan Mecmû'a-i Eş'âr derleyicisinin de bu konudaki özeni dikkat çekicidir. Bahçe unsurlarının hem estetik zevk ve güzellik algısına ilişkin oluşuyla bireysel özelliklere ayna tutuyor olması hem de yukarıda değinilen patronaj sistemine hizmet eden ayrıcalıklı bir alan olması, derleyicinin bu konudaki tutumunu izaha muktedirdir. Zira derleyicinin,

⁵ Mecmuanın 39^a sayfasında yer alan ve Emrî'ye ait olan "üstindedür " redifli şiiir için bkz. Aygün, Bahar (2024), *Mecmû 'a-i Eş 'âr Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Nadir ve Yazma Eserler Bölümü Y0678 (vr. 2b-67b) (İnceleme-Tenkritli Metin)*, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 160.

⁶ Bahsi geçen 12 gazel, İlyas Kayaokay'ın Emrî'nin mecmualarda bulunan ancak Divanı'nda yer almayan şiiirlerini tespit ettiği çalışmasında da bulunmamaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. İlyas Kayaokay, "16. Asır Şiiirlerinden Emrî'nin Mecmualarda Kayıtlı Olup Divanı'nda Bulunmayan Manzumeleri", *Sosyal, Beşerî ve İdari Bilimler Alanında Uluslararası Araştırmalar XVII*. ed. Murat Baş (Ankara: Eğitim Yayınevi, 2022), 635-654.

toplumdaki ilişki örüntüleri dâhilinde, eserini bir hamiye sunma düşüncesiyle yahut bir devletlinin talebi üzerine tertip etmesi muhtemeldir.

Derleyicinin bir araya getirdiği bu şiirlerin, Emrî'ye ait olup olmadığı konusunda, şiirlerdeki sözcük kadrosu ve şaire ait üslup hususiyetleri dikkate alınarak bir sonuca varılabilmektedir. Bu bağlamda şiirlerde öne çıkan ilk husus şairin Divanı'nda yer alan şiirlerinden de kolaylıkla takip edilebileceği üzere rindane tavrın ve bu tavrın beslediği rindane üslubun hâkimiyetidir. Zira Emrî'nin şiirleri bir bütün halinde değerlendirildiğinde şairin, âşıkane edadan uzak; devrin Necâtî, Mesîhî, Revânî, Ca'fer Çelebi gibi şairlerinde de baskın olduğu üzere klasik şiirin bahçe, rezm, bezm ve gökyüzü estetiğine uygun düşen renkli tablolar oluşturma gayreti içerisinde olduğu görülür. Bu bağlamda, Emrî'nin neşredilmiş Divanı'nda ve bu mecmuada yer alan şiirlerinde baskın olan bahçeye ve bezm estetiğine dair yoğun sözcük kadrosu ve buna uygun söyleyiş formu olarak da şairin rindane tavrından söz edilmelidir.

Sonuç

Altı asrı aşkın kadim Osmanlı edebiyat geleneğinin taşıyıcı halkalarından bir olan şiir mecmuaları, dönemin şiir zevkini ve beğenisini takip eden entelektüel bir çabanın ürünüdür. Farklı üslupta, farklı tonda, aynı ya da farklı yüzyıllardan sesleri ve kimlikleri bir araya toplayan derleyici, bilhassa nazire mecmuası oluşturuyorsa aynı vezin ve kafiyede şiir söylemek ve söz yarışına dâhil olmak isteyen ve bu söz yarışında bayrağı göğüsleme çabasında bulunan söz ehlini kara kaplı şiir defterinde özenle bir araya getirir. Oluşturulduğu döneme ait yüzyıl panoraması olarak da değerlendirilebilecek mecmualar, çoğunlukla derleyicisinin kişisel zevkiyle oluşturulsa da kaybolmuş yahut şairlerin divanına girmemiş şiirleri bir arada sunmasıyla klasik dönem şiirini kimliklendirmeye de değerli katkılar sunar.

Bu çalışma kapsamında, XVI. asrın söz ustalarından Emrî'nin neşredilmiş Divanı'nda, diğer nazire mecmualarında ve başka kaynaklarda bulunmayan, derleyicinin hem estetik kaygısı hem de toplumsal ilişki örüntüleri gereği sahip olduğu zihni performansı yansıtan bir çabanın ürünü olarak bir araya getirdiği 12 gazeli söz konusu edilmiştir. Her birinde has bahçenin farklı bir unsurunun redif olarak kullanıldığı bu gazellerdeki sözcük kadrosu ve üslup, söz konusu şiirlerin bilinen ve şiirleri dolaşımda olan Emrî'ye ait olduğunu güçlü bir biçimde düşündürmektedir. Öyle anlaşılıyor ki Emrî, bu şiirleri Divanı'nı tertip ettikten sonra kaleme almış yahut divan tertibinden önce yazıp eserine dâhil etmemiştir. Tüm bu sebepler dahilinde şaire ait bu 12 gazelin nazire mecmuası geleneğinin değerli halkalarından birinde saklı bulunup bugün gün yüzüne çıkması edebiyat tarihimiz açısından önem arz etmektedir.

Eserin sistematik düzeninden farklı olarak farklı redif ve aruz kalıplarıyla yazılmış olan bu şiirleri, bir bahçe tablosunu gülünden bülbülüne her ayrıntısıyla okuyucuların zihninde canlandırmak istercesine bir araya getirmesi derleyicinin estetik algısını, bu konudaki hassasiyeti ve özenini de değerlendirmek gerektiğini gözler önüne sermektedir.

Mecmû'a-i Eş'âr'da Bulunan Emrî Mahlaslı Şiirlerin Transkripsiyonlu Metni

Gazel 1 [12^a]

Redif: Bahâr

Vezin: *Fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilâtün fâ 'ilün*

Remel - + --- / - + --- / - + --- / - + -

1. Bezm-i gülşen hûbdur çün irdi eyyâm-ı bahâr

Bî-bekâdur fırsatı fevt itme hengâm-ı bahâr

Yâd idüp gül vuşlatın dil bülbülü feryâd ider
İreli peyk-i şabâdan yine peygâm-ı bahâr

3. Meclis-i gülşende bülbül mest olup bilmem ne dir
Sâkıî-i gönçe elinden içeli cām-ı bahâr

Sîm ü zer baḥş eylemiş gülzâre bülbül gel berü
Görelüm sebze ne kısmet itdi ḳassâm-ı bahâr

5. Bezm-i gülde germ olup bülbül bülend-âvâz ile
Şâh-ı gülde oḳur EMRÎ midḥat-ı nâm-ı bahâr

Gazel 2 [12^a- 12^b]

Redif: Bâḡ

Vezin: Mef'ülü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün
Muzâri' -- + / - + - + / + - - + / - + -

1. Şahın-ı cinâne döndi gel iy cân kenâr-ı bâḡ
Zeyn oldı hûrlar ile leb-i cüybâr-ı bâḡ

Ser-keşlik itme gel berü iy serv-i ser-keşüm
El sînede tevâzu' ider çün çenâr-ı bâḡ

3. Meydânı ḥâlî buldı geçinse 'aceb midür
Nergis irince dek [yine]⁷ gül tâc-dâr-ı bâḡ

Reşk ü ḥasedle gönçeyi görse ne ḡam yudar
İy serv-ḳâmet olalı sen gül-izâr-ı bâḡ

5. Bülbül mişâl⁸ bulmaya EMRÎ ḡulâm gül
Hem gül gibi de gelmeye bir şehryâr-ı bâḡ

Gazel 3 [13^b]

Redif: Çemen

Vezin: Fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün
Remel + + - - / + - + - / + + -

1. Oldı her ḡüşede şafâ-yı çemen
İrdi düşdü dile hevâ-yı çemen

⁷ yine: vezin gereḡi eklenmiştir.

⁸ mişâl: gibi vezin gereḡi bu şekilde tamir edilmiştir.

Şāh-ı gül pāyına yüzün sürerek
Cem´ olup geldiler alay-ı çemen

3. Lāle-i sürh-sere mu´ādil olup
Çoltuğına alup ´aşāyı çemen

Ötmege başladı yine bülbül
Yādına düşdi mācerā-yı çemen

5. Hıyali ğam münhezim olur EMRĪ
Olıcağ rû-be-rû alay-ı çemen

Gazel 4 [13^b]

Redif: Sünbül

Vezin: *Mef'ülü fā'ilātün mef'ülü fā'ilātün*
Muzāri' - - + / - + - - / - - + / - + - -

1. Beñzer didüğüm için zülf-i nigāre sünbül
Ser-keşlik ider oldu ben bī-ķarāre sünbül

Bir lāciverdī hīl' at geydi şalınmasun mı
Tāze getürdi çetr-i şāh-ı bahāre sünbül

3. Yoldı şabā saçın hep bir kıyır başla geldi
Döymedi gülşen içre bu rüzgāre sünbül

Sevdā-yı kākül ile cān virdigümi bilsün
Billāhi ķazduranlar seng-i mezāre sünbül

5. Zühhād önünce EMRĪ gelmiş tıttup dutulmaz
Def'ī daķılmağ ister ol gül-´izāre sünbül

Gazel 5 [14^a]

Redif: Benefşe

Vezin: *Mef'ülü mefā'ilü mefā'ilü fe'ülün*
Hezec - - + / + - - + / + - - + / + - -

1. Geydi külehin egri levendāne benefşe
Şorğuş şokunup başına merdāne benefşe

Gök başlıca Rum oğlanıdır yüzüne´arz it⁹
Gelsün dir iseñ ger begüm imāne benefşe

⁹ yüzüne´arz it: gel yüzüne´arz it vezin gereği bu şekilde okunmuştur.

3. Dāmānīna düşdüm diyü iy serv-i ser-efrāz
Boynın burarak geldi yetīmāne benefşe

Ṭıfl-ı güle rindāne nazār kılmada nergis
Boynın¹⁰ büküp ırlamada mestāne benefşe

5. Yüz yok ki başın kalduruban baқа cihāne
Öyküneli EMRĪ ḥaṭ-ı cānāne benefşe

Gazel 6 [14^a]

Redif: Serv

Vezin: Fā 'ilātün fā 'ilātün fā 'ilātün fā 'ilün
Remel - + - - / - + - - / - + - - / - + -

1. Kaddini beñzetedügiçün kāmēt-i dildār serv
Geldi kayd u bend ile şatılmağa bāzāre serv

Öykünürlermiş ırakdan gülşen içre kaddine
Nicesi ser-keşlenüp dik gelmesün eşcāre serv

3. Mest ḥum-ḥāne ḳapusına dayanmış ol şanem
Sāye şalmış güyiyā kim şafḥa-i divāre serv

Ayağına ḳara şular indi iy gonçe-dehen
Dura dura ayak üzre ḳarşuña bī-çāre serv

5. Varmasun gülzāre gelsün EMRĪ seyrān isteyen
Sīneme baḳsun ki her bir dāğ güldür yāre serv

Gazel 7 [14^a-14^b]

Redif: Lāle

Vezin: Fe 'ilātün fe 'ilātün fe 'ilātün fe 'ilün
Remel + + - - / + + - - / + + - - / + + -

1. Kırđı şāhāne çemen üzre otağın lāle
Şaldı şağ u şola mīrāne ulağın lāle

Bezm-i gülşende lebi yādına nūş itmek için
Çekdi dāmāna levendāne ḳabağın lāle

¹⁰ boynın: boynını vezin gereği bu şekilde okunmuştur.

3. Geldi 'aşık gibi şahrāya kara dāğlar ile
Yine ol yāre gibi 'iṣkuñ ocağın lāle
- Sāgar-ı mey aluban destine mestāne gezer
Beñzer işitmedi 'Oşmanlu yasağın lāle
5. Göz kararup yine bezm içre bugün EMRĪ gibi
Düşdi sāķī eline öpdi ayağın lāle

Gazel 8 [14^b]**Redif: Nergis**

Vezin: *Mef'ülü fā 'ilātün mef'ülü fā 'ilātün*
Muzāri' -- + / - + -- / -- + / - + --

1. Dün gice zīnet için zeyn itdi bāğı nergis
Eṭrāf-ı bezme düzdi zerrīn çerāğı nergis
- Sevdā-yı hāl ü ḥaddūñ olmasa ger başında
Urmazdı böyle ḳara bağrına dāğı nergis
3. Gülşende çeşm-i mestūñ yādına iy yüzi gül
Rindāne geçdi¹¹ çekdi zerrīn ayağı nergis
- Şağ u şolınca zerrīn üsküf geyüp gezerler
Gūyā ki şāh-ı verdūñ olmuş şolağı nergis
5. Düşmez ayağ elinden bir laḫza bezm-i gülde
'Aynına almaz EMRĪ hergiz yasağı nergis

Gazel 9 [14^b]**Redif: Zambak**

Vezin: *Mefā 'ilūn mefā 'ilūn mefā 'ilūn mefā 'ilūn*
Hezec + ---- / + ---- / + ---- / + ----

1. Şeherde cām-ı sīmīnle gelür seyr-i güle zambak
Ṭolular nüş ider şāhāne şevḳ-i bülbüle zambak
- Şanasın bir ḳalenderdür durur aḳ tāc ile yolda
Tazarru ' -nāmeler şunmak diler şāh-ı güle zambak
3. Urum abdālları gibi nemed tācıyla gülşende
Baḳup ḳalmış açup ağızını ḫayrān sünbüle zambak

¹¹ geçdi: göçdi anlam ve şiir estetiği gereği bu şekilde okunmuştur.

Gül ü bülbül arasına girüp nâme bırağaldan
Düşürdi gülsitân içine hayli gülğule zanbağ

5. Pür oldı gülsitân EMRÎ yüzi gül servi qadlerle
Gele şimden girü yap yap aradan açıla zanbağ

Gazel 10 [15^a]

Redif: Karanfül

Vezin: Mef'ülü mefâ'ülü mefâ'ülü fe'ülün

Hezec -- + / + -- + / + -- + / + --

1. 'Azm eyledi şâhâne yine bâğa qaranfül
Başını¹² şokup bir kıvıl otağa qaranfül

Öykünse olur yanmış ise 'ışkuñ odına
Sînemdeki yir yir açılan dâğa qaranfül

3. Mey-gün lebünden içeli bade-i şevki
Mest oldı qatı düşdi şola şağa qaranfül

Teşbîh ideyor kendüsini zülf-i nigâra
Başladı yine kendüyi şatmağa qaranfül

5. Cevlân iderek bâl açup EMRÎ şehirden
Tāvūs-ı cinân gibi gelür bâğa qaranfül

Gazel 11 [15^a]

Redif: Yâsemem

Vezin: Müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilün

Recez - + + - / - + + - / - + -

1. Belde kemer elde 'aşâ yâsemem
Şeyh geçer hayli şehâ yâsemem

Şâh-ı güle zühd ü riyâ şatmağa
Geydi qabâ-yı aq 'abâ yâsemem

3. Böyle bükülmezdi şitâda qadi
Çekmese ger bâr-ı belâ yâsemem

Gül gibi gülşende açılmaz idi
Bulmasa hoş âb u hevâ yâsemem

¹² başını: başına anlam gereği bu şekilde okunmuştur.

5. Açmış elin yüzünü göge dutup
EMRĪ ider serve du`ā yāsemem

Gazel 12 [16^a-16^b]
Redif: Bülbül

Vezin: *Fe`ilātün Mefā`ilün Fe`ilün*
Cediā + + -- / + - + - / + + -

1. İñle iy`ışka mübtelā bülbül
Bulmayan derdine devā bülbül
- Vaşl-ı gül irdi eyleme efgān
İy çeken hārdan cefā bülbül
3. Devr-i güldür o gönçe şevki ile
Rağşa gir başla hoş-nevā bülbül
- Çekdi yırttı yaqasını gönçe
Cüş idüp eyledi şadā bülbül
5. Cān u başın idüp durur EMRĪ
Yolına gönçenüñ fedā bülbül

Kaynaklar

- Açıl, Berat (2015), Klasik Türk Şiirinde Estetik Bir Unsur Olarak Çiçekler, *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 5 (Bahar 2015), 1-28.
- Andrews, Walter G. (2009), *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı: Osmanlı Şiirinde Anlam ve Gelenek*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aynur, Hatice vd. (2012), *Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*, İstanbul: Turkuaz Yayınları.
- Pervâne b. Abdullah (2017), *Pervâne Bey Mecmuası*, haz. Kamil Ali Gıynaş, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55832,pervane-bey-mecmuasi-pdf.pdf?0> (e.t. 31.08.2024).
- Huizinga, Johan (2020), *Homo Ludens: Oyunun Kültür İçindeki Yeri Üzerine Bir İnceleme*, Çev. Orhan Düz. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kayaokay, İlyas (2022), 16. Asır Şairlerinden Emrî'nin Mecmualarda Kayıtlı Olup Divanı'nda Bulunmayan Manzumeleri, *Sosyal, Beşerî ve İdari Bilimler Alanında Uluslararası Araştırmalar XVII*. ed. Murat Baş. 635-654.
- Köksal, M. Fatih (2001), *Edirneli Nazmi Mecma`ü`n-Neza`ir (inceleme-tenkitli metin)*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Köksal, M. Fatih (2012), *Eski Türk Edebiyatında Tenkit ve Teori*, İstanbul: Kesit Yayınları.

- Köksal, M. Fatih (2006), *Sana Benzer Güzel Olmaz: Divan Şiirinde Nazire*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kurnaz, Cemal (2007), *Osmanlı Şair Okulu*, Ankara: Birleşik Yayınevi.
- Saraç, M. A. Yekta (1995), Emrî, Emrullah, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 11, 164.
- Saraç, M. A. Yekta (2002), *Emrî Dîvânı*, İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Turhan, Z. Çağla (2024), *Mecmû'a-i Eş'âr Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi 034127 (vr. 68b-138a) (İnceleme-Tenkitli Metin)*, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Ülgen, Murat (2020), *Türk Edebiyatında Mecmua ve Nazire Mecmuaları*. https://www.academia.edu/100240823/T%C3%BCrk_Edebiyat%C4%B1nda_Mecmua_ve_Naz%C3%A9re_Mecmualar%C4%B1 (e.t. 29 Ağustos 2024).



bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi

bitig Journal of Faculty of Letters

(Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 8, Aralık/December 2024)

Ereğli ve Çevresinin Hitit ve Geç Hitit Dönemlerindeki Dinî Kültürü

Religious Culture Of Ereğli and Its Surroundings during The Hittite and Late Hittite Periods


Batın Seçilmiş

Yüksek Lisans

Selçuk Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

bsecilmis2000@gmail.com

 ORCID 0000-0001-5941-7175

Araştırma makalesi/Research article

Geliş Tarihi/Received: 6.10.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 28.11.2024

Atıf/Citation

Seçilmiş, Batın (2024), Ereğli ve Çevresinin Hitit ve Geç Hitit Dönemlerindeki Dinî Kültürü, *bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4 (8), 234-246.



Bu makale iThenticate, turnitin, intihal.net programlarından biriyle taranmıştır.

This article was checked by iThenticate, turnitin or intihal.net.

Öz Ereğli ve çevresi, Hititler ile Geç Hititler dönemlerinde (M.Ö. 1650-750) önemli bir tarihi ve kültürel merkez olmuştur. Bölgenin coğrafi konumu, Akdeniz ile İç Anadolu arasında bir köprü görevi görmesi, tarihsel süreçte stratejik bir güzergâh oluşturmuş ve bu durum, Hititler ile Geç Hititler'in bölgeye olan ilgisini artırmıştır. Bu etkileşim, zengin bir dinî ve kültürel mirasın oluşmasına katkıda bulunmuş, böylece bölgenin tarihi önemi daha da pekişmiştir. Hitit Dönemi'ne ait, Ereğli'de birçok dinî öge ve kültürel mirasın korunması, bu dönemin derin inanç sistemine ışık tutmaktadır. Özellikle Hitit heykelcikleri, bu dönemin sanat anlayışını yansıtan önemli eserler arasında yer almaktadır. Durağan, paralel ve yan yana dizilen sivri pabuçlu erkek heykelcikleri, Hitit inanç sisteminin somut örnekleri olarak öne çıkmaktadır. Bu heykelcikler, sadece sanatsal bir değere değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve dinî yaşamına dair önemli bilgilere de sahiptir. Bunun yanında, Emirgazi yakınlarındaki Arısama Dağı, IV. Tuthaliya döneminde kutsal kabul edilmesiyle dikkat çekmektedir. Burada yer alan dört sunak ve yazıt, dönemin dinî ayinlerini ve tanrılara yapılan ibadetleri detaylandırmaktadır. Yazıtlarda Güneş, Gök ve Fırtına tanrılarının yapılan ibadetler, IV. Tuthaliya'nın bu tanrılara olan derin bağlılığını açıklamaktadır. Bu tür buluntular, Hitit mitolojisi ve din anlayışının derinliklerine inmeyi mümkün kılar. Halkapınar yakınlarında yer alan İvriz Kaya Anıtı ise, Geç Hitit Dönemi'ne ait önemli bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anıtta, Tuwana Kralı Warpalawas ile Fırtına Tanrısı Tarhunzaş'ın tasvirleri, Hititler'in tarım ve bereket tanrılarının inanç simgeleri. Anıtın üzüm ve mısır figürleri ile zenginleştirilmesi, Hitit kültürünün tarımsal unsurlarını ve bereket anlayışını bir arada sunar. Aynı zamanda, Tarhunzaş'ın kıyafetleri üzerinde Asur, Hatti, Frig ve Arami etkilerinin görülmesi, dönemler arası kültürel etkileşimin zenginliğini gözler önüne serer. Sonuç olarak, Ereğli ve çevresi, Hititler ile Geç Hititler dönemlerinde dinî ve kültürel yapılarıyla önemli bir merkez hâline gelmiştir. Bu alanların tarihsel zenginliği, bölgenin medeniyetler arasındaki köprü işlevini pekiştirmiştir. Analizler, bu kültürel mirasın günümüze kadar gelen izlerini ve değerini ortaya koymaktadır. Özellikle Ereğli ve çevresindeki bu dinî buluntular, sadece bu bölgenin değil, aynı zamanda Konya Ovası'nın tarihi ve kültürüne de önemli katkılarda bulunmaktadır. Bu tür çalışmaların ışığında, Ereğli ve çevresinin tarihi mirasına olan ilgi daha da artmakta, bölgenin zengin kültürel yapısı, gelecek nesillere aktarılmak üzere koruma altına alınmaktadır.

Anahtar sözcükler: Ereğli heykelcikleri, Arısama Dağı, İvriz Kaya Anıtı, Warpalawas, Tarhunzaş

Abstract Ereğli and its surroundings were an important historical and cultural center during the Hittite and Late Hittite periods (B.C. 1650-750). The region's geographical location and its role as a bridge between the Mediterranean and Central Anatolia created a strategic route in the historical process, and this increased the Hittite and Late Hittite interest in the region. This interaction contributed to the formation of a rich religious and cultural heritage, thus further strengthening the historical importance of the region. The preservation of many religious elements and cultural heritage in Ereğli during the Hittite period sheds light on the deep belief system of this period. Hittite figurines, in particular, are among the important works reflecting the artistic understanding of this period. The static, parallel and side-by-side male figurines with pointed shoes stand out as concrete examples of the Hittite belief system. These figurines have not only an artistic value, but also important information about the social and religious life of the period. In addition, Mount Arisama near Emirgazi attracts attention with its acceptance as sacred during the reign of Tudkhaliya IV. The four altars and inscriptions here detail the religious rituals of the period and the worship of the gods. The worship of the Sun, Sky and Storm gods in the inscriptions explains Tudkhaliya IV's deep devotion to these gods. Such findings make it possible to delve into the depths of Hittite mythology and religious understanding. In the Late Hittite Period, the Ivris Rock Monument near Halkapınar stands out as another important work of the period. In this monument, the depictions of the Tuwana King Warpalawas and the Storm God Tarhunzaş symbolize the Hittite belief in agricultural and fertility gods. The enrichment of the monument with grape and corn figures presents the agricultural elements of Hittite culture and the understanding of fertility together. At the same time, the Assyrian, Hatti, Phrygian and Aramaic influences seen on Tarhunzaş's clothing reveal the richness of cultural interaction between the periods. As a result, Ereğli and its surroundings became an important center with their religious and cultural structures during the Hittite and Late Hittite periods. The historical richness of these

areas has reinforced the region's function as a bridge between civilizations. The analyses reveal the traces and value of this cultural heritage that have survived to the present day. These religious findings, especially in Ereğli and its surroundings, make significant contributions to the history and culture of not only this region but also the Konya Plain. In the light of such studies, interest in the historical heritage of Ereğli and its surroundings is increasing, and the rich cultural structure of the region is being protected to be passed on to future generations.

Keywords: Ereğli statuettes, Arısama Mountain, İvriz Rock Monument, Warpalawas, Tarhunzaş

Giriş

Bu makalenin amacı, Ereğli ve çevresindeki Hitit ve Geç Hitit dönemlerinin dinî kültürü hakkında bilgi vermektir. Bu dinî kültürleri daha ayrıntılı anlatarak insanların gözünde canlanmasını sağlamaktır. Özellikle tanrıça heykelleri, anıtlar, sunaklar ve yazıtlar gibi dinî unsurların detaylı bir şekilde ele alınmasının amacı, bu kültürlerin diğer kültürlerle olan etkileşimlerini ve o bölgenin sosyal hayatı ile coğrafyasının anlaşılmasına katkıda bulunmaktır.

Hitit ve Geç Hitit dönemlerindeki dinî buluntuları anlatarak, özellikle Ereğli ve çevresinde yaşayan insanların bu coğrafyadaki dinî yapıtları tanıması ve sahip çıkması, gelecekteki nesillere aktarması açısından oldukça önemlidir. Dinî yapıtların korunması, en azından zarar görmelerinin ve başkaları tarafından başka şehirlere veya ülkelere götürülmelerinin engellenmesi, kültürel değerlere sahip çıkılması açısından hayli önemlidir.

Makale, Geç Tunç Çağı yani Hitit Dönemi ve Geç Hitit dönemlerindeki dinî kültürden bahsetmektedir. Mekân olarak ise Konya iline bağlı Ereğli, Halkapınar ve Emirgazi ilçelerindeki dinî buluntular ele alınmıştır.

Ereğli, Konya ilinin güneydoğusunda konumlanmaktadır. İlçe, kuzeyinde Emirgazi, doğusunda Niğde, güneyinde Karaman ve Halkapınar, batısında ise Karapınar ile komşudur. Konya şehir merkezine yaklaşık 150 kilometre (93 mil) mesafededir.

Hitit Dönemi'nde Dinî Kültür

Akarsu, su kaynakları, gölet ve mağaralar Hititler için son derece önemlidir. Bunların ölümler dünyası ile bağlantılı olduğuna inanılır. Fırtına tanrısı, pınar, mağara ve göletten çıkıp tekrar geri girerek ölümler dünyasına döner. Su kaynaklarına verilen önem, Kral I. Arnuwanda'nın askerî valiye yazdığı yazılı direktiflerden anlaşılmaktadır. Bu direktiflerde rahiplere su kaynaklarının kutsanması, düzenli olarak kurban sunulması, ziyaret edilmesi ve bakımının yapılması hakkında emirler verilmiştir. (Teksöz, Omacan&Maner 2019: 116). Kuraklık dönemlerinde, kaynakların ve nehirlerin kurumması, bitki ve hayvan yaşamının dengesini bozarak toplumsal huzursuzluklara yol açmaktadır. Bu durum, insanları tanrılara olan bağlarını yeniden gözden geçirmeye ve onların lütfuna ihtiyaç duyduklarını anlamaya yöneltmektedir. Kuraklık dönemlerinde, tanrıların ortadan kaybolduğu inancı, toplumların ruhsal ve fiziksel ihtiyaçlarına yanıt arayışlarını etkilemiştir. Bu süreçte, tanrıyı geri dönmeye ikna etmek amacıyla çeşitli ritüeller gerçekleştirilmiştir. Bahar ayları, doğanın yeniden canlanma ve bereket dönemi olarak görüldüğünden, tanrılara adaklar sunmak için elverişli zamanlardır. Bir kuşun kızartılması gibi sembolik ritüeller, tanrılara bir nevi yiyecek ve sıvı ikramı sunmalar, tanrıların toplumsal yaşamda yeniden rol almalarını sağlamak amacı taşımaktadır (Bier 1976: 125,126). Sunaklar ve adak teknesi, Hitit inancının bir yansıması olarak, tanrıya ibadet ve kurban sunma amacıyla kullanılmaktadır. Hitit Kralı IV. Tuthaliya'nın adıyla kaydedilen hiyeroglif yazılar, Hititlerin bu tür anıtları bir dizi tanrı için inşa ettiğini gösterir niteliktedir.

Ereğli Heykelciği

Ereğli heykelciği, ayakta duran erkek figürü aracılığıyla dönemin mitolojik ve toplumsal özelliklerini etkileyici bir biçimde yansıtan önemli bir sanat eseridir. Ereğli'nin batısında yer alan Karaman bölgesindeki Karadağ'dan geldiği belirtilen bu bronz heykelciğin alt kısmı, oldukça ilgi çekici bir tarihî ve sanatsal değere sahiptir. Ayrıntılı burunlu ayakkabılar ve figüratif öğeler, eserin sanatsal derinliğini artırmakta ve Hitit döneminin estetik anlayışını gözler önüne sermektedir. Kolların uzanmış pozisyonu ile başlık, heykelin çok boyutlu anlatımına önemli katkılarda bulunarak izleyicide farklı yorum ve hislerin oluşmasına zemin hazırlamaktadır.

Bu heykelcik, 265 gram ağırlığında olup, 7,6 cm uzunluğundadır ve alt kısmı, kare bir kaide üzerinde iki paralel konik çizmeyi ve bunların başlangıcını oluşturacak şekilde tasarlanmış bacakları içermektedir. Kaidenin boyutları 2,9 × 3,3 cm olarak belirlenirken, bu kaide, ortasında ince bir çerçeve bulunan neredeyse dikdörtgen bir çubuk üzerinde yükselmektedir; söz konusu çubuk 3,5 cm uzunluğunda ve 2,8 cm kalınlığındadır. Tüm yapı, düzensiz şekilli bir dikdörtgen veya oval küçük bir plaka üzerinde yer almaktadır; bu plaka, heykelciğin dinamik ve estetik bir şekilde sergilenmesine olanak tanımaktadır. Çizmeler, ayak bileğinin üzerinde belirgin bir çizgi ile bacaklardan ayrılmış olup, bu durum heykelin stilize edilmiş detaylarını öne çıkarmaktadır. Çizmelerin uçları hafifçe içe doğru kıvrılmış ve basık bir şekilde tasarlanmıştır. Arka bacaklarda ise 2,3 cm uzunluğunda ve 0,2 cm genişliğinde dar, dikey oyuklar yer almaktadır. Kaidenin hemen alt kısmında arka yüzeyde bulunan küçük bir delik, tam olarak geçişli olmamakla birlikte, varlığı heykelin işlevselliğini ve sanatçının detaylara olan dikkatini göstermektedir; deliğin çapı 0,4 cm olarak ölçülmüştür. Bu heykelcik ile alakalı Çiğdem Maner (2014, Hethitische Funde im Museum von Konya Ereğli und ihre Bedeutung für die hethitische Präsenz in dieser Region) hocanın makalesinde bilgi verilmiştir. Hitit dönemine ait antropomorfik heykelcikler, dönem sanatının zenginliğini ve estetik anlayışını yansıtan incelikle işlenen detaylarıyla dikkat çekmektedir. Çoğu heykelcik, gagalı ayakkabılar giymiş olarak tasvir edilmekte ve farklı müzelerde sergilenmektedir; örneğin, Ankara'daki Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenen gümüş heykelcik, altın bir başlıkla süslenmiş biçimde göz alırken, British Museum'daki, kulplu altın heykelciğin görseelliği ve zengin materyali dikkat çekmektedir. Genellikle adım atar pozisyonda, öne çıkarılmış bir bacakla gösterilen bu heykelciklerin aksine, Ereğli'den gelen heykelciğin bacaklarının statik bir konumda, yan yana yer alması, dikkat çekici bir farklılık yaratmaktadır.

Geç Tunç Çağı'na tarihlenen bu sanat eserleri, destek olmaksızın havada oturur gibi görünerek dönem sanatının anlayışını ve temalarını yansıtmakta, figüratif sanatın sınırlarını zorlayarak izleyiciye derin bir estetik deneyim sunmaktadır. Hattuşa ve Ugarit'ten gelen heykelciklerde de gözlemlenen uzun ve dar arka bacak oyukları, bu sanatın bölgesel yaygınlığını destekler niteliktedir. Heykelciğin ayak tabanlarından başlayarak yukarıya uzanan oyuğun varlığı, sanatçının detaylara verdiği önemi bir kez daha kanıtlamaktadır. Dönemin Hitit heykelciklerinde, ayak altındaki çıkıntıların heykeli sabitleştirmek veya üzerinde oturtmak için kullanılması, sanatın işlevsellik ile estetiği harmanladığını açıkça göstermektedir. Ereğli'den elde edilen heykelciğin ayakta duran bir erkek figürü olması, dönemin mitolojik ve toplumsal unsurlarını anlamamıza yardımcı olmaktadır. Heykelciğin ayrıntılı işlenmiş burunlu ayakkabıları ve muhtemel merkezi eteği, Hitit sanatı için karakteristik öğeler arasında yer alırken, erkek figürlerin temsilinde belirgin bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Hayal gücümüzü zorlayarak, heykelciğin muhtemel görünümünü anlamaya çalıştığımızda, kollarının uzanmış pozisyonu ve üzerindeki başlık, figüratif sanatın çok boyutlu anlatımını gözler önüne serer. Dikkat çeken bir diğer husus ise, Ereğli heykelciliğinin büyük bir kısmının bu heykelciklerle aynı döneme, yani MÖ 15-13. yüzyıllara yani Hititlerin İmparatorluk Çağı'na tarihlendiğinin, sanat tarihçileri tarafından ifade edilmesidir. Bu durum, dönemin sanatsal birikimini ve estetik anlayışını daha iyi kavrayabilmemiz açısından kritik bir önem taşımaktadır. Bu heykelcik günümüzde Ereğli Müzesi'nde bulunmaktadır. (Maner 2014: 215, 216).

Arısama Dağı

Emirgazi, İç Anadolu Bölgesi'nde bulunan Konya iline bağlı bir ilçedir. İlçe, doğusunda Niğde ili, güneyinde Ereğli İlçesi, batısında Karapınar İlçesi ve kuzeyinde Aksaray ili ile komşudur. Bu ilçenin, yakınlarında Arısama Dağı bulunmaktadır (Resim 2). Arısama Dağı, ilçenin Hitit Dönemdeki dinî kültürü hakkında değerli bilgiler sunan önemli sunaklar, adaklar ve yazıtlarla doludur. Sunaklar ve adak teknesi benzer bir amaca hizmet etmektedir. Bu adaklar ve sunaklar tanrıya ibadet ve kurban sunmak amacıyla kullanılmıştır. Hitit Kralı IV. Tuthaliya'nın adıyla kaydedilen hiyeroglif yazı, Hititlerin bu anıtları bir dizi tanrı için diktiğini göstermektedir (Mellaart 1958: 313). Bu Emirgazi sunakları Luvî dillerinde yazılmıştır (Hawkins 1986: 369-371). Çivi yazılı metinlerden anlaşıldığı kadarıyla, Şarpa Dağı'nda koruyucu tanrı Ala'nın kültü bulunmaktadır. Koruyucu tanrı için yapılan bir ritüeli anlatan çivi yazılı metne göre, Uda şehrinin kralı IV. Tuthaliya, Şarpa Dağı'na kurbanlar sunmakla görevlendirilmiştir. IV. Tuthaliya'nın Uda halkı tarafından sunu yapmakla vazifelenmesi, Uda kentinin Şarpa Dağı'na yakın bir mesafede olduğunu belgelemektedir (Özcan 2018: 201-205). Emirgazi sunakları üzerindeki yazıtta sık sık Şarpa Dağı'ndan bahsedilmektedir. Sunakların Arısama Dağı'nın batı kısmında yer alması nedeniyle Şarpa Dağı, Arısama Dağı ile sınırlandırılabilir. Bu dağ için ayrıca Hasan Dağ ve Kötü Dağ önerileri de bulunmaktadır. Arısama Dağı'na, bölge halkı tarafından "Kel Dağ, Kötü Dağ, Boz Dağ, Emirgazi Dağı" gibi isimler verilmiştir. Böylece Kötü Dağ'ın Arısama Dağı'nın isimlerinden biri olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle Özcan'ın önerisi yanlış bir değerlendirme olarak düşünülmektedir (Turgut, Bahar, & Küçük 2018: 414).

Anıtlar, tarih boyunca kültürel ve dinî referansların taşıyıcıları olarak önemli bir yer teşkil etmiştir. I. Sunak, yapısı itibarıyla dikkat çekici unsurlara sahiptir; anıtın ikram masası ve tabanın aynı olduğu, en dar kısmının yukarıda yer aldığı belirtilmektedir. Günümüzde eksiksiz olarak ulaşan tek kitabe, altı satır hâlinde düzenlenmiş ve kurban masasının kenarından başlayıp tabana inerek 20 cm'lik bir boşluk bırakmaktadır. Bu boşluğun tasarımı, metnin okunabilirliğine katkıda bulunmamakla birlikte, anıtın estetik yapısını da zedelemektedir. Metinde yer alan yatay kabartma çizgiler, her biri 12 ila 20 cm arasında değişen alanlar kaplamaktadır ve bu durum, yazıtların görselliğini artırmaktadır. Anıtın alt kısmında görülen yüzeysel kırılma, yapının genel şekline zarar vermemiştir; ancak son iki satırdaki metnin kaybolmasına yol açmıştır. Taşın genel olarak iyi korunmuş olması, geçmişe ışık tutan önemli bir unsurken, kırmızımsı izlerin toprağın altında yer alan bir metalin ürettiği oksidasyondan kaynaklanabileceği düşünülmektedir. Ayrıca, kare şeklinde bulunan bir taşın, başka bir parçayla temas hâlinde olduğu ve belirli bir zamanda aynı kümeye ait olabileceği üzerinde durulmaktadır. Devamında, II. Sunak'ın yazıtının üst kısmında bir masanın kırıldığı ve metnin alt kısmının hasar gördüğü belirtilmektedir. Burada, metnin son satırının anlaşılmadığı; dolayısıyla, yüksekliği daha fazla olan yazıtın en az yedi satırdan oluşması gerektiği vurgulanmaktadır. Ancak mevcut metin, hasarlı olduğu için okunabilir durumda değildir. III. Sunak'ta, benzer bir yapı gözlemlenmekte, ancak burada yalnızca dört satırdan birinin tamamlandığı görülmektedir. Bu taş, boyutları ve metin sunumu açısından II. Sunak'a benzemektedir fakat yüzeyi oldukça aşınmış durumdadır. IV. Sunak, diğer üç sunakla benzer bir biçimde şekil almakta, ancak boyutları arasında farklılıklar barındırmaktadır. Taşların üzerindeki yazılar belirli bir düzende sıralanmış; baş kısmı en üstte, son kısmı ise tabandan yaklaşık 20 cm uzakta yer almaktadır. Yüzeylerinin cilasız oluşu, bu anepigraf boşluklarının bir kaidenin içine gizlenmiş olabileceğine dair ipuçları sunmaktadır. Metinlerin uzunluğu, taşların boyutlarıyla ilişkili farklılıklar göstermekte; bu da benzer metinlerin farklı uzunluklarda sunulabileceğini ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, bu pasaj, metinlerin politik-dinsel karakterini aydınlatmakta ve Kral IV. Tuthaliya'nın dönemiyle ilgili siyasi sorunları yansıtmaktadır. Güneş, Gök ve Fırtına Tanrıları gibi Hitit panteonunun temsilcisi olan tanrılar, metinlerde sıkça yer almakta ve resmî panteonu temsil etmektedir. IV. Tuthaliya dönemine ait diğer belgelerle karşılaştırıldığında, bu yazıtların içerdiği zorlukların ve tanrıların sayısının analizi, tarihî ve kültürel bağlamı anlamak açısından hayati öneme sahiptir (Resim3) (Masson 1979: 6-42).

Geç Hitit Dönemi'nde Dinî Kültür (MÖ 1200-750)

Tuwana Kralı Warpalawas ile Luvi fırtına tanrısı Tarhunzaş'ın tasvirlerinin yer aldığı MÖ 8. yüzyıla Geç Hitit Dönemine ait İvriz Kabartması, Hititlerin su kaynaklarına verdiği önemi ortaya koyan nadide bir eserdir (Teksöz, Omacan&Maner 2019: 116). Bu döneme ait yapılan kazılarda dört yazılı stel parçası ve bir heykelin kalıntıları keşfedilmiştir. Bu buluntular, bölgedeki su kaynaklarının yanında yer alan yazıtlı stel ve kaya kabartmaları ile söz konusu alanın bir su tapınağı işlevi gördüğünü açık bir şekilde ortaya koymaktadır (Maner 2017: 353, 354). Tarhunzaş, eteği üzüm salkımlarıyla çevrelenmiş bir figür olarak karşımıza çıkmakta, bu figür yerden bir demet buğday tutan fırtına tanrısını temsil etmektedir. Bu bağlamda, tapınma pozisyonunda tasvir edilen Kral Warpalawas, Tarhunzaş'ın önünde saygıyla durmakta ve tanrısal gücün izlerini taşımaktadır. Rölyefin alt kısmında yer alan üçüncü yazıtta ise, Warpalawas'a ithaf eden Tiyarmartus'un ismi belirtilmiş, böylece bu tarihî eser üzerindeki dinî ve kültürel bağların derinliği vurgulanmıştır (Menteş, A.& Maner 2018: 232). Tanrı'nın, zenginlik ve bereketi simgeleyen mısır ve üzüm salkımları ile temsil edilmesi, tarıma dayalı toplumların inanç sistemlerinde doğanın döngüsünün önemini vurgular (Cornwall 1924: 217). Kayanın üzerinde Geç Hitit tanrısını anımsatan üzüm ve mısır simgeleriyle süslenmiştir (Jenkins 1972: 99). Tarhunzaş, klasik mitolojik ve sembolik değerler taşıyan bir figür olarak, kılıcını baş aşağı taşımakta ve bu durum, kılıcın askerlik ve krallık için taşıdığı güç anlamını derinleştirmektedir. İvriz Anıtı'nda belirgin bir şekilde yer alan kılıç kulpu, büyük kartal başı biçimindeki tanrının gövdesinin sol yanında açıkça vurgulanmıştır.

Eser, toplumun bu dönemdeki dinî inancına, hasat dönemi öncesinde kutlanan bayram haftasında kralın üstlendiği rollere, toplumun tarımsal ritüellerine ve spiritualitesine işaret eder. Kralın ilk buğdayı kutsal orakla hasat etmesi ve buna dair anıtlardaki betimlemeleri, bu geleneğin köklü bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir. Tarhunzaş, bir elinde buğday başağını, diğer elinde ise üzüm salkımlarını tutarken, tarımsal bereketin ve döngüselliğin sembollerini taşımaktadır. Bununla birlikte, Tarhunzaş'ın kullandığı kılıç, aslında kuş başlı saplı bir budama bıçağı olarak nitelenmektedir; bu da tanrının üzüm ve buğday tanelerini tutmasının hasat zamanının geldiğine dair güçlü bir işaret olduğunu açığa çıkarmaktadır (Şahin 1999: 168-170). İvriz Kaya Anıtı, bu sembolik anlatımın en etkileyici örneğini sunmaktadır.

İvriz Kaya Anıtı

Halkapınar, Konya ilinin en doğu ucunda yer alır ve coğrafi konumuyla dikkat çekmektedir. Orta Toroslar'ın kuzey eteklerine konumlanmış olan ilçe, sınırları içinde İvriz Çayı ve Delimahmutlu Deresi gibi akarsulara ev sahipliği yapmaktadır. Geç Hitit Dönemi'ne ait MÖ 8.yüzyılın ilk yarısına tarihlenen bu kaya kabartması, Tuwana Kralı Warpalawas zamanında yapılmıştır (Resim 4) (Mellaart 1958: 314). Bu önemli anıt, Amberderesi yakınlarında bulunmaktadır. İvriz ve Amberderesi Vadisi, Geç Hitit Dönemi'ne kadar tarihlenen kutsal bir alandır (Maner 2017: 356, 357). İvriz'de bulunan ana kabartmanın yanı sıra yine Kral Warpalawas dönemine denk gelen farklı zamanlarda gerçekleştirilen kanalizasyon ve inşaat faaliyetleri sonucunda, bir stelin yarısı, bir heykel başının yarısı ve Luvice yazılı üç blok taş ortaya çıkmıştır (Kuruçayırılı & Maner 2018: 789).

1980'li yıllarda kanalizasyon inşaatı sırasında İvriz'de Fenikece ve Hiyeroglif Luvice yazılı bir stelin alt kısmı ile bir heykel başının yarısı bulunmuştur (Teksöz, Omacan & Maner 2019: 118). Bulunan bu tarihî malzemeler, Malatya Arslantepe (Resim 6), Karatepe, Sam'al (Zincirli), Ain Arab ve Gerçin'de bulunan heykellere benzerlik göstermektedir (Kuruçayırılı & Maner 2018: 796). Kral Warpalawas'ın günümüze ulaşan eserleri incelendiğinde Asur etkisi dikkat çekmektedir. Kral, Asur tasvirlerinde yer alan kralların biçimsel özelliklerini taşımaktadır. Diğer taraftan, kıyafetleri ve bunları sabitleyen toka, Frig özellikleri göstermektedir (Resim 7). Kral Warpalawas'ın Asur'a uzun süredir devam eden sadakati ve Frigya modasına olan ilgisi kıyafetlerine de yansımıştır (Bryce 2023: 225). Tanrı Tarhunzaş'ın kıyafetleri, saç ve sakal stilleri, özellikle gövde tasviri, Asur kabartmaları ve dikili taşlarındaki figürlere oldukça benzemektedir (Lanaro 2015: 79, 80). Tuwanuwa Kralı Warpalawas'ın kabartmaları, Asur

Kralı III. Tiglath-Pileser'in çağdaşdır (Resim 8). Bu kabartmalardaki tüm detaylar Asur tarzında tasvir edilmiştir (Ussishkin 1969: 127). Asma veya üzüm meyvesi, Yakın Doğu sanatında sıkça karşımıza çıkar. Bunun en güzel örneği İvriz'deki kabartmada görülen Tanrı Tarhunzaş'ın elinde uzattığı tahıl ve asmadır (Albenda 1974: 10). Asur etkisini Kral Esarhaddon (M.Ö. 681-668) dönemine kadar görmek mümkündür. İvriz Kaya Kabartması'nda, geleneksel unsurlarla modern düşünceleri bir araya getiren etkileyici bir kıyafet sergilemektedir. Kısa kollu, ayağa kadar inen bu elbisenin tasarımı, kare desenli bir kuşakla tamamlanmıştır. Bordürdeki çengel haç motifinin, özellikle Babil ve Asur sanatında pek fazla kullanılmadığı görülmektedir. Giysinin alt bölümünü tamamlayan uzun, zarlara benzeyen püsküller ve geometrik bodürler, kıyafete estetik bir denge kazandırmıştır. Kıyafetin sol omzunda fibula ile tutturulmuş ve özgün bir görünüm elde edilmiştir (Sarre 1908: 144).

Warpalawas'ın kabartmada giydiği fibula MÖ 738 yılında Gordion'dan, çoğunlukla Tümülüslerdeki örneklerle benzerlik göstermektedir (Birmingham 1961: 186). Bu Frig fibulası, özellikle Frigya Bölgesi'nin aşağı ve yukarı yönlerinde sınır boyunca uzanmaktadır (Stronach 1959: 181). Fibula, heykeltıraş tarafından rölyef üzerinde tasvir edilmiştir. Kral Warpalawas'ın başka bir tasviri, Niğde'nin Bor ilçesinde parçalar hâlinde bulunan bir kabartma üzerinde yer almaktadır. Kabartma restore edilip göğsün üzerine Frig fibulası takılmıştır. Kabartmada bulunan fibulanın çeşitli örnekleri Kuzey Suriye şehirlerinde de tespit edilmiştir. Zincirli'deki bir kraliçe kabartmasının üzerinde, Karkamış'ta ve İran da dâhil olmak üzere Yakın Doğu'nun pek çok yerinde bulunmuştur (Muscarella 1967: 83, 84).

İvriz kabartmasında kullanılan yuvarlak, boynuzlu tasarım, İslam öncesi Orta Doğu sanatında yaygın bir unsurdur. Bu tür başlığa sahip figürler, ölümden sonraki yaşam veya tanrılarına olan bağlılık gibi temaları yansıtmaktadır. Urartu kökenli Barberini kazanındaki figürlerin, grifonlar ve aslanlarla birlikte betimlenmesi hem estetik anlamda zenginlik katmakta hem de tanrısal güç ve koruyuculuğu simgelemektedir. İvriz kabartmasındaki benzer başlık detaylarının Luvi kültürüne ait olması, bu dönemdeki çok katmanlı kültürel etkileşimleri anlamak açısından önemlidir (Maxwell-Hyslop 1956: 153,154).

Elektrum, Sümer ve Mısır mücevherlerinde merkezî bir öneme sahiptir. Bu alandaki tekniklerin kökenleri, Yakın Doğu'ya kadar izlenmektedir. Granülasyon tekniği, MÖ üçüncü bin yılın ortalarından itibaren Ur kentinde Batı Asyalı kuyumcular tarafından benimsenmiş, Sümerler tarafından icat edildiği kabul edilen bu yöntem; Suriye, Lübnan, Filistin ve Elam'da yaygınlık kazanmıştır. Orta Krallık Mısır'ında da tercih edilen granülasyon, Batı Fenike, İspanya, Kartaca ve özellikle Etruria'da etkileyici uygulamalara ulaşmıştır. 1968 yılında Kudüs'teki Bazalel Ulusal Müzesi'nde sergilenen ve günümüzde İsrail Müzesi'nde bulunan elektrik plak üzerindeki şarap tanrıçası figürü, geniş kalçalı ve tıknaz bir yapıya sahiptir (Resim 5). Bu figür, İvriz kabartmasındaki Kral Warpalawas, Maraş'taki heykeller ve Zincirli'deki Kilamuwa heykelleriyle benzerlik göstermektedir. (Barnett 1980: 171).

İvriz Kaya Anıtı'nda elinde üzüm ve buğday tutan Tarhunzaş'ı ve önünde verdiği bereket için şükran ifadesi olarak ellerini kaldıran Kral Warpalawas'ı anlatmaktadır (Sarre 1908: 144). İvriz Kaya Kabartması'nın yakınında dinî ritüeller gerçekleştirilmektedir. Ritüelin ilk aşamasında yedi delik açılır ve bu deliklere su doldurularak suyun hayat verme özelliği simgelenir. Ardından, bira, şarap ve diğer tatlı içeceklerin bu deliklere dökülmesi, tanrılara sunulan bir tür kurban niteliği taşır. Kullanılan içecekler, zenginlik ve bolluk temalarını dile getirir. Ritüelde en dikkat çekici olan, yedi ince ekmeğin ufalanıp deliklere atılmasıdır ve bu, tanrılara sesleniş anlamına gelir. Tanrılara teslimiyet, ritüelin maneviyatını derinleştirirken, dualar sayesinde tanrılardan yaşam, sağlık ve uzun ömür talep edilmesi, toplumsal değerlerin bir yansımasıdır (Bier,1976: 125,126).

Sonuç

Hitit dönemindeki dinî kültürlere bakıldığında, Ereğli heykelciliği, bu döneme ait önemli bir sanat eseridir. Bu döneme ait ayaklar genellikle durağan bir şekilde ve paralel olarak yan yana gösterilmektedir. Hitit tanrıları, sivri ayakkabılarla betimlenmiştir. Ayrıca, oturmuş Hitit

heykelciklerinde, bir sandalyenin ya da tahtın arkalığı, bacakların dayandığı sırtın arkasında yer alır. Ancak Geç Tunç Çağı'na ait iki heykelcikte, tahtta veya sandalyede oturmayan, bir yere yaslanmış, havada oturan bir insan figürü gösterilmektedir. Ereğli heykelciliğinde sırtlık izi ve sırtlığa yaslanan ayaklar gibi detaylar sıkça görülmektedir. Bu özellikler, Ereğli heykelciliğini diğer dönemlerden ayıran önemli unsurlar arasındadır. Ayrıca IV. Tuthaliya dönemine denk gelen Emirgazi yakınlarındaki Arısama Dağı'nda dört adet sunak ve yazıt görmek mümkündür. Şarpa Dağı ve çevresindeki kültürel ve dinî yapılar, tarihî derinlikleri ve mitolojik öğeleriyle zengin bir mirasa sahiptir. Bölge halkının bu dağa verdiği farklı isimler ve üzerinde yapılan ritüeller, Luvi dilleriyle ilişkilendirilmiş önemli bir kültür mozağini yansıtmaktadır. Çivi yazılı metinlerde anlatılan Ala'nın kültü ve IV. Tuthaliya'nın Şarpa Dağı'nda gerçekleştirdiği ritüeller, bölgenin dinî ve politik yapısını aydınlatmaktadır. Kralın komşu ülkelerle yaşadığı siyasi sorunlar, taş anıtın dikiliş amacını ve çevresindeki varlıkların önemini vurgulamaktadır. Hitit panteonunun temsilcileri olan Güneş Tanrısı, Gök Tanrısı ve Fırtına Tanrısı gibi önemli tanrılar, bölgenin resmî dinî yapısını yansıtmaktadır. IV. Tuthaliya dönemine ait mühür üzerindeki tasarım da bölgenin dinî ve kültürel sembollerini içeren önemli bir görsel öğedir. Bu bağlamda, Şarpa Dağı ve çevresi, Anadolu'nun zengin tarih ve mitolojik dokusunu yansıtan önemli bir bölgedir.

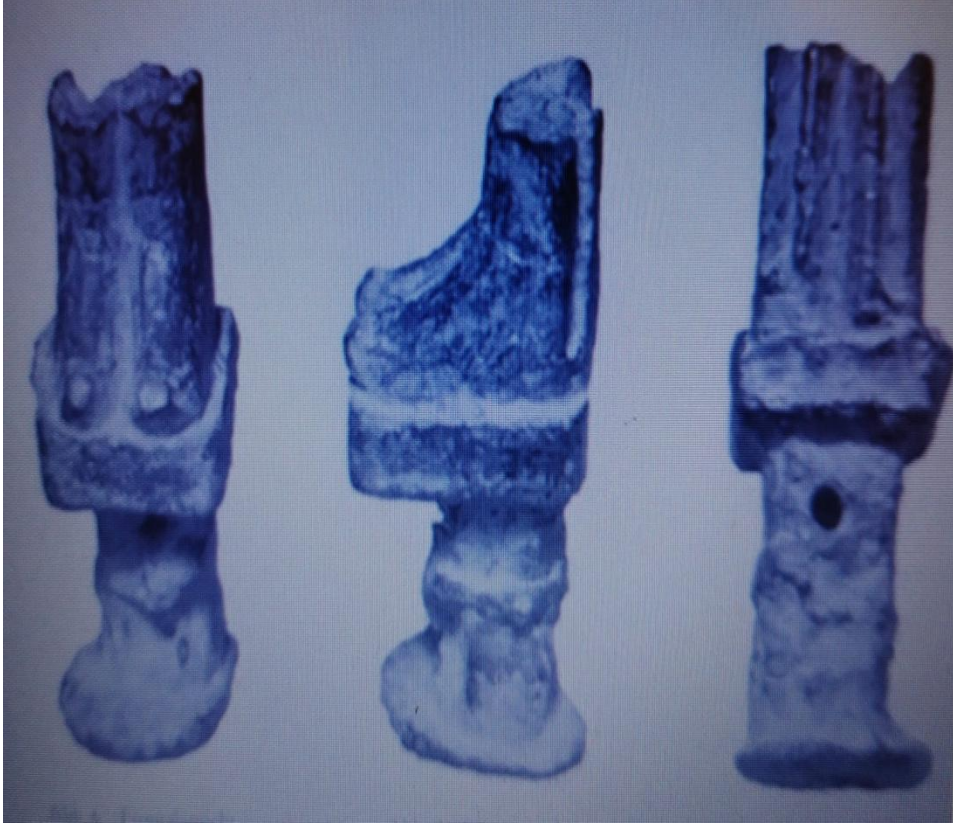
Geç Hitit Dönemi'nde dinî kültür açısından İvriz Kaya Anıtı önemli bir örnektir. Bu anıt, Halkapınar'daki Ambarderesi Vadisi'nde yer almaktadır. Ereğli yakınlarındaki İvriz'deki Geç Hitit kabartmaları, fırtına tanrısı Tarhunzas ve Kral Warpalawas'ın tasvir edildiği önemli eserler arasında bulunmaktadır. Bu kabartmalarda Luvice ve Fenikece yazıtlar da mevcuttur. İvriz Kaya Anıtı, Frig, Asur ve Arami etkilerinin görüldüğü nadir sanat eserlerinden biridir. Üzerindeki fibula tasviri, kaya anıtları üzerindeki ender örneklerden birini teşkil etmektedir. MÖ 8. yüzyıla tarihlenen benzer örnekler, Zincirli, Maraş ve Kargamış gibi bölgelerden de bilinmektedir. Asur başkenti Khorsabad'dan gelen örneklerin ise Frig kökenli olduğu kabul edilmektedir (Muscarella 1967: 83, 84). Bu kabartmalar, Anadolu'nun zengin kültürel mirasının önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

Kaynaklar

- Albenda, Pauline (1974), Grapevines in Ashurbanipal's Garden, *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, 215, 5–17. <https://doi.org/10.2307/1356313>
- Barnett, Richard David (1980), A Winged Goddess of Wine on an Electrum Plaque, *Anatolian Studies*, 30, 169–178. <https://doi.org/10.2307/3642787>
- Bier, Lionel (1976) A Second Hittite Relief at Ivri, *Journal of Near Eastern Studies*, 35 (2), 115–126. <http://www.jstor.org/stable/545196>
- Birmingham, J. M. (1961) The Overland Route across Anatolia in the Eighth and Seventh Centuries B.C., *Anatolian Studies*, 11, 185–195. <https://doi.org/10.2307/3642461>
- Bryce, Trevor (2023), *Geç Hitit Krallıkları*, çev. İrem Kutluk, İstanbul: Alfa Yay.
- Cornwall, J. H. M. (1924), A Journey in Anatolia, *The Geographical Journal*, 64 (3), 213–222. <https://doi.org/10.2307/1780761>
- Frangipane, Marcella (2019) Arslantepe. Siyasi Merkezin Yükselişi ve Düşüşü: Tapınaktan Saraya Saraydan Surla Çevrili Bir Kente / Arslantepe. The Rise and Development of a Political Centre: From Temple to Palace to a Fortified Citadel, I. Uluslararası Arslantepe Arkeoloji Sempozyumu / I. International Arslantepe Archaeology Symposium, 4-6 Ekim 2018 / 4-6 October 2018 Malatya, 71-104.
- Hawkins, David (1986), Writing in Anatolia: Imported and Indigenous Systems, *World Archaeology*, 17 (3), 363–376. <http://www.jstor.org/stable/124701>
- Jenkins, Kenneth (1972), Two Coins of Asia Minor, *The British Museum Quarterly*, 36 (3/4), 97–100. <https://doi.org/10.2307/4423110>

- Kuruçayırılı, Emre, Maner, Çiğdem (2018), İvriz Ambarderesi Kızlar Oğlanlar Sarayı (Manastırı) Mağarası'nda Araştırmalar, *Bellekten*, 82 (295), 785-802. <https://doi.org/10.37879/bellekten.2018.785>
- Lanaro, Anna (2015), A goddess among Storm-gods: The stele of Tavşantepe and the landscape monuments of southern Cappadocia, *Anatolian Studies*, 65, 79-96. <http://www.jstor.org/stable/24878379>
- Maner, Çiğdem (2015), Hethitische Funde im Museum von Konya-Ereğli und ihre Bedeutung für die hethitische Präsenz in dieser Region, *Istanbul Mitteilungen* 64, 207-221.
- Maner, Çiğdem (2016), Preliminary Report on the Third Season of the KonyaEreğli (KEYAR) Survey 2015, *Anatolia Antiqua*, 24, 225-252. <https://www.persee.fr/collection/anata>
- Maner, Çiğdem (2017), From the Konya Plain to the Bolkar Mountains: The 2015-16 Campaigns of the KEYAR Survey Project, iç: *The Archaeology of Anatolia: Recent Discoveries (2015-2016) Volume II*, Cambridge Scholars Press, 341-367.
- Masson, Emilia (1979), Les Inscriptions Louvites Hiéroglyphiques d'Emirgazi, *JSav*, 1, 3-52.
- Maxwell-Hyslop, Kathleen Rachel (1956), Urartian Bronzes in Etruscan Tombs, *Iraq*, 18 (2), 150-167. <https://doi.org/10.2307/4199609>
- Mellaart, James (1958), Second Milleniurn Pottery from The Konya Plain and Neighbourhood, *Bellekten*, 22 (87), 311-346. <https://doi.org/10.37879/ttkbellekten.1266741>
- Mellink, Machteld Johanna (1982), Archaeology in Asia Minor, *American Journal of Archaeology*, 74 (2), 157-178. <https://doi.org/10.2307/503206>
- Menteş, Aliye, Maner, Çiğdem (2018), An Attempt of Community Archaeology İn İvriz Village: The Role of Archeological Regeneration and Heritage Conservation, *TÜBA-AR Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi*, 23, 227-240.
- Muscarella, Oscar White (1967), Fibulae Represented on Sculpture, *Journal of Near Eastern Studies*, 26 (2), 82-86. <http://www.jstor.org/stable/543704>
- Özcan, Ali (2013), Uda Şehri'nin Yeri Hakkında, *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 32 (53), 195-212.
- Sarre, Fredrick (1908), The Hittite Monument of İvriz and a Carpet Design of Asia Minor, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 14 (69), 143-147. <http://www.jstor.org/stable/857706>
- Stronach, David (1959), The Development of the Fibula in the Near East, *Iraq*, 21 (2), 180-206. <https://doi.org/10.2307/4199659>
- Şahin, Mustafa (1999), Neue Beobachtungen zum Felsrelief von İvriz/Konya, Nicht in den Krieg, sondern zur Ernte: der Gott mit der Sichel, *Anatolian Studies*, 49, 165-176. <https://doi.org/10.2307/3643072>
- Teksöz, Didem, Omacan, Sinan, Maner, Çiğdem (2019), Bir Hitit Su Kült Merkezinin Toplum ile Buluşması: İvriz Kültürel Peyzaj Koruma Projesi. *Tüba-Ked*, 20, 111-141. <https://doi.org/10.22520/tubaked.2019.20.008>
- Turgut, Murat, Bahar, Hasan, Küçük, Bora (2018), Hititlerde Yerleşim Yeri-Kutsal Dağ İlişkisi Üzerine Bir Mesafe Önerisi, *SEFAD*, 39, 403-424. <https://doi.org/10.21497/sefad.443545>
- Ussishkin, David (1969), The Date of the Neo-Hittite Enclosure in Karatepe, *Anatolian Studies*, 19, 121-137. <https://doi.org/10.2307/3642619>

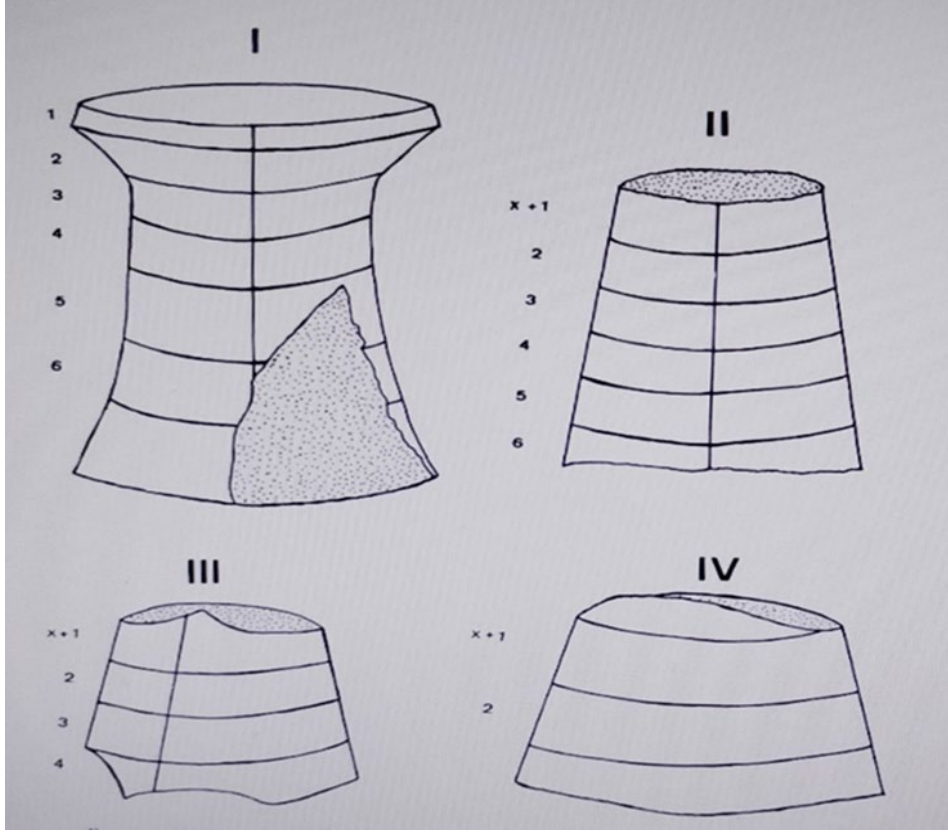
Ekler



Resim 1: Ereğli Bronz Heykelciği (Maner 2014: 214).



Resim 2: Arısama Dağı (Maner 2016: 241).



Resim 3: Arısama Dağı'nda bulunan IV. Tuthaliya zamanına ait sunaklar (Masson 1979: 8).



Resim 4: İvriz Kaya Anıtı.



Resim 5: Elektrum Plak Üzerinde Kanatlı Şarap Tanrıçası (Barnett 1980: 173).



Resim 6: Malatya Arslantepe'de Bulunan Kaya Kabartması (Frangipane 2018: 92).



Resim 7: Tuwana Kralı Warpalawas'ın Üzeri'ndeki Frig Tokası.



Resim 8: Asur Kralı III. Tiglatpileser (Bryce 2023: 388).



bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi

bitig Journal of Faculty of Letters

(Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 8, Aralık/December 2024)

Arşivlerde Saklı Kalmış Bir İsim: Mimar Kemal Altan*

A Name Hidden in the Archives: Architect Kemal Altan

İlkay Yıldız

Doktora Öğrencisi

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

ilkayildiz1987@gmail.com

0000-0002-8318-26492

Zeynep Demircan

Dr. Öğr.Üyesi

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

zeynepdemircan@mu.edu.tr

0000-0002-2971-2242

Araştırma makalesi/Research article

Geliş Tarihi/Received: 04.11.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 03.12.2024

Atıf/Citation

Yıldız, İlkay ve Demircan, Zeynep (2024), Arşivlerde Saklı Kalmış Bir İsim: Mimar Kemal Altan, *bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4 (8), 247-275.



Bu makale iThenticate, turnitin, intihal.net programlarından biriyle taranmıştır.

This article was checked by iThenticate, turnitin or intihal.net.

* Bu makale, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Demircan danışmanlığında İlkay Yıldız tarafından tamamlanan *Türk Sanatının İzinde Bir Mimar: Kemal Altan* başlıklı yüksek lisans tezinden geliştirilerek yazılmıştır.

Öz Mimar Kemal Altan, 1 Temmuz 1886 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelmiştir. 1913 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nden (bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) mezun olduktan hemen sonra, başlayan I. Dünya Savaşı sebebiyle askere alınmış ve yedek subay olarak görevlendirilmiştir. Savaşın ardından mesleğine dönen Altan, hem I. Dünya Savaşı hem de Kurtuluş Savaşı'nın bırakmış olduğu yıkım ve tahribatların içinden doğan Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk mimarlarından olmuştur. Millî Mücadeledeki görevini başarıyla tamamlayan genç mimarın bu yıkım ve tahribatlar karşısında sorumluluğu büyüktür. Altan, hocaları Mimar Kemalettin ve Mimar Vedat Tek'in çizdiği yolu benimseyerek ulusal mimarinin gelişimine katkı sağlamıştır. Mimari tasarımlarının yanı sıra, şehitlerimizin aziz hatıralarını yaşatmak adına diktiği anıtlarla da millî bilincin güçlenmesine önemli katkılarda bulunmuştur.

Mimar, İstanbul Arkeoloji Müzeleri gibi önemli kültür kurumlarında üstlendiği görevlerle Türkiye'nin tarihî ve kültürel mirasının korunmasını amaçlamıştır. Eski eserlerin ortaya çıkarılması ve restorasyonlarının yapılmasında çalışmalar yapan Altan, Türk kültürünün zenginliğini her fırsatta gösterme çabasında olmuştur. Mimarlığının yanı sıra, Edirne, İstanbul ve Konya gibi şehirlerde üstlendiği idari görevlerle de ülkesine hizmet eden Kemal Bey, Millî Mücadelenin güçlü ruhunu yaşamı boyunca sürdürmüştür.

Kemal Altan, sadece mimarlık yapmakla kalmamış, aynı zamanda dönemin gazete ve dergilerinde yazılar yazmıştır. Bu yazılarında Türk sanatının önemini vurgulamış ve bu konuda toplum bilincini artırmayı hedeflemiştir. Ayrıca Mimar Sinan'a olan sevgisi sayesinde önemli bir kültürel mirası yaşatmaya katkıda bulunmuştur. Onun düzenlediği etkinlikler hem Mimar Sinan'ın anısını canlı tutmuş hem de Türk mimarisine olan ilgiyi artırmıştır.

Erken Cumhuriyet dönemi mimarisine dair yapılan araştırmalar içerisinde, dönemin önde gelen mimarlarının biyografilerine ve tasarımlarına ilişkin akademik çalışmalara sıklıkla rastlanır. Ancak bunlar içerisinde Kemal Altan ile ilgili olanlar oldukça sınırlıdır. Bu çalışma, Türk mimarlık tarihinde az bilinen bir isim olan Mimar Kemal Altan'ı derinlemesine inceleyerek hem mimarın kişisel yeteneklerini hem de eserlerinin kültürel ve sanatsal değerini ortaya koymayı hedeflemektedir. Ayrıca ömrü boyunca Türk sanatını ve mimarlığını korumayı ve sevdirmeyi amaçlayan Kemal Altan'ın yeni yetişen mimarlık ve sanat tarihi öğrencilerine ilham kaynağı olması da bu çalışmanın amaçlarındandır.

Anahtar sözcükler: Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarisi, Ulusal Mimari, Türk Sanatı, Mimar Biyografisi, Güzel Sanatlar Akademisi.

Abstract Architect Kemal Altan was born on July 1, 1886, in Istanbul. Following his graduation from the Sanayi-i Nefise Mektebi (present-day Mimar Sinan Fine Arts University) in 1913, he was conscripted into military service due to the outbreak of World War I and served as a reserve officer. After the war, Altan resumed his profession and emerged as one of the first architects of the Republic of Turkey, which rose from the devastation and destruction caused by both World War I and the War of Independence. The young architect, who successfully fulfilled his duties during the National Struggle, bore significant responsibility in addressing this widespread devastation. Altan adopted the principles established by his mentors, Architects Kemalettin and Vedat Tek, and made notable contributions to the development of national architecture. Beyond his architectural designs, he also played a pivotal role in fostering national consciousness by erecting monuments that honored the sacred memory of martyrs.

The architect sought to contribute to the preservation of Turkey's historical and cultural heritage through his roles in prominent cultural institutions such as the Istanbul Archaeological Museums. Altan actively engaged in the discovery and restoration of historical artifacts, consistently striving to highlight the richness of Turkish culture. In addition to his architectural achievements, Altan served his country through administrative roles in cities such as Edirne, Istanbul, and Konya. Throughout his life, he upheld the enduring spirit of the National Struggle, reflecting his unwavering dedication to the nation.

Kemal Altan not only practiced architecture but also contributed to the intellectual discourse of his time by publishing articles in contemporary newspapers and journals. In these writings, he emphasized the significance of Turkish art and sought to enhance public awareness on the subject. Moreover, his profound admiration for Mimar Sinan enabled him to play a role in preserving an essential cultural heritage. The events he organized both perpetuated the legacy of Mimar Sinan and fostered greater interest in Turkish architecture.

Among the research conducted on the architecture of the Early Republican period, academic studies frequently focus on the biographies and designs of the era's prominent architects. However, those specifically addressing Kemal Altan remain notably scarce. This study aims to provide an in-depth examination of Kemal Altan, a relatively lesser-known figure in Turkish architectural history, highlighting both his personal talents and the cultural and artistic significance of his works. Furthermore, this research aspires to position Kemal Altan, who dedicated his life to preserving and promoting Turkish art and architecture, as a source of inspiration for emerging students of architecture and art history.

Keywords: Early Republican Period Architecture, National Architecture, Turkish Art, Architect Biography, Academy of Fine Arts.

Giriş

Günümüzde, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin imar hareketlerine öncülük eden birçok mimarın biyografisi ve eserleri üzerine kapsamlı araştırmalar yapılmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Türkiye'nin modernleşme sürecinde önemli bir dönüm noktasına işaret etmesi bakımından mimarlık mesleği, ülkenin yeni kimliğini şekillendirmede kilit bir rol oynamıştır. Bu süreçte yetişen ve eser veren mimarlar, sadece binalar inşa etmekle kalmamış, aynı zamanda ülkenin kültürel ve sosyal dokusuna işaret eden önemli yapıtlara da imza atmışlardır. Cumhuriyet tarihinin bu ilk kuşak mimarlarının aksine, Mimar Kemal Altan'ın biyografisi ve eserleri henüz yeterince incelenmemiştir.

Mimar Kemal Bey, mimarlık mesleğini icra ederken aynı zamanda bir entelektüel olarak da tanınmış, dönemine hem mimari hem de düşünsel açıdan önemli katkılarda bulunmuştur. Altan'ın, mimarlık mesleğinin ve Türk sanatının ülkemizdeki yerleşimi ve gelişimi üzerindeki olumlu etkileri dikkate alındığında, hakkında daha kapsamlı bir bilimsel araştırma yapılmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmada, Mimar Kemal Altan'ın unutulmuş sayılabilecek hayat hikâyesi ile mimari eserlerini irdelemek ve I. Ulusal Mimarlık Akımı içindeki yerini vurgulamak temel amaçtır. Bu açıdan, Mimar Kemal Altan'ın yaşamı, eğitimi, mesleki kariyeri ve önemli eserleri kronolojik bir sırayla incelenecektir. Dönemin mimari anlayışı ve Mimar Kemal Altan'ın bu anlayışa olan etkisi de değerlendirilecektir. Ayrıca Mimar Sinan'a olan derin saygısı, araştırmanın temel odak noktalarından birini oluşturmaktadır.

Mimar Kemal Altan'ın Yaşamı

Kemal Altan, Çerkez kökenli bir ailenin ferdi olarak 1 Temmuz 1886'da İstanbul'un Beşiktaş ilçesinde dünyaya gelmiştir. Ancak, nüfus kayıtlarındaki bir hata nedeniyle doğum yeri Fatih ilçesi olarak belirtilmiştir (Kemal Güzaltan Kişisel Görüşme: Kasım 2024). Mimar Kemal Altan, Osmanlı Devleti'nde saray müteahhitliği yapmış olan Ahmet Tevfik Bey ile Emine Vasfiye Hanım'ın üç çocuğundan en büyüğüdür. Altan'ın Mazhar Altan ve Şaziment Şeröz adında iki kardeşi bulunmaktadır (Anonim 1948: 3). Düriye Hanım'la evlenen Kemal Altan'ın Sinan Güngör, Vildan ve Bingöl adında üç çocuğu vardır. Altan'ın erken yaşamdaki eğitim hayatına dair detaylı bilgiye ulaşılamamakla birlikte, mimarlık eğitimini Sanayi-i Nefise Mektebi'nde tamamladığı bilinmektedir. Türk Yüksek Mimarlar Birliği'nin 1940 tarihli kayıtlarına göre, Altan bu okuldan 279 numaralı diploma ile 1913 yılında mezun olmuştur (Anonim 1940c: 17).

Kemal Altan, kardeşi Mazhar Altan ile Sanayi-i Nefise Mektebi Mimarlık Bölümü'ne kaydolarak aynı dönemde mimarlık eğitimi almış ve mezun olmuşlardır (Karakaya 2006: 51).

Sanayi-i Nefise'den mezun olan Kemal Altan, I. Dünya Savaşı sırasında orduda görev almış ve yedek subay olarak askerlik hizmetini tamamlamıştır. I. Dünya Savaşı'nın ardından başlayan Kurtuluş Savaşı'nda Batı Anadolu'nun İtilaf Devletleri tarafından işgali üzerine harap olan şehirlerin imar çalışmalarıyla ilgilenmiştir. Özellikle Salihli, Manisa ve Isparta gibi şehirlerde faaliyet gösteren Altan, Manisa Hükümet Konağı, Manisa Numune Hastanesi, Edirne Balkan Şehitliği Abidesi, Salihli Abidesi ve Isparta İl Özel İdare binası gibi anıt ve kamu yapılarına imza atmıştır (Altan 1948: 178)¹. Altan hayatının önemli bir kısmını Edirne'de geçirmiş ve *Sinan Anmaları* gibi etkisi yurt geneline yayılan çalışmalarının pek çoğunu buradan yürütmüştür. Trakya Umumi Müfettişlik Binası'nın inşa edildiği bu yıllarda, Edirne'nin önemli bir kültür insanı olan Altan'ın bu yapıya katkı sağladığı düşünülmektedir. Mimarın diğer anıtlarıyla olan benzerliği açısından bakıldığında Hasköy Şehitliği Anıtı'nın da Kemal Altan'ın tasarımı olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca Kurt Bey ve Paşa Yiğit gibi Edirne tarihinde önemli olan isimlerin mezarlarının yok olmasını engelleme çabası da Altan'ın genel yaşam ve mesleki yaklaşımıyla örtüşmektedir (Bayraktar ve Özgüven 2024: 69-74).

Mimar Kemalettin (1870-1927) ve Vedat Tek (1873-1942) gibi Ulusal Mimariye önem veren iki öncü mimarın izinden giden Kemal Altan, tasarladığı yapılara da bunu yansıtmıştır. Ali Saim Ülgen'in (1913-1963) Kemal Altan'ın ölümünün ardından Mimarlık Dergisi'nde yayımlanan anma yazısında belirtildiği üzere Mimar, İzmir'de de faaliyet göstermiştir. Ülgen, Kemal Bey'in tasarımlarının, Cumhuriyet dönemi Türk mimarisinde önemli bir yer tutan Mimar Kemalettin ve Vedat Tek ekolünün izlerini taşıdığını vurgulamaktadır (Ülgen 1948: 44).

Kemal Altan, mimarlık pratiğinin yanı sıra, sivil toplum kuruluşları ve meslek odalarında üstlendiği yöneticilik ve üyelik rolleriyle, mimarlık mesleğinin toplumsal ve mesleki gelişimine katkıda bulunmuştur². Mimar, uzun yıllar süren yoğun araştırmalarının yorgunluğunu taşımasına rağmen, Konya Bayındırlık Yüksek Mimarlığı'ndaki son görev yerinde de bilimsel çalışmalarına ara vermemiştir. 26 Eylül 1948 tarihinde İstanbul'daki Sen Jorj Hastanesi'nde vefat eden Altan, Beşiktaş'taki Yahya Efendi Mezarlığı'na defnedilmiştir (Altan 1948: 179)³.

¹ Mazhar Altan, ağabeyi Kemal Altan'ın Isparta'daki eserinden Isparta Hususi Muhasebe Binası olarak bahseder (Altan 1948: 178), Semavi Eyice de bu yapıyı İslam Ansiklopedisi'nde ölümünden sonra Kemal Altan için yazdığı maddede "İl Özel İdare Binası" olarak tanımlamıştır (Eyice 1989: 530).

² Akşam Gazetesi'nin haberine göre Türk Yüksek Mimarlar Birliği İstanbul Şubesi senelik kongresinde Kongre Divan Reisliği'ne oy birliği ile Mimar Kemal Altan seçilmiştir (Anonim 1938f: 10). Ayrıca mimar, Trakya'daki görevi sırasında başkanlığını Yusuf Cemil Üner'in yaptığı ve Eski Eserleri Sevenler Cemiyeti'nin bir üyesi olarak Umumi Kâtiplik görevini üstlenmiştir. Kemal Altan bölgedeki eserlerin bir listesini çıkararak tarihçeleri hakkında bilgi toplamış, kitabelerini tespit etmiş, rölöve ve planlarını çıkarmıştır (Bulut 2021: 374-376).

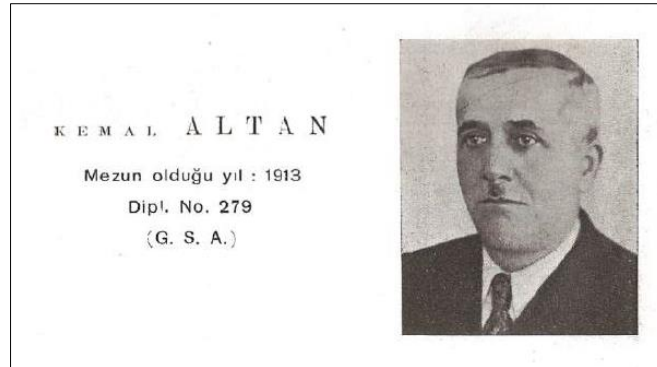
³ Kemal Altan'ın torunu Kemal Güzaltan'la yaptığımız görüşmede, mimarın tutkulu bir Beşiktaş taraftarı olduğu ve Çırağan Sarayı'nın yakınındaki Şeref Stadyumu'na bakan Yahya Efendi Dergâhı içindeki mezarlığa gömülmeyi vasiyet ettiği bilgisine ulaşılmıştır (Kasım 2024).



Fotoğraf 1. Mimar Kemal Altan (Altan 1948: 178).

Mimar Kemal Altan'ın Mimarlık Eğitimi

Kemal Altan, Osmanlı Devleti'nin ilk güzel sanatlar eğitim kurumu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nden 279 numaralı diplomayla 1913 yılında mezun olmuş ve böylece mimarlık eğitimini tamamlamıştır (Belge 1) (Anonim 1940c: 17). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin büyük bir kısmı, 1 Nisan 1948 tarihinde meydana gelen yangında zarar görmüştür. Mustafa Cezar'ın araştırmalarına göre, yangında Akademi'nin kütüphanesi, öğrenci kayıtları, ders malzemeleri ve öğrenci eserleri gibi önemli dokümanlar ve materyaller tamamen yanmıştır (Cezar 1983: 15). Kemal Altan'ın öğrenci dosyasının da 1948 yangınında yok olduğu düşünülmektedir. Mazhar Altan, ağabeyi Kemal Altan gibi Sanayi-i Nefise Mektebi'nde mimarlık eğitimi almış ve aynı dönemde mezun olmuştur. İki kardeş, okul yıllarında sınıf arkadaşlığı yapmışlardır. I. Ulusal Mimarlık döneminin önemli isimlerinden Necmettin Emre de (1871-1961) Altan kardeşlerle Sanayi-i Nefise Mektebi'nin aynı dönem mezunlarından. Bu üç mimarın da okul yıllarında birlikte öğrenim görmeleri, Türk mimarlık tarihinde önemli bir kesişim noktasıdır (Tablo 1) (Karakaya 2006: 51).



Belge 1. Mimar Kemal Altan'ın Mezuniyet Bilgileri (Anonim 1940c: 69).

Diploma No	Adı
273	MEHMET ALİ
274	PİYER
275	ISTILYANOS
276	ALİ RASİM
277	VASIL

278	ÖMER SIRRI
279	KEMALETTİN ⁴
280	MAZHAR
281	İSMAİL NECMETTİN
282	MISON
283	OSMAN TUFİK

Tablo 1. Sanayi-i Nefise Mektebi Mimarlık şubesi 1913 yılı mezunları listesi (Karakaya 2006: 51).

Mimarın, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yetişirken, dönemin eğitim müfredatını şekillendiren kıymetli sanatçı ve akademisyenlerden ders alması, onun akademik ve mesleki gelişimini doğrudan etkilemiştir. Bu nedenle, mimarın biyografisinde, hocalarının kimlikleri ve ders içeriklerinin belirtilmesi, onun mesleki hayatındaki dönüm noktalarının daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuyla birlikte müdürlüğe getirilen Osman Hamdi Bey (1842-1910) 28 yıllık görev süresi boyunca okulun müfredatını belirlemiş, eğitim kadrosunu oluşturmuş ve Türk sanat eğitimine yön vermiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk yıllarında eğitim kadrosunda Batılı mimar, ressam ve heykeltıraşlara geniş yer verilerek, Batılı sanat anlayışı ve teknikleri Türk sanat eğitimine aktarılmaya çalışılmıştır. Batılı hocaların ağırlıklı olduğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Mimarlık Bölümünde, Vedat Tek ve Kemalettin Bey gibi Türk mimarların da yetişmesiyle millî bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Bu iki isim, okulun ilk Türk hocaları olarak, Ulusal Mimarlık düşüncesinin şekillenmesinde önemli rollere sahip olmuşlardır (Naipoğlu 2008: 50).

1888 yılında devlet bursuyla Fransa'ya gönderilen Vedat Tek, Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık eğitimi almış ve 1893 yılında mezun olmuştur. İstanbul'a döndükten sonra mesleki kariyerine başlayan Vedat Bey, ayrıca Sanayi-i Nefise Mektebi'nde mimarlık tarihi dersi vermiştir (Alsaç, 1997: 1754). Paris'te bulunduğu süre içinde mimari akımları yakından takip eden Tek, bu bilgi birikimini hem kendi projelerine yansıtmış hem de Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğrencileriyle paylaşmıştır. Yabancı mimarların Türk meslektaşlarına göre daha fazla tercih edilmesi ve takdir görmesi Vedat Tek'i derinden etkilemiş ve bu durumun bir neticesi olarak Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki hocalık görevinden istifa etmiştir (Demirbel 1941: 231-232).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin değerli hocalarından biri de Türk mimarisinin modernleşmesinde büyük rol oynayan Kemalettin Bey'dir. Prof. Jachmund'un yönlendirmesiyle, mimarlık eğitimini tamamlamak üzere Almanya'ya gönderilmiş ve Charlottenburg Teknik Üniversitesi'nden mezun olmuştur (Yavuz 1981: 59). Mimar Kemalettin, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde nazariyat-ı mimariye dersiyle, öğrencilerine Türk mimari mirasından ilham alarak özgün yapılar tasarlama konusunda önemli bilgiler vermiştir. Bu sayede Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemlerini kapsayan Birinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın temelini atan önemli mimarlar yetiştirmiştir. Kemalettin Bey'in çabalarıyla, Türk mimarisi Batılı etkilerden arındırılarak, millî bir kimlik kazanmıştır (Yavuz 1981: 61).

1906'da Sanayi-i Nefise Mektebi'ne katılan Giulio Mongeri (1873-1951), 1930 yılına kadar kesintisiz olarak burada görev yapmış ve Türkiye'nin önde gelen mimarlık okullarından birinin şekillenmesinde büyük katkı sağlamıştır. Alexandre Vallauray'nin (1850-1921) Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki görevinden ayrılmasının ardından, atölye hocası olarak göreve başlayan Giulio Mongeri, bu sayede Türk mimarisinin gelişimine daha yakından katkı sağlama fırsatı bulmuştur. Kemal Altan'a da hocalık yapan Mongeri hem Batılı eğitimle hem

⁴ Listede Kemal Altan'ın adı Kemalettin olarak geçmektedir.

de yerel mimariye olan hâkimiyetiyle öğrencilerine geniş perspektif deneyimi sunmuştur (Arık 2006: 16).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin diğer hocalarından, Ahmet Ziya Akbulut, matematik, perspektif, tasarı geometri; Yusuf Razi Bey, tasarı geometri; Ferit Güney, tasarı geometri, gölge, matematik, perspektif, topografya; Selahattin Bey, mimaride keşif usulleri; Ziya Bey, mimaride keşif usulleri, mekanik; Kadri Bey, mimaride keşif usulleri; İlhami Bey, topografya; Mehmet Şükrü Işık da fizik-kimya ve inşaat malzemesi derslerini vermişlerdir (Cezar 1983: 68-70).

Sanayi-i Nefise Mektebi Mimarlık Şubesi müfredatında, öğrencilere ilk olarak klasik mimari üslupların temel ilkeleri ve tarihsel gelişim süreçleri aktarılmaktaydı. Hazırlık sınıfında öğrencilere, Klasik Yunan ve Roma mimarisinin temel elemanları ve oranları üzerine çizim pratikleri yaptırılırken, birinci sınıfta bu bilgiler ışığında basit yapıların plan ve projeleri çizdirilerek teorinin pratiğe aktarımı sağlanırdı. İkinci sınıfta, Roma ve İtalyan Rönesansı mimarisi üzerinde durulur, öğrencilere çeşitli üsluplardaki yapıların plan ve proje çizimleri anlatılır ve aynı zamanda perspektif çizimi ile ışık-gölge çalışmalarıyla görsel anlatım becerileri geliştirilirdi. Üçüncü sınıfta, İtalyan Rönesansı mimarisinin karakteristik özellikleri üzerinde durulur, öğrencilerden bu dönem mimarisine ait yapıların suluboya ile perspektif çizimleri yapmaları istenirdi. Dördüncü sınıfta ise eğitim, Türk-İslam mimarisi üzerine yoğunlaşır, Selçuklu ve Osmanlı dönemi yapıların incelenmesi ve bu dönem mimarlarına ait eserlerin röleve çalışmalarının yapılmasıyla tamamlanırdı (Arık 2006: 17-18).

Kemal Altan'ın Sanayi-i Nefise Mektebi'nde edindiği akademik birikim, sadece mimari üretimlerinde değil, aynı zamanda akademik çalışmaları ve idari görevleri boyunca da belirleyici bir rol oynamıştır. Altan'ın, okulda aldığı kapsamlı eğitim sayesinde geliştirdiği araştırmacı yaklaşım, tarihsel dokulara olan duyarlılığını artırmış ve bu sayede pek çok tarihî yapının restorasyonunda öncü bir role imza atmasını sağlamıştır. Altan'ın teorik bilgi ve pratik deneyimlerinin birleşimi, Türk mimari mirasının korunması ve yaşatılması konusunda önemli katkılar sunmuştur.

Kemal Altan'ın Mimarlık Kariyeri

Mimar Kemal Altan, mezuniyetinden hemen sonra başlayan Birinci Dünya Savaşı nedeniyle cepheye gönderilmiştir. Altan, askerlik hizmetini yedek subay olarak tamamladıktan sonra serbest mimarlık pratiğine başlamış ve bir süre bağımsız bir şekilde çalışmalarını yürütmüştür. Ardından Kemal Bey, mimarlık mesleğini memur olarak sürdürerek Erken Cumhuriyet dönemi ile 1948 yılı arasındaki süreçte kamu mimarlığında etkin olmuştur. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte başlayan ve ülkenin hızla dönüşüm geçirdiği bu dönemde, kamu yapılarına olan talep artmıştır. Bu durum, mimarların çalışma alanlarını genişleterek, onların yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin modern yüzünü şekillendiren kamu binalarına yönelmelerini sağlamıştır. Kemal Altan da bu erken dönemin mimarlarından biri olmuştur. Mimar, Manisa Hükümet Konağı, Manisa Numune Hastanesi, Isparta İl Özel İdaresi Binası gibi kamu yapılarının yanında Salihli Abidesi ve Edirne Balkan Şehitleri Abidesi'ni tasarlayarak, Türk mimarlığına katkı sunmuştur (Altan 1948: 178). Manisa Numune Hastanesi ve Isparta İl Özel İdaresi Binası'nın mimarı olarak gösterilen Kemal Bey'in bu yapılar için hazırlanan planların güncel arşivlerde bulunmaması nedeniyle, bu eserlerin orijinal hâli hakkında detaylı bilgiye ulaşmak mümkün değildir.

Manisa Hükümet Konağı (1924-1925)

Ulusun modernleşme ve kalkınma hedefleri doğrultusunda kamu yapıları imar faaliyetlerinin öncelikli alanları arasında yer almıştır. Kentsel dönüşüm ve gelişim sürecinde devletin aktif rolüyle hayata geçirilen imar planları kapsamında, Manisa da dâhil olmak üzere birçok şehirde kamu yapılarına ağırlık verilmiştir. Bu dönemde, I. Ulusal Mimarlık akımının belirleyici yönü, Manisa Hükümet Konağı'nın da bu akımın tipik örneklerinden biri olarak öne çıkmasını sağlamıştır (Savaşır ve Alpaslan 2009: 83).

Millî mimari ilkelerine uygun tasarlanan yapının mimarı, bazı kaynaklarda Rüstem Bakoğlu olarak belirtilmektedir. Ancak, Manisa doğumlu mimar ve tarihçi Nusret Köklü, 2004 yılında yayımladığı *Mimar Kemal Bey'in Projelendirdiği Manisa Hükümet Konağı ve Diğer Hükümet Binaları* adlı makalesinde yapı tasarımcısının Kemal Altan olduğunu gerekçeleriyle birlikte anlatmıştır (Köklü 2004: 15).

Köklü'nün anlattıklarına göre, Manisa'da kendisinin serbest mimar olarak çalıştığı dönemde, Rüstem Bakoğlu da mühendislik mesleğini aktif olarak sürdürmekteydi. Köklü, Bakoğlu'nun Hükümet Konağı'nın proje mimarı olmadığını, Nuri Bey ile iş birliği içinde yapısal ve teknik konularda görev aldığını dile getirmiştir. Yazar, 1970 yılında yayımlanan *Dünkü Manisa* adlı eserinin 85. sayfasında yer alan Yeni Hükümet Konağı inşaatı fotoğrafının altındaki notta, mimarın kimliği konusunda bir yanlışlık yaptığını belirtmiştir. Aslında kendisine resmi gönderen kişinin Rüstem Bakoğlu olduğunu ifade etmiştir (Köklü 2004: 15). Nusret Bey, Manisa'daki Hükümet Konağı'nın asıl mimarının Kemal Altan olduğunu "*Cumhuriyet'in ilk yıllarında kamu ve önemli binaların projelendirilmesinde görev alan çok az sayıdaki mimarlarımızdan*" cümlesiyle vurgulamıştır. Ayrıca, Mazhar Altan ve Semavi Eyice de diğer kaynaklarla birlikte, Hükümet Konağı'nın mimari tasarımı konusunda Kemal Altan'dan bahsetmişlerdir (Altan 1948: 178; Eyice 1989: 530).

Hükümet Konağı, tipik bir Cumhuriyet dönemi devlet binası olarak, doğu-batı ekseninde uzanan dikdörtgen bir plana oturtulmuştur. Zemin kat üzerine yükselen üç katlı yapı, taş ve tuğla malzemelerin birlikte kullanıldığı bir teknikte inşa edilmiştir (Fotoğraf 2). Geniş saçaklı, kiremit kaplı çatısıyla yöresel mimari özelliklere gönderme yapan yapı, kuzey ve güney cephelerinde yer alan iki girişle hizmet vermektedir. Ana giriş, Cumhuriyet Meydanı'na bakmakta olup, hafifçe öne çıkarılmış köşe kuleleri ve iki kollu merdivenle ulaşılan bir giriş revakı ile vurgulanmıştır (Fotoğraf 3). Revakın üzerinde yer alan üç sivri kemerli balkon, yapının cephe kompozisyonunu hareketlendirmiştir. Simetrik olarak düzenlenen yan cepheler, dışa taşkın saçaklarla son bulmakta ve bu saçaklar kubbe ile taçlandırılarak cepheye görsel bir zenginlik kazandırmaktadır (Yıldız 2024: 54).



Fotoğraf 2. Manisa Hükümet Konağı kuzey girişi (İlkay Yıldız Arşivi 2022).



Fotoğraf 3. Manisa Hükümet Konağı kuzey cephesi giriş revakı (İlkay Yıldız Arşivi 2022).

Yapının güney cephesindeki giriş, kuzey cephesindeki ana girişle simetrik bir eksen üzerinde yer almaktadır (Fotoğraf 4). Çift kollu oval bir merdivenle ulaşılan bu giriş, cepheden dışa taşkın bir pozisyonda konumlanmıştır (Fotoğraf 5). Girişin üzerindeki dalgalı alınlık, rumi ve palmet motifleriyle zenginleştirilmiş olup yapının cephe kompozisyonuna hareketlilik kazandırmaktadır (Fotoğraf 6). Pencere düzenleri, katlar arasında farklılık göstermekle birlikte, genel olarak bir bütünlük içindedir. Zemin katta basık kemerli, orta katta yuvarlak kemerli ve üst katta dikdörtgen çerçeveli pencereler kullanılmıştır. Katlar arasındaki kalın silme ve pilastrlarla oluşturulan dikey ve yatay bölmelerle cephe, ritmik bir görünüm kazanmıştır (Fotoğraf 7) (Yıldız 2024: 54).



Fotoğraf 4. Manisa Hükümet Konağı güney cephesi (İlkay Yıldız Arşivi 2022).



Fotoğraf 5. Manisa Hükümet Konağı güney cephedeki giriş (İlkay Yıldız Arşivi 2022).



Fotoğraf 6. Dalgalı alınlığın içerisinde yer alan rumi ve palmet bezemeler (İlkay Yıldız Arşivi 2022).



Fotoğraf 7. Manisa Hükümet Konağı kalın silmeler ve plastır detayları (İlkay Yıldız Arşivi 2022).

Salihli Abidesi (Mayıs 1924)

Kurtuluş Savaşı'nın önemli bir zaferi olan Salihli'nin 5 Eylül 1922 tarihinde Yunan işgalinden kurtuluşunun bir simgesi olarak, Mayıs 1924 yılında Mimar Kemal Altan tarafından tasarlanmıştır (Fotoğraf 8). Abide 1. Süvari Fırkası ile 10 ve 11. Alay'ın zaferini ölümsüzleştirmek amacıyla inşa edilmiştir (Altan 1948: 178; Eyice 1989: 530).



Fotoğraf 8. Salihli Şehitler Abidesi (Mehmet Anıl Dağlı Arşivi 2023).

Salihli'nin kurtuluşunun ikinci yıldönümü olan 5 Eylül 1924'te, Anadolu Gazetesi'nde yer alan habere göre, şehirde büyük bir coşkuyla kutlamalar düzenlenmiş ve bu kapsamda Şehitler Abidesi açılmıştır (Fotoğraf 9). Türk Ocağı, belediye ve kaymakamlık gibi kurumların yanı sıra halkın yoğun katılımıyla gerçekleştirilen açılış töreni, abidenin şehir halkı için taşıdığı

anlamın bir göstergesidir. Anadolu Gazetesi'nde yer alan habere göre, Salihli Şehitler Abidesi'nin açılış töreni, Belediye Başkanı Necmi Bey'in yaptığı konuşmanın ardından gerçekleştirilmiştir. Abidenin yapım masraflarının karşılanması amacıyla, on gün sonra düzenlenecek müsamerelerden elde edilecek gelirin 'İnşa ve Yardım Heyeti' tarafından yönetileceği belirtilmiştir (Ayhan 2014: 127). Bu durum, abidenin yapım sürecinde halk katılımının önemini ve dönemin sosyal dayanışma ruhunu yansıtmaktadır.



Fotoğraf 9. Salihli Şehitler Abidesi'nin açılışı, 1924 (Ayhan 2014: 240).

Salihli Şehitler Abidesi, kare planlı yüksek bir kaide üzerine oturtulmuş, prizmatik bir gövdeye sahip bir anıttır. Anıtın dış yüzeyi, mozaik sıva tekniğiyle kaplanmıştır. Ön yüzündeki sivri kemerli alınlıkta, kazıma tekniğiyle işlenmiş sülüs yazı ile kaleme alınmış bir kitabe yer almaktadır (Fotoğraf 10).



Fotoğraf 10. Salihli Abidesi kitabesinden detay (Mehmet Anıl Dağlı Arşivi 2023).

Anıttaki ters yürek motifi ve çiçek bezemeleriyle, Türk-İslam sanatının karakteristik motiflerine gönderme yapılmıştır. Kitabedeki sekiz satırlık yazının ilk satırı “Ey Türk” ibaresiyle başlamaktadır. Yazının devamında ise “5 Eylül 1338. Bu büyük gün için canlarını feda eden 1. Süvari Fırkası 10. ve 11. Alayının aziz Türk evlatları burada yatıyor. Bunlar sana zafer ihda ettiler. Sen de irfanınla o zaferi itmam et. Bu mübarek şehitleri kalbinde yaşat. Ruhlarına Fatiha. Kuruluş tarihi Mayıs 1341 Salihli Türk Ocağı” yazmaktadır⁵. Dört köşesi pahlanmış kaidenin üzerine bayrakların yerleştirilmesi için metal plakalar çakılmıştır. Anıtın üst kısmında yer alan çelenk ve ay yıldızlı motif ise Cumhuriyet dönemi anıt heykellerinde sıkça kullanılan sembollerdir. Kaide ve anıt gövdesi arasındaki mermer silme, yapının görsel bütünlüğünü sağlamaktadır (Yıldız 2024: 57).

Edirne Balkan Şehitleri Abidesi (1944)

Edirne'nin tarihî ve kültürel dokusuna katkısı bulunan Sarayıçi Balkan Savaşı Şehitliği, şehir merkezinde, Tunca Nehri'nin kuzeyinde stratejik bir konumda yer almaktadır. Balkan Savaşları'nda vefat eden Türk askerlerinin anısına inşa edilen şehitlik, hazire ve bir anıttan oluşmaktadır. Anıtın mimari tasarımı, Trakya Müfettişliği Bayındırlık Müşaviri Mimar Kemal Altan tarafından yapılmış ve Edirne Muhafaza-i Mekabir-i İslamiye Cemiyeti tarafından hayata geçirilmiştir. Meçhul asker anıtı niteliği taşıyan bu eser bir anma mekânı olarak öne çıkmaktadır (Pehlivan 2003: 594).

Edirne Balkan Savaşı Şehitleri Abidesi'nin inşası, dönemin önemli bir mimari olayı olarak Son Posta Gazetesi'nde geniş yer bulmuştur. Mimar Kemal Altan tarafından tasarlanan abidenin projesi, gazetede yayımlanarak kamuoyuyla paylaşılmıştır (Fotoğraf 11). Abidenin temel atma töreni, Edirne halkının yoğun katılımıyla gerçekleşmiş ve şehrin ortak hafızasında önemli bir yer edinmiştir (Anonim 1944: 6). Bu durum, abidenin hem bir anıt mezar hem de bir toplumsal birlik sembolü olduğunu göstermektedir.

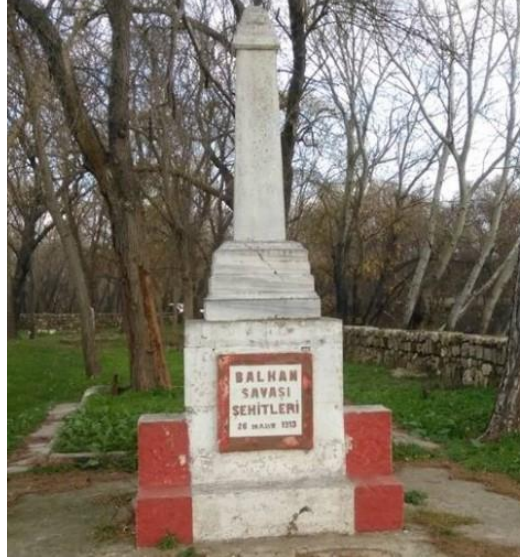


Fotoğraf 11. 29 Kasım 1944 Tarihli Son Posta Gazetesi Haberi (Anonim 1944: 6)

Sarayıçi Balkan Şehitleri Abidesi, düzgün kesme taştan yapılmış, kare planlı bir kaide üzerine oturtulmuştur. Kaidenin her iki yanı çiçek yerleştirilmesi için iki katlı basamak biçiminde düzenlenmiştir. Kaidenin ön yüzündeki kırmızı renkli kare bir çerçeve içinde “Balkan Savaşı Şehitleri-26 Mart 1913” yazmaktadır (Fotoğraf 12). Anıt, kare planlı düzgün kesme taştan

⁵ Salihli Abidesi'nde yer alan Osmanlı Türkçesi'nin transkripti Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Araştırma Görevlisi Mükerrerem Kürüm tarafından yapılmıştır.

yapılmış, basamaklı bir kaide üzerine oturtulmuştur. Anıt gövdesi, aşağıdan yukarı doğru daralan kubbe formu ile sonlanmıştır. Anıtın çevresinde ise mezarlıkla birlikte birkaç tane mezar taşı bulunmaktadır. Kemal Altan'ın tasarladığı anıt, daha sonraki dönemlerde Eski Eserler ve Turizm Derneği tarafından restorasyon görmüştür (Alp 1989: 6).



Fotoğraf 12. Balkan Savaşı Şehitleri Abidesi (URL-1)

Mimar Kemal Altan'ın Kamudaki Görevleri

Kemal Altan, 1927'de Edirne Maarif Eminliği Mimarlığı'na atanarak kamu hizmetine başlamıştır. Bu yıllarda Mustafa Necati Bey döneminde yapılan eğitim teşkilâtı reformu ile ülke 12 maarif bölgesine ayrılmıştır. Kemal Bey de Çanakkale, Tekirdağ, Kırklareli gibi kentleri de içine alan Edirne Bölgesi Maarif Eminliği mimarlığı görevini üstlenmiştir (Kuşci 2021: 45). İstanbul Arkeoloji Müzesi'ne atandığı 1933 yılına kadar Altan, Edirne ve çevresinde, bölgenin zengin arkeolojik dokusunu gün ışığına çıkarmak ve koruma altına almak amacıyla sürdürülen restorasyon çalışmalarında önemli bir kişilik olmuştur (Yıldız 2024: 20).

Altan, 1933-1939 yılları arasında İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde mimar olarak görev yaparken, aynı zamanda müze adına gerçekleştirilen kazı çalışmalarının komiserliğini üstlenmiştir. Bu dönemde, İstanbul'daki tarihî yapıların restorasyon projeleri için gerekli plan ve rölevaleri hazırlayarak Türk mimari mirasının korunmasına yönelik önemli çalışmalara imza atmıştır. Akademik çalışmalarına da devam eden Altan, bu süreçte çeşitli yayın organlarında Türk mimarisi ve sanatı üzerine yazılar kaleme alarak bu konularda kamuoyunu bilgilendirmeye ve bilinçlendirmeye çalışmıştır (Yıldız 2024: 21).

Mimar Kemal Altan'ın İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ndeki görev süresi boyunca kültür varlıklarının korunması ve belgelenmesi alanında yaptığı çalışmalar, arşiv, belge ve basın yayın organlarındaki kapsamlı bir inceleme sonucunda tespit edilmiştir. Mimar Kemal Altan, 1935 yılında Arkitekt Dergisi'nde yayımlanan 'Eski Medeni İzerlerimiz' başlıklı makalesinde, Prof. Dr. Albert Gabriel'in (1883-1972) görüşlerine atıf yaparak, Türk sanat eserlerine yönelik koruma bilincini vurgulamıştır. Altan, sadece herkesçe bilinen eserlere değil, Türk mimarisi açısından önemli ancak yeterince değer görmeyen diğer yapı ve eserlere de sahip çıkılması gerektiğini savunmuştur.

"Biz bugün varlığına sarılan -mimarisi her milletten ziyade ün salmış- asil bir mesleğin mimarlarıyız. Yeniliğe aşkımız olmakla kendi malımız eskiyi de armağan bilerek sımsıkı tutunmak isteriz. Tarih ile varlığın şerefi artar. Tarihsizlerin, bu zamanda bile tarih uydurmaya çalıştığı görülüyor. İstanbul içindeki göz önünde olan en önemli izlerden

Şehzade Camii etrafında tarihî anıtların en temiz medeni örnekleri bakımsızlıktan ne acıklı durmaktadır. Acaba bunlar birazcık himmet edilse medeni birer oba olamaz mı? Evkaf, medreseler bize ait değil diyerek elini çekmiş, Hususi muhasebe yalnız istifadesini bellemiş, Müzeler İdaresi'nde ezbere korunması bize düşüyor diye bu anıtların karşısına geçip onları süzmekle iktifa etmiştir." diyen Kemal Altan, makalesinin devamında Vakıflar İdaresi ve Hususi Muhasebe'nin uygulamalarına yönelik eleştirilerde bulunarak, tüm tarihî eserlerin ayırım gözetmeksizin korunması gerektiği tezini savunmuştur.

"İstanbul'un ulusal ziynetlerinin ve Bizans yadigârlarının korunmaları ve bakımları tamamıyla Müzeler elinde olmalıdır. Müzelerde teşekkül eden Eski Anıtlar Encümeni'nde yalnız müzeler ailesinden değil, alakadar dairelerden mesul ve mütehasis üyeler vasıl olmuş bulunmakla yüksek bir bütçe ile iş görülmelidir. Her güzel anıt, Atatürk Türkiye'sinde gerekli yerine çıkarılmalıdır." şeklindeki ifadesi bunun en net kanıtıdır (Altan 1935d: 224-226).

Kemal Bey, yazılarında sıklıkla tarihi eserlerin restorasyon gerekliliğine vurgu yapmış ve bu alanda hem İstanbul'da hem de diğer görev yaptığı şehirlerde pek çok restorasyon projesine aktif olarak katılmıştır. *"Adliye ciheti köşesindeki Sultan İbrahim'in mimarbaşı Kasım'a yaptırdığı sebilin- sebiller, çeşmeler belediye elinde olduğu için- artık Ayasofya müze olduktan sonra eklerinden sayılarak hiç olmazsa içindeki molozlarının temizletilmesi lazımdır. Sonra da o sıra dükkânlarının kaldırılması teşebbüsüne bir an evvel sonuç verilmelidir."* (Altan 1935d: 267) şeklindeki ifadesi, Altan'ın Ayasofya çevresindeki yapılaşma hakkındaki kaygılarının ve bu anıtsal yapıya yönelik duyarlılığının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Zira, Altan daha sonraki dönemlerde bu bölgedeki yapılaşmanın kaldırılması için başlatılan çalışmalarda önemli bir rol oynamıştır.

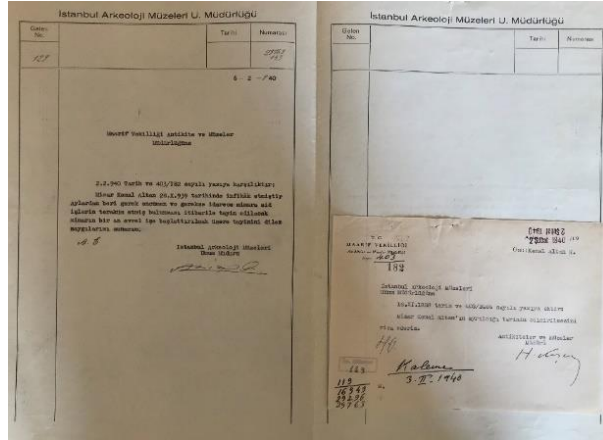
Kemal Altan, İstanbul'da görev yaptığı dönemde kaleme aldığı yazılarla Türk basınında önemli bir yer edinmiştir. Cumhuriyet, Akşam, Zaman, Tan, Son Posta, Kurun, Haber, Yeni Sabah, Son Telgraf, Vakıf, Yeni Asır, Tasvir-i Efkâr gibi gazetelerin yanı sıra, daha özel ilgi alanlarına hitap eden Arkitekt ve Mimarlık gibi dergilerde de düzenli bir şekilde yazılar yazan Altan, Türk mimari mirasına dair derinlemesine araştırmalarıyla sanat tarihçileri ve mimarlık severler arasında önemli bir araştırmacı olmuştur.

Mimar; kaleme aldığı yazılarda, Barbaros Hayrettin Paşa, Hekimoğlu Ali Paşa ve Siyavuş Paşa gibi önemli devlet adamlarının yanı sıra, Osman Hamdi Bey, Mimar Sinan, Mimar Davut, Mimar Esir Ali, Mimar Mehmet Tahir, Mimar Mehmet ve Mimar Hezarfen İbrahim gibi Türk mimarisi ve sanatına önemli katkılar sunmuş şahsiyetlerin hayatlarını ve eserlerini detaylı bir şekilde incelemiştir (Altan 1937a: 193; Altan 1937b: 224; Altan 1937b: 225).

Kemal Bey, araştırma ve inceleme alanını İslam mimarisinin önemli örnekleri olan cami, medrese, han, hamam, sebil ve çeşmelerle sınırlandırmayarak Türklerin askerî mimarisinin önemli göstergeleri olan kaleleri, Bizans mirasının etkilerini taşıyan eserler ve surları, hatta günümüz sınırlarının dışındaki Türk anıt ve eserlerini de kapsayacak şekilde genişletmiştir (Altan 1934b: 12; Altan 1936: 8).

Mimar Kemal Altan, İstanbul Arkeoloji Müzesi'ndeki görev süresi boyunca gerçekleştirdiği çalışmalar, onun restorasyon ve arkeoloji alanlarındaki çok yönlü yetkinliklerini gözler önüne sermektedir. Odalar Camii'nin restitüsyonu (Anonim 1935: 2), Ayasofya'nın restorasyonunda yer alması (Anonim 1936c: 2), Davut Paşa Camii ve Türbesi (Anonim 1937i: 4) ile Piyale Paşa Türbesi'nin (Anonim 1938h: 3) restorasyonu öncesi yerinde inceleyerek keşiflerde bulunması gibi projeler, Altan'ın hem mimari bir uzman hem de bir araştırmacı olarak önemli katkılar sunduğunu göstermektedir. Bu çalışmalar, Altan'ın restorasyon uygulamalarına bilimsel bir yaklaşım getirerek, Türk-İslam mimarisinin korunması ve anlaşılması konusunda önemli bir rol oynadığını ortaya koymaktadır.

Kemal Altan, İstanbul Arkeoloji Müzesi'ndeki görevini 28 Ağustos 1939 tarihinde tamamlayarak, 29 Ekim 1939 tarihinde Trakya İkinci Umumi Müfettişliği Fen Müşavirliği'ne⁶ atanmıştır (Belge 2) (İAMA, Belge No: 29763, 16949, 119)⁷.



Belge 2. Kemal Altan'ın Trakya Umumi Müfettişliği Fen Müşavirliği'ne tayin olduğunu bildiren dilekçe (İstanbul Arkeoloji Müzeleri Arşivi 2022).

Mimarın İstanbul'daki görevinden ayrılışı ve Trakya İkinci Umumi Müfettişliği Fen Müşavir Muavinliğine atanması, Cumhuriyet ve Son Posta gazetelerinde duyurulmuştur. 29 Ekim 1939 tarihli Son Posta Gazetesi "Trakya U. Müfettişlik Nafia Müşavir Muavinliği" başlıklı haberde aşağıdaki metni okuyucularına duyurmuştur:

"İstanbul Arkeoloji Müzesi mimarı Kemal Altan Trakya Umumi Müfettişlik Nafia Müşavir Muavinliğine tayin edilmiştir. Kendisi eski eserlerle uzun müddet meşgul olmuş, bu hususta muhtelif etütler neşretmiş, yaptığı neşriyatla Türk tarihinin birçok kısımları üzerinde vesikalar vermiştir. Kemal Altan bundan evvel Trakya mıntıkası Maarif Emiği mimarlığında bulunmuş, bu mıntıkada da değerli mesaisi görülmüştür. Kendisine yeni vazifesinde muvaffakiyetler dileriz." (Anonim 1939e: 10).

Cumhuriyet Gazetesi de aynı tarihte Kemal Altan'ın Trakya'ya tayini hakkında bir yazı yayımlamıştır:

⁶ Umumi Müfettişlikler, 1918 yılında geçici bir kanunla yürürlüğe girmiş, ilk kez 1921 Anayasası'nda resmen yer almıştır. Dört bölgeye ayrılan müfettişliklerin ilki 1927 yılında Diyarbakır'da kurulmuştur. Birinci Umumi Müfettişliği Diyarbakır, Elâziğ, Urfa, Bitlis, Hakkâri, Siirt, Mardin ve Van illerini kapsamaktadır. İkinci Umumi Müfettişlik 1934 yılında Edirne'de faaliyete geçmiş, görev yerleri olarak Edirne, Çanakkale, Kırklareli ve Tekirdağ'ı içine almıştır. Erzurum, Kars, Gümüşhane, Çoruh, Erzincan ve Trabzon'u kapsayan Üçüncü Umumi Müfettişlik de 1935 yılında Erzurum'da kurulmuştur. Son olarak, Dördüncü Umumi Müfettişlik ise 1936'da Elazığ'da kurulmuş, Elâziğ, Bingöl, Tunceli ve Erzincan'da faaliyetlerini sürdürmüştür (Ağırhan 2012: 23). Türk toplumunun zaman kaybetmeden geliştirilmesi ve muasır medeniyet seviyesine ulaştırılması için uygulamaya konulan müfettişliklerden Trakya İkinci Umumi Müfettişliği dönemi yaklaşık 14 yıl boyunca faaliyet göstermiş, sağlık, bayındırlık, kültür, tarım ve ekonomi alanlarında çalışmalarını sürdürmüştür (Ağırhan 2012: 25).

⁷ İstanbul Arkeoloji Müzesi tarafından gönderilen 29763 dosya numaralı belgede Kemal Altan'ın İstanbul Müzeleri mimarlığı görevinden ayrıldığını bildiren iki adet dilekçe vardır. Kültür Bakanlığı Antikite ve Müzeler Müdürlüğü tarafından İstanbul Arkeoloji Müzeleri Umum Müdürlüğü'ne gönderilen 2 Şubat 1940 tarihli dilekçede Mimar Kemal Altan'ın görevinden ayrıldığı tarihin kuruma bildirilmesi istenmiştir. Kültür Bakanlığı Antikite ve Müzeler Müdürlüğü'nün dilekçesine karşılık müze müdürü Aziz Ogan da Kemal Altan'ın 28 Ekim 1939 tarihinde görevinden ayrıldığını bildirmekle beraber mimarın yerine gelecek kişinin de bir an önce işe başlaması için tayininin yapılmasını istemiştir.

“İstanbul Arkeoloji müzeleri mimarı ve eski abideleri koruma encümeni azasından Kemal Altan, Trakya İkinci Umumi Müfettişlik Fen Müşavir Muavinliğine tayin edilmiştir. Mimar Kemal Altan evvelce gene Edirne’de bulunmuş ve uzun zaman orada Maarif Eminliği mintika mimarlığı vazifesini ifa etmiştir. Tebrik ederiz.” (Anonim 1939d: 2)

Böylelikle mimarın İstanbul’daki kültürel miras çalışmaları, 1939 yılından sonra Trakya’ya kaymıştır. Trakya İkinci Umumi Müfettişliği Fen Müşavirliği görevi sırasında Altan, bölgedeki mimari anıtların bilimsel yöntemlerle incelenmesi, korunması ve gelecek nesillere aktarılması amacıyla çeşitli projeler yürütmüştür. Yerel halkın bilincini artırmaya yönelik çalışmalarıyla da dikkat çeken Kemal Bey, yerel yönetimler ve kurumlarla iş birliği içinde çalışarak Trakya’nın kültürel mirasının yaşatılması için çabalamıştır. Mimarın Trakya’daki restorasyon projeleri, yine dönemin yerel ve ulusal basınında düzenli olarak takip edilmiş, bu sayede hem kamuoyunda hem de akademik çevrelerde geniş bir ilgi uyandırmıştır.

Kemal Bey, Edirne ve çevresinde yürüttüğü çalışmalarla, özellikle Mimar Sinan’ın eserlerinin restorasyonu ve konservasyonu üzerine yoğunlaşmıştır. Edirne Sokullu Mehmet Paşa Külliyesi, Selimiye Külliyesi ve Edirne Üç Şerefeli Cami’nin karşısındaki hamamlar gibi yapılar üzerinde yaptığı titiz araştırma ve restorasyon projeleriyle, yapıların orijinal dokusunun korunması için keşifler yaparak planlarını hazırlamıştır. Ayrıca, Havsa’daki Sokullu Mehmet Paşa Camii’nin onarımında Tezkiretül Ebniye’de “Ali Paşa Çarşısı ve Kervansarayı” olarak geçen çarşının canlandırılmasına katkıda bulunmuştur (Anonim 1940a: 6). Mimar Kemal Altan’ın girişimleriyle Edirne Selimiye Külliyesi’ndeki Sübyan Mektebi ve Medresesi Etnografya Müzesi’ne çevrilmiş, kentte arasta olarak bilinen Kavaflar Çarşısı ve Vezir Rüstem Paşa Hanı restore edilmiştir. Ayrıca, uzun yıllardan beri metruk durumdaki Mimar Sinan eseri Yahya Bey Su Haznesi eklerinden kurtarılarak orijinal hâline dönüştürülmüştür. Diğer yandan Malkara’daki Mimar Sinan’a atfedilen tek kubbeli plan tipindeki Hacerzade İbrahim Bey Camii, Trakya Umumi Müfettişliği’nin girişimiyle aslına uygun olarak restore edilmiştir. Lüleburgaz ve Havsa’da Sokullu Mehmed Paşa’nın yaptırdığı hamamlar ve yine Mimar Sinan’ın eserlerinden biri olan Cedid Ali Paşa Çarşısı ile Cedid Ali Paşa Camii’nin minaresi, hamamı ve dört cepheli çeşmesi de bu dönemde restorasyon görmüştür (Anonim 1941a: 5).

Mimar Kemal Altan, sadece mimari tasarımlarla değil, aynı zamanda İstanbul ve Trakya’nın zengin tarihsel dokusunu oluşturan eserlerin korunması mücadelesine de gönül vermiş, bu bağlamda çeşitli kurum ve derneklerde üstlendiği görevlerle pratiğe yönelik bir katkı sunmuştur. Mimar, Türk Yüksek Mimarlar Birliği’ne asli üye olarak katılarak meslektaşlarıyla iş birliği yapmış, Türk mimari ve kültürel mirasının uluslararası alanda tanıtımına yönelik çalışmalarda bulunmuştur⁸. Birlik çatısı altında, mimarlık disiplininin evrensel gelişmelerle bütünleşerek ülkemizin özgün mimari değerlerinin korunması ve geliştirilmesi için çaba göstermiştir. Ayrıca, mesleki örgüt olarak mimarların hak ve çıkarlarının savunulması konusunda aktif rol almıştır (Anonim 1940c: 5). 25 Mayıs 1938 tarihinde Akşam Gazetesi’nde yer alan habere göre, 1938 yılında İstanbul’da faaliyet gösteren birliğin İstanbul Şubesi,

⁸ Bu birliğin 1937 yılında İstanbul’da kurulmasından sonra ilk tüzüklerinde bazı konularda düzenleme getirilmesi zorunluluğuna gitmiştir. Tüzüğe göre çalışma biçimi, amaç, genel kurullar, oy hakları, şube kurma yetkisi gibi konular belirlenmiştir. 1939’da onaylanan tüzüklerinden önce Türk Mimarlar Cemiyeti adını kullanan birlik, sonrasında isim değişikliğine giderek, Yüksek Mimarlar Birliği adını kullanmış ve resmî bir kurum hâlini almıştır (Ünalın 2002: 38). Arkitekt Dergisi’nde 1939 yılında yayımlanan Nizamname’nin ilk maddesinde birliğin adının Türk Yüksek Mimarlar Birliği olduğu, merkezinin de Ankara olduğu yazmaktadır (Anonim 1939f: 188). 1931’de Arkitekt Dergisi’nde yayımlanan Türk Güzel Sanatlar Birliği Şubesi’ne kayıtlı Ermeni ve Rum kökenli toplam 30 kişi olduğu bilinirken, bu sayı 1940 yılındaki Türk Yüksek Mimarlar Birliği Azaları ve Yüksek Mimarlık Mesleği ile Alakadar Mevzuat adlı kitapçıktaki 205 üyenin 34 tanesinin gayrimüslim olduğu tespit edilmiştir. Türk Yüksek Mimarlar Birliği’ne üye olmak gibi bir zorunluluk bulunmamakla birlikte, bakanlıklar, belediyeler ve resmî kurumlarda proje tasdiki gibi işlemler için de birliğin üyesi olma gibi şartlar aranmamaktadır. Birlik, gönüllülük esasına dayalı bir yol izleyen kuruluş olmuştur (Ünalın 2002: 40).

dönemin önemli kültürel merkezlerinden biri olan Alay Köşkünde düzenlenen senelik kongresinde Kemal Bey'i oy birliğiyle Divan Başkanı seçmiştir (Anonim 1938f: 10).

Mimar Kemal Bey, İstanbul Arkeoloji Müzesi mimarı olduğu dönemlerde, müze müdürü Aziz Ogan önderliğindeki İstanbul Eski Eserleri Koruma Encümeni'nin (EEKE)⁹ çalışmalarına da katılmıştır. Bu kurumun üyesi olarak, İstanbul başta olmak üzere Anadolu genelindeki kültürel mirasın tespit ve belgelendirme süreçlerinde görev almıştır. Özellikle envanter çalışmalarında gösterdiği özenle, birçok arkeolojik ve tarihî eserin bilimsel yöntemlerle kayıt altına alınmasına imkân sağlamıştır (Anonim 1940c: 5).

Mimar, Trakya bölgesinde sanat eserlerinin korunması ve yaşatılması konusunda duyarlı bir yaklaşım sergileyerek, Edirne Eski Eserleri Koruma Cemiyeti'ne üye olmuş ve başkanlığını General Kâzım Dirik'in yaptığı çalışmalarda yer almıştır (Gökçen 2017: 116). Kemal Altan'ın Edirne Eski Eserleri Koruma Cemiyeti'ndeki katkıları, dönemin gazetelerindeki yayınlar ve kurumlar arasındaki resmî yazışmalar gibi birincil kaynak niteliğindeki dokümanlarda yer alan bilgiler ışığında tespit edilmiştir.

Trakya İkinci Umumi Müfettişliği Fen Müşavirliği'nin 1947 yılında kaldırılmasından sonra Konya Bayındırlık Yüksek Mimarlığına atanan mimar, sadece idari görevlerle sınırlı kalmayarak, bölgenin zengin tarihî mirasını oluşturan Osmanlı ve Selçuklu eserleri ile Mevlâna'nın hayatını merkeze alan incelemelerde bulunmuştur (Altan 1948: 179).

Mimar, aynı zamanda İstanbul ve Trakya'daki görev süresi boyunca, radyo ve halk evlerinde düzenlediği konferanslarla Mimar Sinan ve eserleri, klasik Türk-İslam mimarisi, geç dönem sanat eserleri, Türk-Bizans sanat etkileşimleri, İstanbul'un topografik ve kültürel dokusu ile Edirne'nin tarihî mirası üzerine geniş kitlelere ulaşarak halka açık seminerler vermiştir (Anonim 1937a: 11; Anonim 1937b: 3; Anonim 1937h: 14; Anonim 1938d: 4; Anonim 1938e: 8; Anonim 1939b: 4).

Kemal Altan'ın Türk Sanatı Üzerine Çalışmaları

Kemal Altan'ın Dergi ve Gazetelerde Çıkan Yazıları

Mimar Kemal Altan, meslek hayatının başlangıcından itibaren mimarlık pratiğinin yanı sıra kültürel miras çalışmaları, mimarî eserler ve sanatın toplumla paylaşılması konularına da yoğunlaşmıştır. Bu süreçte gerçekleştirdiği araştırmalarını, dönemin akademik veya bilinen yayın organlarında yayımlayarak meslektaşlarına ve geniş kitlelere ulaştırmıştır. Altan özellikle *Arkitekt* ve *Mimarlık* gibi dergiler ile günlük gazeteler için kaleme aldığı yazılarıyla, hem Türk sanatına yönelik kuramsal bir tartışma zemini oluşturmuş hem de halkın bilinçlenmesini hedeflemiştir.

Mimar, 1934-1938 yılları arasında Abidin Mortaş, Zeki Sayar ve Abdullah Ziya Kozanoğlu tarafından kurulan *Arkitekt Dergisi*'nde yayımlanan makalelerinde, dönemin mimarlık

⁹ 1924 yılında kurulan Eski Eserleri Koruma Encümeni'nin 1935 yılında Maarif Vekâleti'ne, İstanbul'daki eserlerin korunması gerektiğine dair bir rapor iletmış, şehirdeki bu eserlerin estetik değerlerinin yanında siyasi açıdan da önemlerinin oldukça fazla olduğu, hazırladıkları bu raporla dikkat çekmiştir. İstanbul Eski Eserleri Koruma Encümeni 1939 yılında da bir rapor hazırlayarak, yaptığı çalışmalardan bahsetmesinin yanında kültür varlıklarının korunmasının nasıl olması gerektiği gibi konulara değinmiştir. Encümenin hazırladığı raporda görevleri üzerine de çalışmalar yapmıştır. Görevleri arasında Maarif Vekâleti, İstanbul Belediyesi ve Vakıflar Başmüdürlüğünden gelen başvurular hakkında yorumlarda bulunarak görüşlerini bildirmek, bilgisi dâhilindeki konular üzerine çalışmalar yapmak, çalışmaya konu olan kültür varlıklarının korunmaya ihtiyacının olup olmadığına karar vererek projelerin tescil işlemlerini yapmak ve onaylamaktır. İstanbul sınırları içinde faaliyet gösteren bu kuruluş, günümüz koruma kurullarının görevini üstlenmiş ve faaliyet göstermiştir (Madran 1996: 79-80).

mesleği ve mimarisine yoğunlaşmıştır. Özellikle Türk sanatı ve mimari eserlerine dair yaptığı araştırmalar, dergideki makalelerinin temel içeriğini oluşturmuştur (Kınataş 2020: 5).

Kemal Altan, 1934 yılında Arkitekt Dergisi'nin üçüncü sayısında yayımlanan "Mimar Sinan'ın Plan Esasları" isimli makalesinde, Sinan'ın plan çalışmalarına dair önemli tespitlerde bulunmuştur¹⁰. Sinan'ın Selçuklu döneminden itibaren Türk mimarisindeki plan şemalarını dikkatle incelediğini ve bu incelemelerin kendi ideal plan tasarımlarını şekillendirmede belirleyici bir rol oynadığını belirtmiştir. Özellikle Şehzade Camii, Süleymaniye Camii ve Selimiye Camii gibi önemli eserlerin planlarını derinlemesine analiz eden Altan, bu çalışmalarıyla Sinan'ın planlama yaklaşımına dair çarpıcı bir tablo çizmiştir (Altan 1934a: 39).

Kemal Bey, İstanbul'da geçirdiği süre boyunca, Bizans dönemi yapılarına dair kapsamlı incelemeler de gerçekleştirmiştir. Mimar, "Bizans Surları, Türk Kaleleri" başlıklı makalesinde, İstanbul'un fiziksel ve kültürel kimliğinin ayrılmaz bir parçası olan şehir surlarının tarihsel gelişimini sanat tarihi perspektifinden ele almaktadır. Altan, surların mimari özelliklerinin yanı sıra, şehir adının etimolojisi ve surların giriş kapılarının tarihsel rolleri üzerine de bir araştırma sunmaktadır. Ayrıca, Osmanlı Dönemi'nde surların geçirdiği dönüşümleri ve Fatih Sultan Mehmet'in fethi sonrası bu yapıların korunması ve geliştirilmesi konusundaki çabaları da yazısında okuyucuyla paylaşmıştır (Altan 1934b: 343-347).

Kemal Altan, 1935 yılında yayımlanan Arkitekt Dergisi'ndeki "Ayasofya Etrafında Türk Sanat Ekleri" konulu çalışmasında, Mimar Sinan'ın, yapının özgün dokusunu bozmadan, eklediği destek payandalarıyla hem statik bir güçlendirme sağladığını hem de eserin silüetine yeni bir boyut kazandırdığını belirtmiştir. Ayrıca Altan bu çalışmasında Mimar Kemalettin'den 'merhum hocamız' diye bahsetmektedir (Altan 1935a: 264). Bu ifade Kemal Altan'ın, öğrencilik yıllarında Kemalettin Bey'in verdiği Nazariyyat-ı Mimariyye derslerine katıldığını ortaya koymaktadır. Bu durum, Altan'ın millî mimari anlayışının oluşumunda hocasının önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Mimar Kemalettin, bu derslerinde öğrencilerine millî mimari hakkındaki bilgi ve düşüncelerini aktararak bilinçlendirmiş, onların bu bilinçle yetişmesini hedeflemiştir (Yavuz 1981: 61).

Kemal Altan aynı makalede, "*Birinci Mahmut'a ait Ayasofya avlusundaki mektep binasının zemin katı evvelce bir esnaf kahvesi hâlinde idi. Kemer teşkilatını kapatan eski kötü camekânlarını, çerçevelerini ve içinde derme çatma tahta peyke döşemelerini kaldırıp eserin restore suretiyle tamir edilerek göz önündeki önemli biçimini göstertmek lazımdır.*" (Altan 1935a: 266) diyerek Ayasofya'nın çevresindeki dükkânların tarihî dokuya uygun olmadığına dair görüşlerini belirtmektedir. Bu tespitler, daha sonraki dönemde mimarın da yer aldığı restorasyon ve düzenleme çalışmalarıyla desteklenmiş ve buradaki dükkânlar Altan'ın öncülüğünde kaldırılmıştır (Yücel 1992: 187).

Sanat eserlerinin korunması ve yaşatılması konusunda duyarlı bir yaklaşım benimseyen mimar, bu alanda kuramsal çalışmalara ve pratik restorasyon projelerine önemli katkılar sunmuştur. Altan mimari anıtların yanı sıra Osmanlı döneminin başlıca mimarlarını da tanıtmaya çalışmıştır. Arkitekt Dergisi'nde yayımlanan 'Mimar Davud' başlıklı makalesinde, Mimar Davud'un eserlerine ve Mimar Sinan'ın tamamlamaya ömrünün yetmediği Fatih Nişancı Boyalı Mehmet Paşa Camii'nin inşa sürecine dair değerli bilgiler sunmuştur. Kemal Altan, makalesinde 16. yüzyıl İstanbul mimarisinin önemli örneklerinden biri olan Mehmet Ağa Camii'nden hareketle, Davud Ağa'nın daha sonraki dönemlerdeki üslubunu ve mimari anlayışını Cerrah Paşa Camii üzerinden takip etmiştir (Altan 1935f: 339). Ayrıca Kemal Bey, Mimar Davud tarafından tasarlanan ve inşaatına başlanan, ancak daha sonra Mimar Kasım tarafından tamamlanan Yeni Camii'ye de değinmektedir. Davud'un camiye dair yaptığı katkılar, planın çizilmesi ve cephe duvarlarının belirli bir seviyeye kadar yükseltilmesi şeklinde özetlenebilir (Altan 1935f: 340).

¹⁰ Mimarın çalıştığı kurum olan İstanbul Arkeoloji Müzesi bu makalesinde belirtilmiş fakat mimarın tam adı yerine sadece baş harfleri ile kısaltılmış bir şekilde, A. Kemal olarak kayıtlara geçmiştir.

Altan, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk halkına Mimar Sinan, Mimar Davud gibi önemli mimarların yanı sıra, paşa, vezir gibi devlet adamlarını da tanıtarak, kültürel mirasa yönelik bir bilinç oluşturulmasına katkıda bulunmuştur. Ayrıca, "Hekimoğlu Ali Paşa ve Medeni İzerlerimiz" başlıklı makalesinde, Nuruosmaniye sonrası Türk mimarisinde yaşanan Batılılaşma sürecini ele alarak, yerli mimari kimliğinin zayıflamasına dikkat çekmiştir. "Güzel sanatlar alanına en son ulusal varlıkları armağan eden Hekimoğlu Ali Paşa gibi büyükleri, genç Türk mimarları her zaman gönlünde yaşatmalıdır. Atatürk Türkiye'sinde; ata andacı olan her güzel anıt ar seven ulusunun benliğinde ilgi uyandıran en temiz sevgidir." diyen Kemal Bey, genç mimarlara Hekimoğlu Ali Paşa gibi devlet adamlarının milli mimariye verdiği önemi hatırlatarak kendi çalışmalarında da milli bir duruş sergilemeleri konusunda teşvik etmiştir (Altan 1935e: 302).

Kemal Bey; Akşam, Cumhuriyet, Son Posta, Zaman gibi dönemin önde gelen gazetelerinde de yayımlanan yazılarıyla geniş bir kitleye ulaşmıştır. Araştırmacı kişiliği sayesinde özellikle Türk ve Bizans mimarisi üzerine yaptığı incelemeleri bu alanlara olan ilgiyi artırmıştır. Ne var ki bu yazılarının tamamı henüz kitaplaştırılmış bir çalışmada bir araya getirilememiştir.

Mimar Kemal Altan'ın 24 Şubat 1935 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde yayımlanan "Türk Müzelerini Dünya'da Birinci Dereceye Çıkaran ve Güzel Sanatları Kuran O'dur!" adlı makalesinde Osman Hamdi Bey'in Türk müzeciliği ve güzel sanatları alanındaki öncü rolüne dikkat çekerek sanatçının çok yönlü kimliğine dair önemli veriler sunmuştur. Mimar, Osman Hamdi Bey'in hem arkeolog ve müzeci hem de başarılı bir ressam olduğunu vurgulayarak tablolarının ülke genelinde sergilenmesiyle Türk sanatının tanıtımına yaptığı katkıyı belirtmiştir (Altan 24 Şubat 1935: 5).

Kemal Altan, 19 Haziran 1935 tarihli Zaman Gazetesi'nin *Mimari Bahisler* adlı köşesinde sanat eserlerinin kurtarılması ve kurumların da buna destek vermesini söylediği "Güzel Eserlere Nasıl Bakıyoruz" başlıklı bir makalesinde, Fatih yangını sonrası İstanbul'un tarihi dokusunda meydana gelen tahribatın Osmanlı mimarisinin en önemli temsilcilerinden biri olan Mimar Sinan'ın eserlerine verdiği zararı detaylı bir şekilde analiz etmiştir. Altan, makalesinde özellikle Fatih ve çevresindeki Sinan eserlerinin restorasyon ihtiyacına dikkat çekerek bu yapıların İstanbul'un kültürel kimliği açısından taşıdığı önemi vurgulamıştır. Makale, aynı zamanda dönemin en önemli restorasyon kurumu olan Eski Eserleri Koruma Encümeni'nin bu konudaki çalışmalarına dair önemli bilgiler sunarak kamuoyunu bu konuda bilinçlendirmeyi amaçlamıştır (Altan 19 Haziran 1935: 5).

Kemal Bey, yazılarının büyük çoğunluğunda Osmanlı mimarisi başta olmak üzere Türk sanat mirasının korunması ve gelecek nesillere aktarılması gerekliliği konusunda hassasiyet gösterirken aynı zamanda dönemin restorasyon uygulamalarına dair eleştirilerde bulunmuştur. Altan, "Ataların bu toprakları şenlendiren yadigârlarını elden çıkararak (abideler mezarlığına) gömmemeliyiz. Bu meseleyi, ancak eski devirler işlerdi." cümleleriyle kamuoyunu bilinçlendirme çabasında olduğunu göstermektedir (Altan 19 Haziran 1935: 5).

Mimar, 8 Haziran 1937 tarihli Akşam Gazetesi'nde yayımlanan "Sebillerle Meydan Çeşmelerimiz" başlıklı yazısında kültürel mirasın korunması konusundaki düşüncelerini sebil ve meydan çeşmeleri gibi somut örnekler üzerinden analiz etmiş, yapıların restorasyonu ve korunması gerekliliği konusunda çağdaşlarına önemli bir uyarıda bulunmuştur. Kemal Altan, restorasyon çalışmalarının aslına uygun bir biçimde yapılması gerektiği hususundaki düşünceleri de okuyucularıyla paylaşmıştır (Altan 8 Haziran 1937: 8).

Mimar Kemal Bey'in çalışmaları Türkiye Cumhuriyeti ile sınırlı kalmamıştır. 24 Temmuz 1935 tarihli Zaman Gazetesi'nde yayımlanan "Bulgaristan'da Türk Sanat Anıtları" başlıklı makalesinde, özellikle Bulgaristan'daki Türk mimari eserlerine dair kapsamlı bir inceleme sunmuş, bu eserlerin Osmanlı medeniyetinin yayılış coğrafyasındaki yerini vurgulamıştır. Mimar, kaleme aldığı makalesinde, Bulgaristan'daki 51 cami ve mescit dâhil olmak üzere

Osmanlı dönemi mimari eserlerinin bir envanterini çıkarmış, bu eserlerin tarihsel süreç içindeki değişimlerini ve geçirdikleri restorasyonları detaylı bir şekilde analiz etmiştir (Altan 24 Temmuz 1935, 5).

Mimarlık ve Sanat Tarihi Konularında Kemal Altan

Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye'de başlatılan modernleşme sürecinde, İstanbul'un yeniden yapılandırılması önemli bir gündem maddesi olmuştur. Henri Prost'a (1874-1959) emanet edilen İstanbul imar planı, şehirdeki tarihî doku ile modernleşme ihtiyacı arasındaki dengeyi kurma konusunda ciddi tartışmalara yol açmıştır. Basında yer alan eleştiriler, planın tarihî eserlerin korunması, kent merkezlerinin düzenlenmesi ve yeni yapıların yerleştirilmesi gibi konularda farklı görüşlerin varlığını ortaya koymuştur (Bayındır Uluskan 2007: 109).

Henri Prost'un İstanbul imar planı, Türk mimar ve şehir plancılarının bu süreçteki rolü ve etkileri bakımından önem taşımaktadır. Basında yer alan yazılar, Prost'un çalışma prensipleri ile yerel uzmanların yaklaşımları arasındaki farklılıkları ve bu farklılıkların planın içeriği üzerindeki etkilerini ifade etmiştir (Bayındır Uluskan 2007: 125).

Henri Prost'un İstanbul imar planı, şehrin zengin tarihî ve kültürel dokusu göz önüne alındığında, uygulama aşamasında önemli engellerle karşılaşmıştır. Özellikle, şehrin çeşitli bölgelerinde yer alan sayısız tarihî anıt ve eserin varlığı, dönemin uzmanları arasında yoğun tartışmalara yol açarak planın uygulanmasını geciktirmiştir. Bu tartışmalara, dönemin İstanbul Arkeoloji Müzesi mimarı Kemal Altan da aktif olarak katılmıştır.

İstanbul'un modernleşme süreci kapsamında başlatılan ilk imar faaliyetlerinden biri olan Eminönü Meydanı'nın genişletilmesi projesi, Yeni Cami Külliyesi üzerindeki etkileriyle dikkat çekmiştir (Bayındır Uluskan 2007: 125). Henri Prost'un imar planı doğrultusunda gerçekleştirilmek istenen bu dönüşüm, Yeni Cami Hünkâr Kasrı'nın kaderi konusunda önemli tartışmalara yol açmıştır. Özellikle, "Yeni Cami Kemerî" olarak adlandırılan hünkâr kasrının yıkılması veya korunması meselesi, dönemin mimarları ve kamuoyunda geniş yankı bulmuştur. Kemal Altan gibi önemli isimlerin de katıldığı bu tartışmalar, basında geniş yer bulmuş ve şehrin tarihî dokusunun korunması konusunda duyarlılığı artırmıştır.

Dönemin önemli basın organlarından Kurun Gazetesi, Yeni Cami Hünkâr Kasrı'nın Prost planına göre kaldırılması konusunu mimarlara sormuştur. Mimarların ortak görüşü yapının kaldırılmaması yönünde olmuş ve bu yapının sivil mimarimizin sayılı örneklerinden biri olduğu konusunda fikir birliğine varılmıştır. Eminönü ve Yeni Cami çevresinin temizlenmesi çalışmalarının devam ettiğini haber yapan gazete, Hünkâr Kasrı konusunda ise anlayamadığını bildirmiştir. Bu nedenle de istimlak işlemlerinin başlatılmadığını yazmıştır. Gazetenin muhabirleri öncelikle konu hakkında İstanbul Arkeoloji Müzesi Müdürü Aziz Ogan'la görüşmüş, Ogan da Yeni Cami Kemerî'nin tarihî kıymeti olduğunu ve başlı başına bir estetik örneği oluşturduğunu söylemiştir. Muhabirler aynı soruyu Müze Mimarı Kemal Altan'a da yönelmiştir. Kemal Altan, kemerin mimari açıdan Prost'un bile hayran kalacağı kadar estetik güzellikte olduğunu, kemerin kaldırılması hakkında ortaya atılan tartışmanın bile anlamsız olduğunu söylemiştir (Anonim 1938a: 2).

Henri Prost'un İstanbul imar planı kapsamında Yeni Cami çevresindeki dönüşüm projeleri, hünkâr kasrının korunması veya yıkılması konusunda ortaya çıkan farklı görüşler, uzun süren tartışmaların ardından sonuçlanmıştır. 1939 yılında alınan karar ile Hünkâr Kasrı'nın yıkılmasından vazgeçilmiş ve çevresinin açılmasıyla birlikte yapının estetik değerlerinin daha iyi ortaya çıkacağı öngörülmüştür (Anonim 1939a: 6).

Prost'un İstanbul şehir planında tartışmalara neden olan konularından biri de 19. yüzyılın önemli yapıları arasında yer alan ve 1912 yılında yangın geçiren Çırağan Sarayı'nın akıbeti olmuştur. Çırağan Sarayı'nın restorasyon projesi, dönemin sanat ve mimarlık dünyasının yakından takip ettiği konular arasında yer almıştır. Son Posta Gazetesi'nin 6 Ekim 1937 tarihli sayısında yer alan habere göre, sarayın restorasyon çalışmalarında, özgün mimari özelliklerinin korunmasına özen gösterilecektir. Bu sayede, restorasyonun

tamamlanmasıyla birlikte Çırağan Sarayı, eski görkemine kavuşturularak gelecek nesillere aktarılacaktır (Anonim 1937c: 4). Çırağan Sarayı'nın restorasyonuna yönelik oluşturulan kurul hakkında bilgi veren gazete, kurulun Belediye İmar Şubesi Müdürü Ziya Bey'in başkanlığında, Nafia Vekaleti mimarlarından Faruk Bey ve Müzeler Mimarı Kemal Altan'ın da aralarında bulunduğu uzmanlardan oluştuğunu belirtmiştir. Kurul, saray üzerinde araştırmalar yaparak restorasyon maliyetlerini belirlemek amacıyla bir araya gelmiştir. Araştırmalar neticesinde, restorasyon ilkelerine uygun şekilde gerçekleştirilecek tamir ve onarım işlemlerinin tamamlanmasının ardından sarayın Güzel Sanatlar Akademisi'ne teslim edileceği bildirilmiştir (Anonim 1937c: 4).

Cumhuriyet Gazetesi'nin 8 Ekim 1937 tarihli haberine göre, sarayın restorasyon projesi için Müzeler İdaresi tarafından Maarif Vekâleti'ne resmî bir talepte bulunulmuştur. Maarif Vekâleti, bu kültürel mirasın korunması ve canlandırılması amacıyla yapılan talebi memnuniyetle karşılayarak restorasyon çalışmalarına onay vermiştir. Gazete haberinde, restorasyonun yaklaşık yüz bin liralık bir bütçe ile gerçekleştirileceği ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin mevcut binasının yetersiz kalması nedeniyle sarayın akademik faaliyetlere ev sahipliği yapabileceği belirtilmiştir (Anonim 1937d: 3).

24 Ekim 1937 tarihli Son Posta Gazetesi'ne göre, Çırağan Sarayı'nın restorasyon çalışmalarına başlamak üzere kurulan komisyonun ilk toplantısı, İstanbul Arkeoloji Müzesi Müdürü Aziz Ogan başkanlığında gerçekleştirilmiştir. Toplantıya, belediye adına Mühendis Şemsettin Bey, nafia müdürlüğü adına Mimar Faruk Bey, Güzel Sanatlar Akademisi'ni temsilen Sedad Hakkı Eldem ve İstanbul Arkeoloji Müzesi'nden Mimar Kemal Altan katılmıştır. Komisyon üyeleri, restorasyon çalışmalarının ilk aşaması olarak yapının yerinde bir inceleme gerçekleştirmişlerdir (Anonim 1937e: 2). 31 Ekim 1937 tarihli aynı gazete, restorasyon komisyonunun sarayı yerinde incelediğini ve yapının tarihî dokusuna zarar vermeden onarılması için yaklaşık dört yüz bin lira tutarında bir bütçeye ihtiyaç duyulduğunu duyurmuştur. Haberde, restorasyon çalışmalarının hangi kurum tarafından üstlenileceği ve restorasyonun tamamlanmasının ardından yapının hangi amaçla kullanılacağı konusunda henüz net bir kararın olmadığı vurgulanmıştır. Müzeler Umum Müdürlüğü'nün restorasyon çalışmalarını tamamladıktan sonra Maarif Vekaleti aracılığıyla ilgili kurumlara çeşitli kullanım önerileri sunacağı ve sarayın sergi alanı olarak kullanılmasını önerisinin de bu öneriler arasında yer alacağı ifade edilmiştir (Anonim 1937f: 4).

Belediye Başkanı Cemil Topuzlu ve şehir plancısı Prost'un yıkım önerisine rağmen, Çırağan Sarayı'nın restorasyonu için oluşturulan kurul, kasım ayı içerisinde yeniden toplanmıştır. Kurul üyeleri, sarayı yerinde inceleyerek yangından zarar gören avlu, duvar ve tavan kısımlarını detaylı bir şekilde incelemişlerdir. Bir hafta sonra Güzel Sanatlar Akademisi'nde düzenlenen ikinci toplantının ardından, her bir üye hazırladığı raporu Maarif Vekaleti'ne göndererek restorasyon çalışmaları hakkında detaylı bilgi vermiştir (Anonim 1937g: 6). Yapılan incelemeler sonucunda hazırlanan raporlar, sarayın restorasyonu için yeni kaplama malzemelerine ihtiyaç duyulduğunu ve yapının tamir ve onarımı için yaklaşık bir milyonluk bir bütçe tahmin edildiğini ortaya koymuştur. Kurulun hazırladığı raporlar doğrultusunda, sarayın tarihî dokusuna uygun şekilde restore edilerek gelecek nesillere aktarılması kararlaştırılmıştır (Bayındır Uluskan 2007: 130). Uzun süredir devam eden tartışmaların ve yaşanan gerginliklerin ardından yıkılmaktan kurtarılan Çırağan Sarayı'nın restorasyonu kararı, Kemal Altan'ın da aralarında bulunduğu bir komisyon tarafından alınmıştır (Bayındır Uluskan 2007: 131).

1938 yılına gelindiğinde, Prost'un İstanbul için hazırladığı imar planı, dönemin mimarları, akademisyenleri ve şehir plancıları gibi ilgili uzmanlar tarafından yoğun eleştirilere maruz kalmıştır. Prost'un planında, bu kez Sultanahmet Meydanı'nın tüm resmî törenlerin yapılacağı Cumhuriyet'in sembol bir meydanı hâline getirilmesi ve bu amaçla meydan çevresindeki dükkânların yıkılması öngörülmüştür. Sultanahmet Meydanı'nda yer alan İbrahim Paşa Sarayı'nın bir kısmı, belirli bir dönemde cezaevi olarak kullanılmıştır. Ancak,

meydan çevresindeki hapisane binasının yıkım kararı alınamaması, Prost'un planını uygulanamaz hâle getirmiş ve planın yeniden gözden geçirilmesi ihtiyacını doğurmuştur (Bayındır Uluskan 2007: 138). Prost'un planına göre, mevcut yapı ve çevresindeki dükkânların yıkılmasıyla birlikte alanda bir amfi tiyatro inşa edilecek, Sultanahmet Camii'nin üzerinden Marmara Denizi'ne hâkim bir teras oluşturulacak ve terasın arkasına adliye sarayı, hükümet konağı ve belediye binası yerleştirilecektir (Bayındır Uluskan 2007: 139).

Günümüzde Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ne dönüştürülen İbrahim Paşa Sarayı, 1933 yılındaki yangınla yeniden gündeme gelmiştir. Önce Darülfünun olarak tasarlanan, sonra da Adliye Sarayı olarak kullanılan bu yapının geleceği hakkında tartışmalar başlamıştır. Böylelikle Prost'un hazırladığı şehir planı doğrultusunda yeni bir adliye sarayı inşa edilecek alanın belirlenmesi amacıyla çalışmalar başlamıştır. Prost bu yapı için Sultanahmet'teki İbrahim Paşa Sarayı'nın bulunduğu alanın uygun olduğunu savunmuştur. Ancak, dönemin uzmanları dâhil olmak üzere, söz konusu yapının tarihî ve kültürel değeri konusunda yeterli bilgiye sahip olunmadığı görülmektedir. Yapının mimari ve kültürel önemini farkına varan ilk isimlerden olan mimar Sedat Çetintaş, konuyla ilgili dönem basınında çeşitli yazılar kaleme alarak kamuoyunu bilgilendirmeye çalışmıştır. Çetintaş'ın bu çabaları, ilgili kurumlar ve uzmanlar arasında uzun yıllar süren tartışmalara zemin hazırlamıştır (Karakoç ve Yıldırım, 2020: 2023). Sedat Çetintaş'ın öncülüğünde, İbrahim Paşa Sarayı ve içindeki cezaevi binasının geleceği konusunda bir uzman heyeti görevlendirilmiş ve yapının tarihî ve mimari değerini ortaya çıkarmak için detaylı incelemeler yapılmıştır (Karakoç ve Yıldırım 2020: 2024). İstanbul Arkeoloji Müzesi mimarı Kemal Altan, oluşturulan uzman kurulunda görev alarak Sedat Çetintaş ile hapisane binası, tabhane ve medrese üzerinde detaylı ölçü ve röleve çalışmaları gerçekleştirmiştir (Anonim 1938b: 4). Ayrıca, Cezaevi binası, dönemin kamuoyunda geniş yankı uyandırarak basında sıkça yer almıştır. Özellikle 13 Haziran 1938 tarihli Son Posta gazetesinde yayımlanan "İstanbul'un İmarı İşinde İki Zıt Fikir Çarpışıyor" başlıklı makalede, yapının geleceği konusunda farklı uzman görüşlerine yer verilmiştir. Gazete muhabiri tarafından yapılan röportajda, İstanbul Arkeoloji Müzesi mimarı Kemal Altan, cezaevi binasının geleceği hakkında görüşlerini paylaşmış ve cezaevi binasının yıkımının sorun teşkil etmeyeceği görüşünü savunmuştur. Ancak, bitişindeki arşiv binasının 16. yüzyıla ait önemli bir yapı olduğunu ve mutlaka korunması gerektiğini vurgulamıştır (Anonim 1938g: 4).

Atatürk'ün vefatının ardından 1938 yılında, dönemin Başvekâlet ve Maarif Vekâleti tarafından Eski Eserleri Koruma Encümeni'nde yapılan bir toplantıda, Prost'un hazırladığı şehir planı doğrultusunda sarayın yıkımı kararı alınmıştır. Bu karar, 1939 yılında yaşanan tepkilere rağmen uygulamaya konulmuş ve sarayın bir bölümü yıkılmıştır. Sarayın geri kalan kısmının kamulaştırılması ve yıkılması kararlaştırılmış olsa da Adliye Vekâleti'nin ödemelerde gecikmesi nedeniyle yapı uzun süre yarı yıkık bir hâlde kalmıştır. 1941 yılında dönemin Maarif Vekili Hasan Âli Yücel, sarayın yıkılmasını engellemiş ve adliye sarayı için yeni bir yer arayışına başlanmıştır. Bu arayış uzun yıllar sürmüş ve nihayetinde 1948'de yeni binanın Sultanahmet'in farklı bir noktasına inşa edilmesi kararlaştırılmıştır. Böylece yıkılmaktan kurtulan saray, uzun yıllar bakımsızlığa terk edilmiş ve ancak 1960'lı yıllarda restorasyon çalışmaları başlatılarak 1983 yılında günümüzdeki hâline kavuşturulmuştur (Karakoç ve Yıldırım, 2020: 2024-2025).

Kemal Altan ve Mimar Sinan Anma Törenleri

Kemal Altan, mimarlık pratiğinin yanı sıra üstlendiği idari görevler sayesinde Türk sanatı ve mimarisi alanında kapsamlı araştırmalara yönelmiş, özellikle Mimar Sinan'ın hayatı ve eserleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Kardeşi Mazhar Altan'ın Arkitekt Dergisi'ndeki yazısında belirttiği üzere, Kemal Altan'ın Türk mimarisi üzerine yaptığı araştırmalarda öncelikli olarak Mimar Sinan'ı ele aldığı görülmektedir. Türk medeniyetinin sembolü olan mimari eserleri

uluslararası alanda tanıtma çabasıyla Altan, çeşitli şehirlerde düzenlediği konferans ve törenlerle Mimar Sinan'ı anma etkinliklerine öncülük etmiştir (Altan 1948: 179). Dönemin basınından takip ettiğimiz kadarıyla Kemal Altan, Mimar Sinan anma törenlerinde önemli bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bulunduğu şehirlerde düzenlenen bu tür etkinliklerde sıklıkla konuşmacı olarak yer alarak Mimar Sinan'ın mirasına olan bağlılığını ortaya koymuştur.

1935 yılında Zaman Gazetesi, Mimar Sinan'ın ölüm yıldönümünü kapsamlı bir şekilde ele alarak Türk basınında mimarın eserlerine duyulan ilgiyi göstermiştir. Gazete, Mimar Sinan'ın hayatı, eserleri ve planları hakkında detaylı bilgilere yer verirken, bu çalışmalara katkı sağlayan Mimar Kemal Altan, Ressam Fuat ve Haşim Sami'ye teşekkür etmiştir (Altan 1935h, 1). Altan, ayrıca Cumhuriyet Gazetesi'nde yayımlanan "Koca Sinan" başlıklı makalesiyle Sinan'ın mirası üzerine önemli bir tartışmaya zemin hazırlamıştır (Altan 1935h: 5). Bu durum, 1930'lu yıllarda Mimar Sinan'ın eserlerine yönelik akademik ve kültürel ilginin arttığını göstermektedir.

1936 yılında Süleymaniye Camii'nde Mimar Sinan'ın türbesi başında düzenlenen anma töreni, Cumhuriyet döneminde mimarın eserlerine ve mirasına gösterilen ilginin bir göstergesi olmuştur. Tören, sivil toplum kuruluşları, üniversiteler ve devlet kurumlarının katılımıyla gerçekleştirilmiş ve Sinan'ın mezarına çelenklerin bırakılmasıyla başlamıştır. İstiklal Marşı'nın okunmasının ardından Mimar Semih ve Mimar Abdülkadir tarafından Süleymaniye Camii'nde düzenlenen sunumlarla, genç nesillere Mimar Sinan'ın eserleri ve hayatı hakkında bilgi verilmiştir. Kemal Altan'ın da radyo konuşmasıyla törene yaptığı katkı, Sinan'ın anısının yaşatılmasında önemli bir rol oynamıştır (Anonim 1936b: 2).

Kemal Altan, 1938 yılında Akşam Gazetesi'nde yayımlanan makalesiyle Mimar Sinan'ın 350. ölüm yıldönümünde önemli bir akademik katkı sunmuştur. Altan, yaptığı arşiv araştırmaları sonucunda 16. yüzyıla ait bir mimari planı tespit etmiş ve bu planı Mihrimah Sultan Camii ile ilişkilendirmiştir. Makalesinde, Mimar Sinan'ın diğer önemli eserleri olan Hürrem Sultan Camii, Hadım İbrahim Paşa Camii ve Ankara'daki Cenabi Ahmet Paşa Camii'nin mimari özelliklerini detaylı bir şekilde analiz ederek okuyucuya Sinan'ın geniş ve etkileyici eser yelpazesi hakkında bilgi vermiştir. Altan'ın bu çalışması, Sinan üzerine yapılan akademik çalışmalara öncülük etmiş ve mimarın eserlerinin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olmuştur (Anonim 1938c: 10).

Haber Gazetesi'nin 1939 yılında yer alan haberine göre, Mimar Sinan'ın ölüm yıldönümü, Türkiye genelinde çeşitli etkinliklerle anılmıştır. Özellikle Ankara, İstanbul, İzmir ve Edirne gibi büyük şehirlerde düzenlenen anma törenleri, Sinan'ın Türk mimarisindeki önemini bir kez daha vurgulandığını göstermektedir. Ayrıca, bu dönemde Mimar Sinan'ın eserleri üzerine kapsamlı bir kitap çalışması başlatıldığı ve bu çalışmada Karun Çeçen, Kemal Altan ve Vasfi Egelî gibi mimarların görevlendirildiği belirtilmiştir (Anonim 1939f: 2). Bu durum, Cumhuriyet döneminde Mimar Sinan'ın eserlerine yönelik akademik ilginin arttığını ve bu alanda önemli çalışmalara imza atıldığını göstermektedir.

Mimar Kemal Altan, 1939 yılında Trakya Umumi Müfettişliği'ne atanmasının ardından Mimar Sinan anma törenlerinin düzenlenmesinde aktif bir rol üstlenmiş ve bu etkinliklerin baş organizatörlerinden biri hâline gelmiştir. Ancak, 1940'lı yıllardan itibaren düzenli olarak gerçekleştirilen Mimar Sinan anma törenleri, zamanla rutine dönüşerek toplumdaki etkisini kaybetmeye başlamıştır. Törenlerin içeriksel çeşitlilikten yoksun olması, basında bu etkinliklere olan ilginin azalmasına ve haberlerin daha az önemli sayfalarda yer almasına neden olmuştur (Ulu ve Kuş 2019: 207).

Mimar Sedat Çetintaş, 1946 yılında Akşam Gazetesi'nde yayımlanan yazısında, Mimar Sinan anma törenlerini içeren bir dizi etkinliğe yönelik eleştirel bir bakış açısı sunmuştur. Çetintaş, makalesinde tarihî şahsiyetlerin anılması amacıyla düzenlenen törenlerin gerekliliği ve faydaları üzerine sorular yöneltmiş, bu tür etkinliklerde aynı konuların tekrar tekrar

işlendiğini ve Mimar Sinan üzerine yeni bilimsel çalışmaların ortaya konulmadığını belirtmiştir (Çetintaş, 1946: 6).

Sedat Çetintaş'ın eleştirilerini içeren makalesinin yayımlanmasının ardından Mimar Sinan anma törenlerine gösterilen ilgi belirgin bir şekilde azalmıştır. Sonraki yıllarda bu törenler daha çok anma günleri şeklinde kutlanmaya devam etmiş olsa da içeriksel yenilik eksikliği nedeniyle etkinliklerin etkisi sınırlı kalmıştır (Ulu ve Kuş 2019: 207).

Sonuç

Kemal Altan, 1886'da İstanbul'da doğmuş ve 1913 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olmuş yetkin bir mimar, araştırmacı ve yazardır. Erken Cumhuriyet dönemi mimarisi ve Türk sanatı üzerine yaptığı çalışmalarla hem tasarım alanında hem de teorik çerçevede önemli katkılarda bulunmuştur. Altan, mimarlığı yalnızca yapı tasarlama ve inşa etmekle sınırlı görmeyerek Türk mimari mirasının incelenmesi, korunması ve gelecek nesillere aktarılması konusunda da öncü bir rol üstlenmiştir. *Arkitekt Dergisi* başta olmak üzere çeşitli yayınlarda kaleme aldığı yazılarla, Türk mimarlık eserlerinin tanıtımına ve değerine dikkat çekmiştir. Özellikle Mimar Sinan ve diğer önemli mimarların eserleri üzerindeki çalışmalarıyla, Türk mimari tarihinin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmuştur.

Kemal Altan'ın entelektüel birikimi, yalnızca Türk sanatına değil, aynı zamanda Roma ve Bizans sanatlarına da uzanmaktadır. Görev yaptığı şehirlerde yerinde incelemelerde bulunarak elde ettiği bilgileri yazılarında ve konferanslarında paylaşmıştır. Bu sayede, Türk halkının ulusal mimariye ve tarihî kişiliklerine olan ilgisini artırmayı amaçlamıştır.

Mimar Kemal Altan, sadece tasarımcı kimliğiyle değil, aynı zamanda bir araştırmacı ve kültür elçisi olarak da tanınmaktadır. Türk mimarlık eserlerinin korunması ve restorasyonu konusunda yaptığı çalışmalar, bu alandaki bilincin oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Özellikle Manisa Hükümet Konağı gibi önemli yapıların tasarımıyla, Türk mimarisine önemli eserler kazandırmıştır.

Altan, Türk mimarisini dar bir çerçevede değerlendirmenin doğru olmadığını savunarak dönemin tüm mimarlarının ve eserlerinin incelenmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu yaklaşımıyla, Türk mimari tarihine daha kapsamlı bir bakış açısı sunmuştur. Kemal Altan'ın en büyük idealleri arasında, Türk mimarisinin ve özellikle Mimar Sinan'ın eserlerinin tanıtılması, eski yapıların korunması ve gelecek nesillere aktarılması yer almaktadır. Bu amaçla, hayatı boyunca yaptığı çalışmalar, Türk mimari mirasının korunması ve yaşatılması için önemli bir mirasa dönüşmüştür. Sonuç olarak, Kemal Altan sadece bir mimar değil, aynı zamanda bir araştırmacı, yazar ve kültür elçisi olarak Türk mimarisi ve sanatına önemli katkılarda bulunmuştur. Onun çalışmaları, Türk mimarisinin daha iyi anlaşılması, korunması ve gelecek nesillere aktarılması için önemli bir kaynak niteliğindedir.

Kaynaklar

Ağırhan, Mehmet (2012), *Cumhuriyet Döneminde Edirne Valileri*, Edirne: Edirne Valiliği Yayınları.

Alp, İlker (1989), *Bulgar Zulmünü Günümüze Kadar İntikal Ettiren Edirne ve Çevresindeki Şehitlikler*, Edirne: Sevinç Matbaası.

Alsaç, Üstün (1997), "Mehmet Vedat Tek", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3, İstanbul: Yem Yayınları, 1754.

Altan, Kemal (1934a), "Mimar Sinan'ın Plan Esasları", *Arkitekt*, 3, 85-86.

Altan, Kemal (1934b), "Bizans Surları, Türk Kaleleri", *Arkitekt*, 12, 343-347.

Altan, Kemal (1935a), "Ayasofya Etrafında Türk San'at Ekleri", *Arkitekt*, 9, 264-267.

Altan, Kemal (1935b), "Eski Medeni İzerlerimiz", *Arkitekt*, 7-8, 224-226.

- Altan, Kemal (1935c, 9 Nisan), "Koca Sinan", *Cumhuriyet*, 5.
- Altan, Kemal (1935d), "Ayasofya Etrafında Türk San'at Ekleri", *Arkitekt*, 9, 264-267.
- Altan, Kemal (1935e), "Hekimoğlu Ali Paşa ve Medeni İzerlerimiz", *Arkitekt*, 10, 299-302.
- Altan, Kemal (1935f), "Mimar Davut", *Arkitekt*, 11-12, 339-342.
- Altan, Kemal (1935g), "Türk Müzelerini Dünya'da Birinci Dereceye Çıkaran ve Güzel Sanatları Kuran O'dur!", *Cumhuriyet*, 24 Şubat, 5.
- Altan, Kemal (1935h), "Koca Sinan", *Cumhuriyet*, 9 Nisan, 5.
- Altan, Kemal (1935i), "Güzel Eserlere Nasıl Bakıyoruz", *Zaman*, 19 Haziran, 5.
- Altan, Kemal (1935i), "Bulgaristan'da Türk Sanat Anıtları", *Zaman*, 24 Temmuz, 1-4.
- Altan, Kemal (1936), "Bizans Eserleri Üzerinde Türk Mimarlarının İşleri", *Arkitekt*, 8, 224-226.
- Altan, Kemal (1937a), "Mimar Mehmet Tahir", *Arkitekt*, 7, 193-195.
- Altan, Kemal (1937b), "Klasik Türk Mimarları: Mimar Mehmet", *Arkitekt*, 8, 223-226.
- Altan, Kemal (1937c), "Sebillerle Meydan Çeşmelerimiz", *Akşam*, 8 Haziran.
- Altan, Mazhar (1948), "Mimar Kemal Altan", *Arkitekt*, 7-8, 178-179.
- Anonim (1935), "Edirnekapı'daki Hafriyat", 19 Temmuz, *Tan*, 2.
- Anonim (1936a), "Koca Mimar Sinan'ı Saygı ile Anıyoruz", *Kurun*, 9 Nisan, 1.
- Anonim (1936b), "Mimar Sinan Dün Süleymaniye'de Bir İhtifal Yapıldı", *Tan*, 10 Nisan, 2.
- Anonim (1936), "Ayasofya'nın Tamir Keşfi Hazırlanıyor", *Tan*, 22 Haziran, 2.
- Anonim (1937a), "Eminönü Halkevinden", *Akşam*, 11 Mart, 11.
- Anonim (1937b), "Konferans ve Kongreler", *Son Telgraf*, 18 Mart, 3.
- Anonim (1937), "Türebeler Harap Olmaktan Kurtarılıyor", *Son Posta*, 9 Ağustos, 4.
- Anonim (1937c), "Tarihi Çırağan Sarayı Tamir Ettirilecek", *Son Posta*, 6 Ekim, 4.
- Anonim (1937d), "Tarihi Çırağan Sarayı Tamir Edilecek", *Kurun*, 8 Ekim, 3.
- Anonim (1937e), "Çırağan Sarayı'nın Tamiri İçin Faaliyet Başladı", *Son Posta*, 24 Ekim, 2.
- Anonim (1937f), "Çırağan Sarayı Tamir Edilir mi, Edilemez mi?", *Son Posta*, 31 Ekim, 4.
- Anonim (1937g), "Çırağan Sarayı Nasıl Tamir Edilecek?", *Cumhuriyet*, 11 Kasım, 6.
- Anonim (1937h), "Radyo: Bugünkü Program", *Son Posta*, 25 Kasım, 14.
- Anonim (1938a), "Yenicami'nin Kemerini Kaldırılmalı mı?", *Kurun*, 20 Ocak, 2.
- Anonim (1938b), "Sultanahmet'teki Hapishane Binasının Çevresindeki Yapılarının Rölemleri", *Son Posta*, 27 Mart, 4.
- Anonim (1938c), "Mimar Sinan Günü", *Cumhuriyet*, 9 Nisan, 1.
- Anonim (1938d), "Radyo: Bu Akşamki Program", *Cumhuriyet*, 9 Nisan, 4.
- Anonim (1938e), "Konferans", *Cumhuriyet*, 20 Nisan, 8.

- Anonim (1938f), "Mimarlar Birliği İstanbul Şubesi Kongresi Toplandı" *Akşam*, 25 Mayıs, 10.
- Anonim (1938), "Piyale Paşa Türbesi", *Akşam*, 8 Haziran, 3.
- Anonim (1938g), "İstanbul'un İmarı İşinde İki Zıt Fikir Çarpışıyor", *Son Posta*, 13 Haziran, 4.
- Anonim (1939a), "Yenicami Kemeri Yıkılmayacak mı?", *Cumhuriyet*, 08 Şubat, 6.
- Anonim (1939b), "Kadıköy Halkevinden", *Akşam*, 9 Şubat, 4.
- Anonim (1939), "Mimar Sinan İhtifali", *Haber*, 17 Mart, 2.
- Anonim (1939c), "Sinan İçin Bugün Büyük İhtifal Yapılıyor", *Tan*, 9 Nisan, 2.
- Anonim (1939d), "Trakya İkinci Umumi Müfettişlik Fen Müşavir Muavinliğine Tayini", *Cumhuriyet*, 29 Ekim, 2.
- Anonim (1939e), "Trakya Umumi Müfettişlik Nafia Müşavir Muavinliği Tayini", *Son Posta*, 29 Ekim, 10.
- Anonim (1939f), "Türk Yüksek Mimarlar Birliği Nizamnamesi", *Arkitekt*, 7-8, 188-189.
- Anonim (1940a), "Trakya'da Kıymetli Eserler Tamir ve İhya Ediliyor", *Akşam*, 1 Ocak, 6.
- Anonim (1940b), "Edirne'de Mimar Sinan İhtifali Hazırlıkları Başladı", *Son Posta*, 7 Nisan, 10.
- Anonim (1940c), *Türk Yüksek Mimarlar Birliği Azaları ve Yüksek Mimarlık Mesleği ile Alakadar Mevzuat*, İstanbul.
- Anonim (1941a), "Edirne ve Trakya'daki Eserleri Birer Birer Tamir ve İhya Ediliyor", *Akşam*, 9 Nisan, 5.
- Anonim (1941b), "Edirne'de Koca Sinan'ın 353. Yılı İhtifali Yapıldı", *Son Posta*, 10 Nisan, 6.
- Anonim (1942), "Dün Edirne'de İhtifal Yapıldı", *Yeni Asır*, 10 Nisan, 1-2.
- Anonim (1944), "Edirne Şehitler Abidesinin Temeli Törenle Atıldı", *Son Posta*, 29 Kasım, 6.
- Anonim (1945), "Mimar Sinan'ın Yıldönümü", *Cumhuriyet*, 10 Nisan, 1-3.
- Anonim (1948), "Ölüm: Kemal Altan", *Son Posta*, 24 Eylül, 3.
- Arık, Beritan Fırat (2006), *Erken Cumhuriyet Dönemi'nde G.S.A. ve İ.T.Ü. Mimarlık Bölümleri'nde Yabancı Mimarlar (Görevin İdari ve Mali Çerçevesi)*, İstanbul: İstanbul Teknik Üni., Fen Bilimleri Ens., Yüksek Lisans Tezi.
- Ayhan, Süleyman (2014), *Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Salihli Kazası (1923-1933)*, Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Bayındır Uluskan, Seda (2007), "Atatürk Dönemi'nde İstanbul'un İmarı ve Henri Prost Planının Basındaki Yankıları (1936- 1939)", *Erdem*, 16/48, 109-156.
- Bayraktar, Kutalmış ve Özgüven, Burcu (2024), *Mimarlık Üzerinden Ulusal Kimlik İnşasına Dair Bir Profil: Yüksek Mimar Kemal Altan ve Edirne İlinde Yürüttüğü Faaliyetler, Geçmişten Günümüze Edirne*, Edirne: Trakya Üniversitesi Yayınları, 67-76.
- Bulut, Cengiz (2021), *Edirne'nin Necmi Abey'i Edirne Müzesi Kurucularından Müze Müdürü Necmi İğe 1898-1953*, Edirne: Edirne Valiliği Kültür Yayınları.
- Cezar, Mustafa (1983), "Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne", *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, 5-84.
- Çetintaş, Sedat (1946), "Barbaros Töreninin Tatsız Tarafları", *Akşam*, 9 Ekim, 6.

- Demirbel, Yusuf Razi (1941), "Prof. Mimar M. Vedad Tek", *Arkitekt*, 9-10, 231-233.
- Eyice, Semavi (1989), "Kemal Altan", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2, İstanbul: TDV Yayınları, 530-531.
- Gökşen, Tuğba Yüce (2017), *Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Edirne'de Kentsel Gelişim*, Edirne: Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Karakaya, Ebru (2006), *Türk Mimarlığı'nda Sanayi-i Nefise Mektebi/Güzel Sanatlar Akademisi'nin Yeri ve Restorasyon Alanına Katkıları (1883-1960)*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Karakoç, Ercan ve Utku Yıldıırım, Hülya (2020), "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kültür Varlıklarının Korunması Meselesinde Kurumlar Arası İlişkilerin Rolü", *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 7/4, 2011-2031.
- Kınataş, Nesibe (2020), *Abidin Mortaş: Bir Mimari Biyografi*, İstanbul: Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Köklü, Nusret (2004), "Mimar Kemal Bey'in Projelendirdiği Manisa Hükümet Konağı ve Diğer Hükümet Binaları", *Manisa Dergisi*, 29, 14-22.
- Kuşci, Ahmet (2021), *Türk Eğitim Tarihi (1923-1950)*, Ankara: İksad Yayınevi.
- Madran, Emre (1996), "Cumhuriyet'in İlk Otuz Yılında (1920-1950) Koruma Alanının Örgütlenmesi I", *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 16 (1-2), 59-97.
- Naipoğlu, Seçkin G. (2008), *Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Sanat Tarihi Yaklaşımı ve Vahit Bey*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Pehlivan, Nalan (2003), "Edirne Kahramanlıkları ve Şehitlikleri". *1. Edirne Kültür Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (23-25 Ekim 2003)*, Edirne: Edirne Valiliği Yayınları, 589-596.
- Savaşır, Gökçeçiçek ve Alpaslan, Halil İbrahim (2009), "Cumhuriyet Dönemi Manisa Mimarlığının Anahatları" *İzmir'in Artalanındaki Kentlerde Mimarlık*, İzmir: Mimarlar Odası İzmir Şubesi Yayınları 76-91.
- Ulu, Ahmet ve Kuş, Aslı (2019), "Mimar Sinan İhtifalleri", *Düşünen Şehir*, 9, 206-207.
- Ülgen, Ali Saim (1948), "Mimar Kemal Altan", *Mimarlık Dergisi*, 6, 44.
- Ünalın, Çetin (2002), *Cumhuriyet Mimarlığının Kuruluşu ve Kurumlaşması Sürecinde Türk Mimarlar Cemiyeti'nden Mimarlar Derneği 1927'ye*, Ankara: Mimarlar Derneği.
- Yavuz, Yıldırım (1981), "Mimar Kemalettin Bey (1870-1927)", *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 7/1, 53-76.
- Yıldız, İlkay (2024), *Türk Sanatının İzinde Bir Mimar: Kemal Altan*, Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Yücel, Erdem (1992), "Belgelerin Işığı Altında Ayasofya'nın Müze Oluşu ile İlgili Bazı Gerçekler", *Türk Dünyası Araştırmaları*, 78, 183-222.



Arşiv Kaynakları

İstanbul Arkeoloji Müzesi Arşivi (İAMA). Dosya No: 29763, Eweliyat No: 16949, Karton No: 119,
Tarih: 06.02.1940.

İnternet Kaynakları

URL-1: Balkan Şehitleri, <https://turbeler.org/detay/376-balkan-sehitleri->, (e.t. 27.11.2024).



bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi

bitig Journal of Faculty of Letters

(Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 8, Aralık/December 2024)

Conor McPherson's *The Veil*: The Haunting Reflection of the Past in Early Twenty-First-Century Ireland*

Conor McPherson'ın *The Veil* Adlı Oyununda Yirmi Birinci Yüzyılın Başlarındaki İrlanda'da Geçmişin Ürkütücü Yansıması


Tuğba Şimşek

Dr.

Social Sciences University of Ankara

English Language and Literature

tugba.simsek@asbu.edu.tr

 ORCID 0000-0002-9532-3165

Araştırma makalesi/Research article

Geliş Tarihi/Received: 20.10.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 04.12.2024

Atıf/Citation

Şimşek, Tuğba (2024), "Conor McPherson's *The Veil*: The Haunting Reflection of the Past in Early Twenty-First-Century Ireland", *bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4 (8), 276-292.



Bu makale iThenticate, turnitin, intihal.net programlarından biriyle taranmıştır.

This article was checked by iThenticate, turnitin or intihal.net.

* This article is an abridged and revised version of the fourth chapter of my dissertation.

Abstract As an early twenty-first-century Gothic play, Conor McPherson's *The Veil* reflects the socio-economic problems and traumas of Ireland after the collapse of the Celtic Tiger economy. As indicated by the title and the prevalent mirror image within the play, the playwright holds up a mirror to the past and through a correlation between nineteenth-century and early twenty-first-century Ireland. Conor McPherson points out the everlasting impacts of postcolonial traumas in the present, as well. In the play, the economic predicament of the landholders and the tenants function as a microcosm of contemporary Ireland, as the post-Celtic Tiger period brought back the problems of the past like unemployment, dispossession and emigration. Moreover, during the early twenty-first century, the collapse of the Celtic Tiger economy created a haunted landscape replete with ghost estates while also producing zombie banks cannibalising the Irish society. In this regard, the impoverished and harsh conditions of nineteenth-century Ireland, which transformed people into zombified figures, are closely intertwined with the effects of economic decline in the early twenty-first century, such as ghost estates and zombie banks. The zombie figure signifies not only economic hardships but also the enduring legacy of colonialism in the present. At the intersection of the past and the present, McPherson presents an uncanny and zombified portrayal of contemporary Ireland. Accordingly, this article explores the traumatic echoes of Ireland's revenant past in the aftermath of the dramatic economic crisis.

Keywords: Conor McPherson, Irish gothic, *The Veil*, the Celtic Tiger, ghost estates, zombie

Öz Yirmi birinci yüzyıl başı Gotik örneği olan Conor McPherson'ın *The Veil* adlı oyunu, Kelt Kaplanı ekonomisinin çöküşünden sonra İrlanda'nın sosyo-ekonomik sorunlarını ve travmalarını yansıtır. Oyun başlığı ve oyun içinde sıkça kullanılan ayna imgesinin de gösterdiği gibi, yazar geçmişe bir ayna tutar ve on dokuzuncu yüzyıl ile yirmi birinci yüzyıl başı İrlanda'sı arasında bir bağlantı kurarak, sömürge sonrası travmaların günümüzde hâlen devam etmekte olan etkilerine dikkat çeker. Kelt Kaplanı sonrası dönem, işsizlik, mülksüzleştirme ve göç gibi geçmişteki sorunları geri getirdiği için, oyunda, mülk sahibi ve kiracıların ekonomik çıkmazları, çağdaş İrlanda'nın bir mikrokozmosu olarak işlev görmektedir. Dahası, yirmi birinci yüzyılın başlarında, Kelt Kaplanı ekonomisinin çöküşü, hayalet mülklerle dolu ürkütücü bir manzara yaratırken, aynı zamanda İrlanda toplumunu tüketen zombi bankaları da ortaya çıkardı. Bu bağlamda, on dokuzuncu yüzyıl İrlanda'sının insanları zombileştiren yoksul ve zor koşulları ile hayalet mülkler ve zombi bankalar gibi yirmi birinci yüzyılın başlarındaki ekonomik düşüşün sonuçları birbirleriyle yakından bağlantılıdır. Zombi figürü sadece ekonomik zorlukları değil, aynı zamanda günümüzde devam eden sömürge mirasını da ifade eder. Geçmişle günümüzün keşiştiği noktada, McPherson, çağdaş İrlanda'nın tekinsiz ve zombilemiş bir tasvirini sunar. Dolayısıyla, bu makale, dramatik bir ekonomik krizin ardından çağdaş İrlanda'nın dirilen geçmişinin travmatik yankılarını inceler.

Anahtar sözcükler: Conor McPherson, İrlanda gotiği, *The Veil*, Kelt Kaplanı, hayalet mülkler, zombi

Introduction

Living through both the Celtic Tiger period and its aftermath, Conor McPherson has witnessed socio-cultural and economic changes in the society, as reflected in his plays such as *The Weir* (1997) and *The Veil* (2011). His post-Celtic Tiger play *The Veil* takes place in the nineteenth century when there was a decline in the power of the Protestant Ascendancy and poverty dominated the era, heralding the upcoming Great Famine of 1845. The setting of the play correlates with the socio-economic and political circumstances of contemporary Ireland in the early twenty-first century when the Celtic Tiger economic boom was in decline, particularly because of the global economic crisis in 2008 resulting from the bursting of the housing bubble and the collapse of the subprime mortgage market in the USA. The recession caused severe economic problems in Ireland and other countries. In this context, with reference to *The Veil*, this article discusses McPherson's exploitation of the

Gothic through a zombified portrayal of early twenty-first-century Ireland, addressing postcolonial traumas in the aftermath of a dramatic economic crisis. Some scholars like Jordan (2019: 255), Carleton (2017: 14), and Wolfe (2018: 113) point out the play's resonances with twenty-first-century Ireland in relation to its declining socio-economic conditions. However, even though these scholars emphasise the supernatural or Gothicised aspects of the play, they do not delve into the zombified vision of twenty-first-century Ireland. For this reason, this article aims to discuss this revenant state of contemporary Ireland, unveiling the traumas of the past that deeply affect the present.

The Celtic Tiger Economic Boom and Downfall: A Zombified Ireland

To better understand the historical and socio-economic context of the play, it is essential to take a brief look at the Celtic Tiger and its aftermath. During the Celtic Tiger period in the mid-1990s, Ireland experienced unprecedented economic growth, which hinted at a more hopeful and independent future for the Irish, especially after many years of economic problems as well as political conflicts. This prosperity

made Ireland one of the most economically successful countries in the world. [...] Unemployment, for long a deep structural problem of the Irish economy, was virtually eliminated and a country used for over 150 years to seeing generation after generation of its young emigrating now had the new experience of becoming a country of immigrants (Kirby 2010: 2).

The long-established problems of unemployment and emigration were, thus, reversed, as Ireland turned into a land of investment. However, only economic growth was prioritised, while social improvement and the well-being of the people were ignored, leading to a significant gap between the rich and the poor and increasing inequality in society. Despite this, the Celtic Tiger period was a turning point in the Irish economy and society which had been struggling for many years as a result of its colonial history and its aftermath. Hopeful prospects for the future of Ireland lasted only until the economic recession in 2008 when

[a] combination of a global financial crisis, political corruption, unethical banking practices, and fiscal hubris brought the Celtic Tiger to an end. The cranes stopped moving; the spec houses became ghost estates; joblessness climbed to nearly 15 percent; emigration abounded; austerity became the condition on which the government was bailed out by the European Union (Hill 2016: 3).

Unemployment, massive debts, unfinished housing schemes and emigration mark Ireland's economic downturn. When economic decline reversed the booming tide for Ireland, excessive property development and consumerism, particularly triggered by both the growing individualism and the economic aspirations of the Celtic Tiger period, resulted in immense debts and austerity measures.

Ireland, thus, transformed from one of the most successful and wealthiest countries to "one of the largest debtor countries in the world by 2010" (Kay 2011: 5). This reversal turned Ireland into a Gothicised country with these abovementioned ghost estates which refer to "speculative, underoccupied, often unfinished housing developments that now litter the Irish landscape" (Kitchin et al. 2010: 8) as a result of a lack of well-thought-out planning and regulation. Kuhling argues that "Irish consumerism during the Celtic Tiger took on the mindless, voracious appetites of the zombie" (2015: 11) and the unregulated investments in housing were a part of this excessive consumer culture. After the economic crisis, getting mortgages or finding enough funds either to buy or to complete the construction projects became very difficult; therefore, the Irish landscape ended up replete with these abandoned or uninhabited houses. These houses turned into the ruins of the prosperous Celtic Tiger period. In this context, Keohane and Kuhling describe post-Celtic Ireland as "a haunted landscape of ghost estates and zombie banks" (2014: 140). It is important to note here that the 'zombie banks' refer to the banks supporting the excessive housing boom during the Celtic Tiger, but the economic crisis led them to bankruptcy, yet they were still

preserved through government support which helped pay off their debts. Hence, the Irish people suffered financially as these banks cannibalised the country (Kirby 2011: 249; Keohane et al. 2014: 140). Thus, the collapse of the Celtic Tiger disclosed a Gothic Ireland. Killeen and Morin explain further:

The housing boom, upon which so many Irish fortunes were based, soon produced 'ghost estates'; the financial wizardry admired all over the world magicked up 'zombie banks'. Property developers, who had for a decade been lauded as engineers of a cosmopolitan future, were reviled as Frankensteins, vampires and ghouls. [...] In other words, in the economic downturn we re-entered Gothic Ireland (or, more credibly, we never really left it) (2023: 6).

The Celtic Tiger economic investments, ending up in failure, turned Ireland into a big, haunted house. This economic decline and subsequent severe consequences such as debts and unemployment in the early twenty-first century brought the troubling and complicated past back into the present and immensely affected the Irish psyche. In this regard, the simile which Keohane and Kuhling draw upon to substantiate the undead past through the zombie figure is a pertinent one in order to illustrate the fear and anxieties of contemporary Irish society. As the undead, "the figure of the zombie represents the fear of history repeating itself, of a return to enslavement by an imperial master" (Keohane et al. 2014: 141). Therefore, the aftermath of the Celtic Tiger is marked by a return of the past, revealing the deep-rooted issues and traumas of Irish society such as unemployment, emigration, dispossession, destituteness, and alienation. These issues, already embedded in Irish history as colonial legacies, are re-actualised in twenty-first-century Ireland.

The Twenty-First Century Gothic and the Irish Gothic

Taking into consideration the image of a zombified Ireland, it is important to briefly discuss twenty-first-century Gothic and particularly the Irish Gothic to better understand the context of McPherson's play. In the twenty-first century, Gothic has become a mainstream genre and mode. Spooner states that "[i]n many ways twenty-first-century Gothic resembles that of the twentieth century; its distinctive trends and themes generally cultivate ideas seeded earlier in the preceding century rather than plant entirely new ones" (2014: 180). Yet, according to Spooner, one distinct quality of twenty-first-century Gothic is that "vampires have been joined by other mythical beings, including demons, fairies, werewolves and, most prominently, zombies, in a revitalised bestiary of Gothic creatures. Many of these derive from folkloric traditions newly appropriated into the Gothic through the processes of globalisation" (2014: 180). In the twenty-first century Gothic, zombies become as popular as vampires, especially in fiction or films like Stephenie Meyer's *Twilight Saga* (2005-2008) or TV series like *The Walking Dead* (2010-2022). Botting further argues that "[z]ombies are the new vampires" (2013: 755). Regarding its origin, the zombie was "predominantly born of the voodoo and witchcraft beliefs of West Africa and Haiti, where a corpse could be reanimated or the living placed in a death-like trance, both perhaps controlled by a sorcerer, and created in order to serve as slave labour" (Conrich 2015: 16). Devoid of free will and consciousness, the zombie "is a creature born of slavery, oppression, and capitalist hegemony, manifesting collective unconscious fears and taboos" (Bishop 2010: 37). The zombie, then, refers to the fear of enslavement and return to the brutal colonial past. Postcolonial Gothic often employs Gothic tropes such as zombies, along with other liminal creatures like ghosts and vampires, to discuss the colonial legacy and historical traumas. As Wisker further points out,

[p]ostcolonial Gothic uses Gothic tropes: silence, liminal spaces, ghosting, identity, split selves, metamorphosis, vampires, were-creatures, ghosts, zombies – and an endless imprinting of the repressed past, an everyday haunting of place and people – to make visible and palpable the history and legacy of the repression, silencing, erasure, and remapping that was colonialism, whether imperial rule or settler invader culture. (2012: 2)

In addition to the expression of the postcolonial experience, capitalism and consumer culture in the twenty-first century have also fuelled the popularity of these unconscious monstrous figures. Especially with the increase in consumer culture, “the figure of the zombie has been used as a social critique of the insatiability of capitalism” (Kuhling 2015: 6). This figure calls into question not only the current economic and social dynamics but also the dichotomy between human and nonhuman, humane and inhumane. Thus, the twenty-first century Gothic, thrives on anxieties, fears, or traumas surrounding economy, globalisation, and postcolonialism. Furthermore, Spooner argues that “the twenty-first century has been marked by the rise of interest in trauma and its manifestation in literary texts” (2017: 14), which also nourishes the Gothic narratives in terms of psychological perspective intertwined with social and cultural matters, thereby exposing the uncanny return of the past and the sense of haunting in the present.

Because of the historical and cultural peculiarity of Ireland stemming from its colonial legacy, the Irish Gothic possesses a distinct place in the Gothic tradition. To grasp McPherson’s place in the contemporary Irish Gothic, it is essential to briefly look into the Irish Gothic. As Killeen explains, there is a controversy regarding the Irish Gothic, whether it is “a ‘tradition’, a ‘canon’, a ‘genre’ or a ‘mode’” (2014: 12) and he continues to argue that “[t]he terminological difficulty arises in part because it is difficult to know where Irish Gothic begins and ends since, on close examination, Gothic tropes, motifs and themes appear everywhere and anywhere in modern Irish literature” (2014: 12). Though it is hard to determine the beginning or end of the Irish Gothic, Ireland’s colonial history and its everlasting impacts certainly provide the main Gothic elements. In this sense, the Irish obsession with the past and the return of the past and the dead create a kind of Gothicised Ireland, reflected in its landscape, culture and beliefs. Killeen further argues that “[w]hat is peculiarly ‘Irish’ about the Gothic tradition is that it emerged from a geographical zone which was defined as weird and bizarre. Indeed, Ireland as a whole was identified as a Gothic space” (2006: 18). The return of the repressed and the past, the essential parts of the Gothic, are already embedded in Irish culture, as seen in its folklore and myths. Killeen argues that “if the Gothic is often seen as the return of the repressed, the past that will not stay past, Ireland has usually been constructed as a place where the past had never in fact disappeared, a place where the past is in fact the always present” (2014: 10). So, the return of the dead, the supernatural and ghosts are the fundamental elements in the Irish Gothic, problematising the relationship between the living and the dead, the past and the present. The supernatural and ghosts are particularly common in Irish plays as poignant representatives of the past or traumas. Therefore, the Gothic motifs serve as tools to project the haunting narratives of the past. Moreover, O’Toole (2019) argues that “[c]ontemporary Irish theatre is a haunted place. There has been a large-scale Gothic revival, with ghosts, the supernatural and the uncanny being constant elements in the work of Sebastian Barry, Conor McPherson, Marina Carr and Mark O’Rowe” (para. 2). All these playwrights help enrich contemporary Irish Gothic although there are few studies concerning the Gothicism of their works.

Regarding McPherson’s oeuvre, it is observed that he makes use of certain Gothic elements such as the return of the repressed, uncanny elements and the supernatural including ghosts, vampires and devils, as seen in *The Weir*, *St. Nicholas* and *The Seafarer*, respectively. Therefore, McPherson already draws on the Gothic tradition to explore the intersection of micro and macro-level stories in Ireland. Particularly, McPherson’s constant use of the supernatural contributes to his exploration of the legacy of the past in the present. Additionally, brought up as a Catholic, McPherson has always been immersed in the supernatural, as Catholicism has influenced his way of thinking and seeing the world, thus drawing him into the Gothic world. As McPherson (2011d) says:

I was brought up as a Roman Catholic so perhaps this is why I see supernatural stories as the most natural thing I can present on stage. I have always felt that the theatre is the

perfect place to contemplate the unknown and often in my plays ordinary people are faced with inexplicable phenomena. These have included ghosts, vampires, fairies, premonitions and the Devil. I want to invite the darkness that surrounds the stage on to the stage in order to illuminate all that is truly important to us. And something that feels important to me is that we recognise that the experience of being alive – and being conscious of being alive – is an unfathomable mystery. It's a mystery we should marvel at and celebrate (para. 13).

McPherson's dramatic works revolve around the unknown, the inexplicable and the mysteries and obscurities of life. Therefore, the Gothic has already been an essential part of his writing from his spooky ghost stories to his vampiric, haunted and devilish characters. There is always a supernatural eeriness and a sense of haunting that dominate the works of McPherson. According to Carleton, "McPherson's corpus provides an almost textbook approach to [the] discussion of the Irish Gothic. His 2011 play *The Veil* is a quintessentially Gothic dramatic text, set in a big house in 1820s rural Ireland, evoking the landscape, the era and the cultural politics of" (2017: 6) nineteenth-century Ireland. In *The Veil*, while McPherson employs some typical Gothic tropes such as the supernatural, the return of the past, the Gothic atmosphere, the haunted house, the troubled and oppressed heroine, the ghosts, incest and madness, he also creates a zombified and haunted Gothic world in the twenty-first century context.

The (Un)Veiled Past in *The Veil*

The Veil was first staged in the Lyttelton Auditorium of the National Theatre and directed by McPherson. The story takes place in 1822, in a Big House where Hannah, her mother Madeleine Lambroke and her grandmother live together. It is set in the period of the Ascendancy whose power is gradually declining. The estate is quite in distress financially as the landlady Madeleine cannot even pay her employees, and, for this reason, her daughter Hannah is going to be married off to the Marquis of Newbury in England to save the estate. Madeleine's cousin, a defrocked priest called the Reverend Berkeley will come and chaperone Hannah to England for her marriage. After his arrival with his friend Audelle, the story revolves around two séances and unfolds further as the past, fears and traumas are revealed.

It is crucial to emphasise the setting's significance in understanding its relationship with contemporary Ireland. It is unequivocal that McPherson makes a conscious choice in terms of the setting. In his interview with Maddy Costa, McPherson (2011c) asserts that "[t]here was a big economic crash following the Napoleonic wars. So, a place like Ireland, which was very poor, was just on the floor" (para. 6). With a retrospective outlook, McPherson (2011c) adds as follows:

When I look at what's happened to Ireland, I think: where did this awful dysfunction in our psyche come from that we've destroyed our own country? On one level you can say it's just post-colonial corruption and mismanagement. On another level, it's like an echo of a long, violent trauma. For hundreds of years, to be Irish and Catholic meant your life was just shit. You were not allowed to go to school, you were not allowed to own land, you didn't have any rights. If people suddenly get that power back, of course they fuck it up (para. 6).

By locating his play in the nineteenth century, McPherson aims to explore the past and its ongoing historical and political dynamics, thereby comparing nineteenth-century Ireland and contemporary Ireland. In his statement above, McPherson refers to the ongoing impact of colonialism and specifically the Penal Laws which stripped Irish Catholics of their basic rights to acquire education, property and certain occupations. For the playwright, colonial practices traumatised the Irish for a very long time and when they had economic and political power – that is the Celtic Tiger economic boom – they could not handle it. For this reason, the financial crisis in 2008 brought back the predicament of the past to the present.

McPherson started writing *The Veil* in 2008, so naturally, the play echoes the spirit of the period, as he (2011a) states:

I started making notes [for the play] in late 2008 as Ireland had suddenly started to be in bad trouble. We had been through such a strange journey in the sense that we were poor, then we were told we were one of the richest nations in the world, then suddenly we were in the hands of the IMF. For the first time, I realized the public can share a dysfunctional psyche, and that psyche can be generational. The Irish Famine is only five generations ago. I began to realize the mess we'd got ourselves into must have come from some tremendous trauma. For the first time, I accepted I am Irish – up till then I'd always felt European or a citizen of the world (para. 14).

By observing transitions and economic decline in the society during this period, McPherson delves into history to examine this long-lasting historical trauma of Irish society. Besides, modernisation and globalisation accelerating from the mid-1990s created a liminal space in Ireland where the old and the new, the traditional and the modern coexisted. As Kuhling and Keohane state, “[t]he experience of living in contemporary Ireland is that of living in an in-between world, in between cultures and identities, an experience of liminality” (2014: 14). McPherson (2011c) observed this sense of in-betweenness and ambiguity, and “wanted to create a play in which time was crashing in on itself, so that what people might think is an echo of the past is in fact a premonition of the future” (para. 8). In *The Veil*, his retrospective scrutiny of the past is projected through the lens of Ireland which underwent a huge transition in the early twenty-first century.

Moreover, it is also essential to discuss the significance of the Big House in the nineteenth century to better understand the historical and colonial context. The Big House of the Protestant Ascendancy becomes a vehicle for scrutinising colonial history and the circumstances of the people living inside and outside the house. It operates as a political symbol for the Ascendancy's power in the society regarding the historical and political dynamics between the British and the Irish. As Kreilkamp states, “[f]or the conquered Irish, the Big House evoked memories of dispossession, exploitation, and injustice – and, simultaneously, of a remote and glamorous power, of inaccessible social position and wealth” (1998: 20). However, in the nineteenth century, the Big House also began to signify the decay and collapse of the Ascendancy, as it embodied colonial deterioration and economic decline. It is significant to highlight that during the Irish War of Independence in the early twentieth century, many Big Houses were burned down (Donnelly 2012: 141) as they symbolised oppressive colonialism and the Ascendancy legacy. Therefore, the decaying Big House in the midst of the tension between the landowners and tenants and the economic struggle develops into a symbolic entity, representing the multiple political and socio-cultural divisions in Ireland. The play, therefore, characterises “a house haunted by history, a situation represented by way of undead spectres that, notably, elicit desire and/or dread” (Davison 2009: 51). McPherson, thus, exploits the Big House trope to delve into Ireland's haunting history.

Throughout the play, the decline of the power of the Ascendancy and the socio-political unrest are apparent. As Kreilkamp states, the Big House “was built on land usually expropriated by men and women who considered themselves Irish, but who were caught between two countries and two identities, separated from their tenants not only by class, but by religion, language, and national origin as well” (1998: 7). Especially the relationship of the landowner Madeleine and the Irish estate manager Fingal illustrates these political conflicts and dichotomies, as Fingal is a loyal employee who has not been paid for 13 months, yet still, he works hard to help Madeleine and the management of the estate. Despite his being an Irish Catholic, he becomes a devoted helper in this Anglo-Irish household. Because of this, he is confronted by hostile gazes and assaults by the town's people. He says: “I'm neither one thing nor the other any more. Each side rejects you and everyone is suspicious” (McPherson 2013b: 239). Because of his love for Madeleine, he

chooses to stay with her and for this, he is deemed a traitor by the Irish people. Eventually, he bursts out in frustration to Madeleine:

You never think how hard it is for me. To have to show my face in Jamestown! Even my own family are ashamed of me! They hate me all round the country all around here because of my loyalty to you. No one respects me. But I stay. [...] I walk around with no money in my pockets, it doesn't matter, the locals and their keepers laugh at me, it doesn't matter. (2013b: 297)

Besides Fingal's complex position in Ascendancy Ireland, both Madeleine and Hannah become the victims of the failed colonial system though they are the colonisers in this context. When Hannah utters her anxieties about her husband-to-be, Madeleine explodes in anger: "So what, you will you remain here at Mount Prospect with its endless debts, enduring the hatred of those who rent your holdings, until you too are finally turfed out? You will be alone for ever – stigmatised as a bumpkin from the colonies whose only dowry is the odour of our failure!" (2013b: 236). As Tracy points out, in "[t]he Gothic tradition, [...] the heroine is usually threatened with sexual possession and the loss of her property" (1999: 17). Both Madeleine and Hannah are confronted with the loss of their possession, namely their estate; furthermore, their class status is on the wane as their economic power is gradually fading. So, the problematic relationship of the Irish with the Ascendancy and the economic and colonial decline define the spirit of the age. In this sense, the Big House becomes the symbol of various socio-political dynamics in the nineteenth century.

Furthermore, it is crucial to note that the title of the play is ironic in relation to the theme of revelation, or the removal of the veil surrounding the people and the nation, and it refers to the political turmoil of nineteenth-century Ireland. In the play, Mrs Goulding, the housekeeper, refers to Daniel O'Connell's speech at Loughferry, in which O'Connell says: "It will take a strong draught to blow back the veil of confusion!" (McPherson 2013b: 245), pointing to the veil surrounding Ireland. The veil imagery within the play is utilised in the context of the political conflicts of nineteenth-century Ireland with reference to O'Connell and the revolutionaries who commit some militant actions in the background of the play, as the Reverend Berkeley points out, "[t]he bridge was half destroyed by so-called revolutionaries" (2013b: 229). Thus, the atmosphere of political unrest and instability in Ireland is underlined. In this context, Jordan considers O'Connell as a haunting figure from the nineteenth century, who shaped the future of Ireland, as Jordan states: "O'Connell's voice of protest helped define the future of Ireland, and he, like the other indigenous characters who die in the building collapse, haunt [*The Veil*]" (2019: 105). O'Connell is a significant political figure because he helped remove a political and religious obstacle, or a veil, in Irish history, which alludes to the play's title. As Carleton argues, "the O'Connell era with its insurgent upheaval [works] as a timely metaphor for millennium era Ireland, where we see a nation again on the brink of radical transformation and in which the colonial past threatens/promises to be sloughed off" (2017: 12). *Oxford English Dictionary* defines the veil as "[s]omething which conceals, covers, or hides in the manner of a veil; a disguising or obscuring medium or influence; a cloak, mask, or screen" ("Veil," n.d.). The word signifies a sense of concealment although the play focuses on revelations and confessions. The stories of each character are veiled but everything finally comes to light. A revelation must occur in order to make the haunted and the haunting lift their veil because ghosts are the hidden remnants of the past and will be of the future if they are not confronted. Early twenty-first-century Ireland abounds with these ghosts considering their historical trajectory. Moreover, in the Gothic narratives, the veil, a literal piece of cloth, is employed as "an essential vehicle [...] because its obscuring of the 'real' enables the masking of both identities and motivations as well as a troubling of the boundaries between the Other, the protagonists' own inner darkness, and the realism of virtuous, normalized society" (Foster 2023: 14). Therefore, the literal and figurative meanings of the veil are exploited by the playwright to uncover the circumstances of the society and the individual by unsettling the boundaries. McPherson

employs the veil as an ironic vehicle to demonstrate the intersection of nineteenth- and early twenty-first-century Ireland, indicating that it must be unveiled for the sake of the present.

Besides the political turmoil, a brief look at the socio-economic conditions of nineteenth-century Ireland is important to better understand the past and its relation to contemporary Ireland. Eagleton defines Ireland in the nineteenth century as follows: “Violent, criminal, priest-ridden, autocratic, full of mouldering ruins and religious fanaticism, it was a society ripe for Gothic treatment, having much of that literary paraphernalia conveniently to hand” (1995: 188). Hansen also argues that “[t]he [Gothic] genre itself becomes a space in which the Irish cultural imaginary pits the dichotomous logic of terror against the troubles provoked by the unhappy Union” (2009: 22). Nineteenth-century Ireland embodies and nurtures Gothicism through its colonial legacy, which has shaped its history, geography and culture to this day. During this period, Ireland experienced traumatic historical and social transitions. Starvation, diseases and ongoing poverty as a result of the failure of the harvests dominated the period and transformed Ireland to a great extent. As R. F. Foster explains further, the Great Famine “was seen as a watershed in Irish history, creating new conditions of demographic decline, large-scale emigration, altered farming structures and new economic policies, not to mention an institutionalized Anglophobia among the Irish at home and abroad” (1988: 318). Famine and subsequent emigration crippled Ireland for more than a hundred years in terms of its economy, population, language and politics. All these traumatised Irish society for a very long time and their impact can still be seen in the present. Therefore, in the context of Ireland, the nineteenth century is the Gothic cusp, as Miles calls it, which is “a transitional phase, when the Gothic epoch came to an end, and the modern one began” (1995: 87), referring to these transitions and the discrepancy between the past and the present, tradition and modernity. Killeen further argues that “[t]he Gothic is located at this historical juncture as it is a product of a society that is seeking to heal itself from the crisis involved in such a traumatic transition where the traditional has been supposedly superseded” (2014: 23). For these reasons, the nineteenth century is a peculiar historical juncture – the ghost from the past haunting the present – that McPherson goes back to explore.

In the play, McPherson draws attention to some crop failures, thus illustrating a picture of an impoverished nineteenth-century Ireland which was marked by poverty, emigration and enmity towards the British government. People cannot pay their rents and they need to “delay payment until their crops are renewed in the autumn” (McPherson 2013b: 219). There is a foreboding of an upcoming famine as “[t]he meagre crop has failed again” (2013b: 230). Because the tenants cannot pay, the landlady Madeleine also cannot pay her employees like Fingal. Clare, the housekeeper, has already been saving money for her “passage to Ontario” (2013b: 275) to have a better life. The poverty of the people and their destitute circumstances are indeed apparent in the play. The collapse of the houses, the economic hardships endured by the tenants, the children dying from illnesses, the potential risks of unemployment and dispossession, and “a crowd of haggard-looking” (2013b: 243) people all around Jamestown overtly reveal the socio-economic conditions of nineteenth-century Ireland. As Allfree (2011) states, “[h]ints of the supernatural abound in an [*sic*] historically rich piece in which the Irish famine as good as comes knocking at the window, a decision prompted in part by Ireland’s recent catastrophic ricocheting from boom to being hauled before the International Monetary Fund” (para. 5). In this sense, deprivation, unemployment, dispossession and emigration as the realities of nineteenth-century Ireland are correlated with twenty-first-century Ireland in the post-Celtic Tiger period when these same issues resurface following the catastrophic economic decline.

Furthermore, in the play, on their way to Jamestown to accompany Hannah, the Reverend Berkeley and his friend Audelle witness the poor conditions of the people. Berkeley describes the people as follows: “Desperate men and women suddenly descended upon

our coach. So numerous were the pale hands outstretched towards us, it was only later I understood that an insensible infant thrust before me by a cadaverous wild-eyed woman must surely have been deceased” (McPherson 2013b: 229). The depiction of the woman indicates the desperate and helpless conditions of these people, turning them into living dead as they are alive yet ghoulish. They are depicted as “poor wretches” (2013b: 239). The pale hands and cadaverous look bring to mind the image of the zombie; these people are, indeed, zombified. Poverty and starvation dehumanise these people into being zombie-like figures. Audelle also mentions the dreadful conditions of people in Jamestown. He recounts the night that they spent in “a ghastly inn” (2013b: 243) as follows:

Nothing stirred in the street outside. The only sound was the hollow ticking of a clock in the hallway. Dear Lord. After a few restless, frozen hours in a narrow beside your kicking cousin, the Reverend, I went for a dawn walk that burnt my skin raw. Where the street ended and became countryside was the brick wall of the workhouse and a crowd of haggard-looking men and women turned to look at me with such alien ferocity I thought that should I ever myself stranded here, I'd blow my brains out. Now, there's a thought (2013b: 243).

Desolate streets and hollow sounds create an atmosphere of suspense and terror, thereby transferring the eeriness of the night to a group of weary and ferocious people who are most likely emaciated and look as dreadful as the night itself. The cosy atmosphere of the Big House and the daunting outside world are thus contrasted and Audelle's narration sounds like a ghost story that is being told by the fireside. This Gothic tension and atmosphere, therefore, enhance the tone of the impoverished and dehumanised circumstances these people suffer from.

Reyes asserts that in contemporary Gothic, despite “their romantic potential, [zombies'] rotting bodies, contagious nature and ontological status (neither fully living nor fully dead) have ensured they remain subjects of horror and abjection” (2019: 89). Because the boundary between the living and the dead is blurred, the zombies elicit horror since they are uncanny creatures unsettling the realms of the known and unknown worlds. Therefore, these ‘haggard-looking’ and ‘cadaverous’ people with their bodily decay and dehumanisation, correlate with the images of zombies and create “a scene of horrific, gross corporeality” (Townsend 2014: xxvi). This corporeality accentuates their circumstances better, revealing the impacts of poverty as they probably have no lands or houses and hunger follows them as they linger in the streets. Regarding contemporary Ireland in the aftermath of the Celtic Tiger, “[h]aving acted as a success story for rapid globalisation, the debt crisis plunged Ireland into the abject condition, complete with begging bowl, of a postcolonial periphery” (Gibbons 2013: 14). Considering the origins of the zombies in Haitian culture, the zombies are dehumanised slaves and, therefore, the creatures and victims of the capitalist system. As Kuhling points out, the image of the zombie is used to “refer to the proletariat, the precariat and the colonised who are suffering under the conditions of dehumanisation in contemporary capitalist society or under conditions of slavery caused by colonialism” (2015: 9). These people turn into the abject figures, the zombies, as their destitute and deprived conditions are projected through their zombie-like states. In the aftermath of the Celtic Tiger, – even throughout the Celtic Tiger period, there was a huge division between the rich and the poor – poverty has become an ongoing problem in Irish society. McPherson obviously questions and depicts how poverty creates such dehumanised figures while also pointing to the system causing these sufferings.

In this context, the seances in the play are instrumental in manifesting the reciprocal interaction of the past and the present through which the buried and the devastating circumstances come to light. The eruption of the past in the present or the return of the repressed creates a kind of uncanniness which in turn leads to terror, horror and suspense. In the play, Hannah possesses this kind of spiritual power through which she may summon ghosts or hear voices. As Fitzpatrick states, “the uncanny is materialized in the character of

the young bride, whose betrothed status makes her a liminal character. She is thus enabled to move in the shadowy gaps between the natural world, and the hints of a supernatural landscape that lies just beyond it" (2012: 173). Through her uncanny liminality, séances open up the invisible realms to disclose what is happening in reality, such as the poor conditions of the tenants, the economic collapse of the Big House, the anxieties related to the marriage arrangement with an obscure future and a regrettable past.

The first séance is randomly yet consciously driven by the Reverend Berkeley and Audelle under the guise of a prayer. Berkeley believes there is an entrapped spirit in the house which he thinks belongs to Edward, Hannah's father. After he starts his summoning, a very loud noise is heard "*like a gunshot over their heads. It seems to blow the room apart with its sonic impact. Their drinks go flying, cups are dropped. Each instinctively cries out and cowers*" (McPherson 2013b: 253) as the stage direction reads. Everyone is frightened by the prospect of what has happened. Then, a constable appears at the door to inform that the terrace of houses has collapsed and the families are trapped under the rubble. It seems that they have opened the gate to the unknown realm and let things materialise on earth or as if they have disturbed nature. Hannah believes all this could be related to their séance, as she says: "[P]eople have died, Mr Audelle, children have died, in property we owned and we heard something like a thunderclap here while we were... we were... Well... whatever we were doing" (2013b: 256). As a result, the output of the séance brings the social reality into the scene. As Punter argues, "Gothic in general is strewn with ruins, endlessly attentive to the 'other' stories that can be told about national and cultural monuments" (2002b: 122). The ruins of the declining estate create a Gothicised landscape evoking the past and the present at the same time as "a signpost of memento mori that engendered a melancholic response to the impermanence of human effort and the vicissitudes of history" (Davison 2009: 51). Ruins bespeak the disruption of the power structure and become the haunting relics of the future to summon the spirits of the past. It operates in the same way as the haunted house since they remain in the past and cannot redeem themselves from their ghosts until a certain confrontation or resolution. The Big House of the play is already haunted and is about to fall apart financially, and the ruins of the houses symbolise the economic decline within the household and demonstrate the poor conditions of the tenants. The affinity between these ruins and the ghost estates of contemporary Ireland is undeniable, as the ghost estates are the remnants left behind by the economic boom despite its hopeful vision for the future. The rubble of the estate, thus, weaves together the past and present here in terms of economic decline and poverty.

During the next séance, the paranormal occurrences increase the Gothic atmosphere, thus creating a sense of fear and horror in the room. The rattling window, the noise of "*furniture being dragged across a room above them*" (McPherson 2013b: 267), then again, the sound of moving objects and, finally, a thud are heard. Suddenly Hannah starts singing a song and then asks to see her daughter. She becomes hysterical and claims that "[t]hey've locked [her] in!" (2013b: 269) while Berkeley tries to exorcise her. In the meantime, while they are trying to calm Hannah, Grandie, who is suffering from Alzheimer's, is also disturbed by the ongoing turmoil. In the midst of this chaos, while Berkeley tries to soothe Hannah, the door is opened and Audelle sees a small child "*with a pale face and dark eyes*" (2013b: 270) who looks at him for a moment, then leaves. The next day, it is revealed that an infant, foreshadowed by the child seen in the séance, was found in the rubble. As Smith argues, "[g]hosts are [...] projections of our innermost anxieties and this blurring of physical and psychological realities becomes reworked in Freud's idea that the self is ghosted by the subconscious" (2007: 148). In this regard, while Hannah believes that the child signifies her unhappy future marriage and an uncertain future, Audelle thinks that the child is the one he abandoned, referring to his own regrettable past. Most of the time, a child connotes a hopeful future, but here, the death of a child beneath the rubble, which signifies the weight of historical and socio-economic difficulties, clearly hinders any notion of hope. In the play, the child becomes a common point connecting Hannah and Audelle in their anxieties of

the future and the past respectively; however, in the context of Ireland's socio-economic circumstances, it implies that the prospect of establishing a secure future for the young generation seems distant. Therefore, the death of the children along with the collapse and decay of the estate may indicate a troubling future.

The tomb scene is the final piece that dissolves all the dynamics and provides an outlet for the characters to reach, though not entirely, a kind of resolution. When Hannah took Audelle to see the tomb, she saw a man and a woman watching her at the entrance of the tomb: "they lurched towards me I realised I was somehow seeing... myself and Mr Audelle! It was us but... our corpses... walking" (McPherson 2013b: 292). Then, she ran away from the tomb. This supernatural experience at the tomb, in fact, demonstrates that both Hannah and Audelle have absolved their ghosts which were materialised in the tomb. The animated corpses, or zombies, that she saw could be seen as metaphors for their fears and anxieties from the past and the present infected by the past. Hannah has seen their haunted selves, the abject in the Kristevian sense, as "[t]he corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life" (Kristeva 1982: 4). As Braun states, "[t]he abject as a structural concept, and its real placeholders always point towards a repressed part of our affective identity, namely the unacceptable desire for the maternal body, for dissolution, for whatever we have to expel from our bodily and psychic selves" (2018: 201). The appearance of the corpses represents the expulsion from 'psychic selves' which have been unsettling Hannah and Audelle for so long since they need to confront and discharge their extreme emotions. These emotions surface as distorted images in the form of corpses or zombies, projecting the characters' state of living dead. The dissolution of the characters into ghastly figures like corpses or zombies allows them to confront their haunting past or future. The idea of haunting, in this sense, finds expression in the corporeality of the zombies, that is the corpses of Hannah and Audelle.

Through these haunting micro-narratives, McPherson bridges the past and the present as well as the micro- and macro-narratives of Ireland, as the prevailing theme of being haunted reflects "generational psychoses and traumas" (para. 6) as McPherson (2011b) states. Throughout the play, nearly every character is haunted, whether by the past, a person, or the prospective future. Considering these hauntings, McPherson (2013a) states in his interview that

[t]here's something in the Irish psyche which is very self-destructive, full of self-doubt. [...] So it seems like we should know who we are – and yet there's an awful lot of conflict and self-doubt and people trying to figure it out. And in the last 20 years we've been on a mad rollercoaster ride. That's sort of who we are. A lot of Irish plays reflect on that (paras. 12-13).

What McPherson refers to is that micro-narratives are integrated with the macro-narratives of the country haunted by the past. In postcolonial Gothic, "[w]hat has been kept hidden as a personal trauma caused by historical events can, in the *unhomely* moment, be brought to the surface to make visible the link between that personal tragedy and a wider political reality" (Rudd 2019: 73). McPherson's inquiry into history through personal narratives seeks to investigate the origins of the troubles and traumas in contemporary Ireland by connecting the past and the present, the individual and the political.

Furthermore, the idea of haunting and revisiting the past finds expression in the mirror image. The mirror becomes a haunting Gothic trope disclosing or unveiling the past; therefore, it is also interrelated with the title itself. Hannah's father hanged himself from "a brace above the mirror" (McPherson 2013b: 226). Grandie tells a story of a king with mirrors in his eyes who told her that St Patrick was a gold prospector and converted people to Christianity (2013b: 257), thus discarding the pagan belief of Ireland. Audelle's story of his wife also bears another mirror imagery. When Audelle looked at her eyes, he thought he "was looking *through* her eyes into something so meaningful that [he] swore that somehow [he] could behold God there" (2013b: 258). Berkeley also thinks: "[W]hen we look at each

other, just as I am looking at you now, it is as though God is looking at Himself in a mirror. And each eye, the beholder and the beheld, reflect the other back and forth as mirrors do, into a kind of genuine infinity. The infinity of God” (2013b: 264). Lastly, at the end of the play, Grandie is looking at the mirror as if something is at present there. Berkeley realises this and starts observing Grandie as if there is really something there. So, the play ends with a sense of an uncanny feeling or presence. Considering all, the play starts with a mirror and ends with a mirror. To see or not to see is the focal point of the play which is intertwined with the title itself. The mirror shows a kind of reflection, perhaps an illusion rather than reality, or, indeed, a veil of glass inverting reality. The title and mirror imagery complement each other in this sense. The characters need to unveil the cataract in their eyes in order to see through and live on. Piatti-Farnell argues that

[t]he ‘Gothic mirror’ is a distortion of the human, a re-evaluation of the known; in the reflection, the familiar become [*sic*] unfamiliar, the known becomes unknown, the certain merges with the uncertain. [...] Inevitably, the mirror allows discourses of terror and horror to be filtered through the challenge of answering one fundamental question: what is real? (2017: 180).

The mirror itself is an uncanny object, “for it threatens to break the boundaries of not only the physical body, but also of the self” (2017: 180). By embellishing the whole play with mirror imagery, McPherson manifests uncanny reflections of the individuals and the society. The mirror, therefore, creates doubles, alternate reflections of the self or society. It is how twenty-first-century Ireland is reflected through this haunting lens of the play itself, serving as a haunting mirror image that evokes the past.

Regarding the correlation between nineteenth-century Ireland and twenty-first-century Ireland, McPherson, thus, presents a continuous haunting narrative. According to McPherson, the troubled Irish history intertwined with British colonialism has impaired the nation in various ways, thus ruining the Irish psyche which remains forever haunted by this traumatic past. In his interview with Claire Allfree, McPherson (2011b) says:

It got me thinking: just what is this glitch in our psyche that’s got us back to this state of poverty? [...] It’s almost as though we were happier being bankrupt, as though being the victim is the most comfortable place to be for a country that was colonized. I’ve always felt very free of history, but now I’m older I feel we have to deal with these generational psychoses and traumas (para. 6).

For this reason, his historical trajectory aims to make sense of present-day Ireland in the aftermath of the economic crisis of the early twenty-first century. Jordan asserts that “the recession-related plays [like *The Veil*] are directly connected to houses and living quarters, belonging, sanctuary, dispossession and eviction” (2019: 14) all of which were also present in nineteenth-century Ireland. McPherson’s play operates as a bridge between the past and present, representing the interrelated historical continuity of contemporary Ireland. It also suggests that Ireland transforms into a zombified country, a living corpse entrapped within the temporal and historical loop, like the characters in the play. It cannot escape its haunting past, as the past, future and present are woven together, creating a bridge that connects traumas across the centuries. As Inglis argues, “the cultural roots of the zombie in Haiti itself are very much connected to ex-slaves’ fears of a return to an enslaved condition” (2011: 46). In this regard, as a result of the economic collapse, the financial and political impacts of the colonial past are reanimated in contemporary Ireland, already cannibalised by zombie banks and global capitalism. This likely triggers the fear of losing autonomy and power, similar to nineteenth-century Ireland under British control, when the Irish were deprived of their autonomous power. Moreover, it is possible to think that the Big House becomes a kind of objective correlative, serving as a linear symbol that connects two historical points and extends to the zombie banks of twenty-first-century Ireland like the Anglo-Irish Bank which contributed to the country’s financial suffering. Thus, economic stagnation intertwines with historical stagnation, as the Irish psyche appears to be trapped

in the past. Keohane and Kuhling assess twenty-first-century Ireland, particularly in 2011, as follows: “[N]ational sovereignty is eclipsed and Ireland becomes a neo-feudal fiefdom, a neo-colony of bonded tax-serfs paying tribute to a global elite of senior bondholders, a new absentee aristocracy of bankers and multinational corporations” (2014: 145). In this sense, neo-colonialism becomes a new overlord of Ireland and the ghosts of the past come back to haunt Ireland once more. The Big House is also reincarnated as the neo-colonial economic force in contemporary Ireland.

Conclusion

By setting the play in the nineteenth century, in a Big House, McPherson bridges the past and present as early twenty-first-century Ireland faces a dramatic economic decline, reviving the past problems and traumas. The socio-economic conditions of nineteenth-century Ireland illustrate the bitter realities of the society, such as poverty, unemployment, dispossession and emigration, which resonate with twenty-first-century Ireland in the post-Celtic Tiger period. The impoverished circumstances of nineteenth-century Ireland, which turned people into zombified figures, and the consequences of the economic decline in the early twenty-first century, such as the ghost estates and zombie banks, are closely intertwined. The zombie figure itself is an outcome of colonial history; for this reason, the poor conditions of the people and the cannibalistic politics of Ireland find expression in the zombie figure. Thus, the financial and political traumas of the colonial past are revived in contemporary Ireland. Considering this historical correlation, Ireland itself becomes a zombified country, a living dead, as the Irish psyche seems to be entrapped in the past, still affecting the present, and the predicament of the past cannot be evaded because of both economic and historical stagnation. The rubble of the houses, the haunting micro-narratives of the characters, and McPherson’s play itself also underline the theme of the constant haunting, the intersection between the past and present, and the troubled Irish psyche. The destitute, alienated and dispossessed figures of the past still linger in contemporary Ireland, haunting these ghostly estates. All in all, during the post-Celtic Tiger period, globalised and modern Ireland, though it was expected to be flourishing, was instead financially waning, thus becoming a zombified country. The cannibalistic economic and neocolonial dynamics of contemporary Ireland immediately evoke the past and manifest how the Irish psyche remains haunted by historical traumas. By revealing how contemporary Irish Gothic represents the bitter reality and haunted psyche of the Irish shaped by their colonial history, this study paves the way for further research on Irish Gothic drama and contemporary Ireland, contributing to the growing body of research in Irish Gothic drama, a field that has been underexplored.

References

- Allfree, Claire (2011), “Conor McPherson Lifts the Veil on Irish Angst”, *Metro*, Accessed 15 Mar. 2024. <https://metro.co.uk/2011/10/03/conor-mcpherson-lifts-the-veil-on-irish-angst-171632/>
- Bishop, Kyle William (2010), *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, Jefferson, NC: McFarland.
- Botting, Fred (2013), “Zombies”, In William Hughes, David Punter, and Andrew Smith (Eds.), *The Encyclopedia of the Gothic* (Vol. 2), West Sussex: Wiley Blackwell, 751-757.
- Braun, Anne-Kathrin (2018), “From Page to Stage: Narrative Strategies in Lochhead’s *Dracula*”, *Gothic Studies*, 3 (2), 196-210. <https://doi.org/10.7227/GS.3.2.7>
- Carleton, Stephen (2017), “Contemporary Irish Gothic Drama: The Return of the Hibernian Repressed During the Rise and Fall of the Celtic Tiger”, *Gothic Studies*, 19 (1), 1-21. <https://doi.org/10.7227/GS.0016>

- Conrich, Ian (2015), "An Infected Population: Zombie Culture and the Modern Monstrous", In Laura Hubner, Marcus Leaning and Paul Manning (Eds.), *The Zombie Renaissance in Popular Culture*, New York: Palgrave Macmillan, 15-25.
- Davison, Carol Margaret (2009), *History of the Gothic: Gothic Literature 1764-1824* (1st ed.), Cardiff: University of Wales Press.
- Donnelly, James S., Jr. (2012), "Big House Burnings in County Cork During the Irish Revolution, 1920–21", *Éire-Ireland*, 47 (3-4), 141-197. <https://doi.org/10.1353/eir.2012.0021>
- Eagleton, Terry (1995), *Heathcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture*, London: Verso.
- Fitzpatrick, Lisa (2012), "Representing Sexual Violence in Early Plays of Conor McPherson", In Lillian Chambers and Eamonn Jordan (Eds.), *Theatre of Conor McPherson: Right Beside the Beyond*, Dublin: Carysfort, 61-76.
- Foster, R. F. (1988), *Modern Ireland 1600-1972*, London: Penguin.
- Foster, Serena (2023), "Estranged by a Veil: The Gothic Other and the Uncanny Sublime", *Studies in Religion and the Enlightenment*, 3 (1), 6-20. <https://doi.org/10.32655/srej.2023.3.1.1>
- Gibbons, Luke (2013), "The Empire's New Clothes: Irish Studies, Postcolonialism and the Crisis," *The Irish Review*, 46, 14-22.
- Hansen, Jim (2009), *Terror and Irish Modernism: The Gothic Tradition from Burke to Beckett*, New York: Sunny Press.
- Hill, C. Austin (2016), "Of Angels and Demons: Staging the Demise of Ireland's 'Celtic Tiger' through Supernatural Allegory", In Barbara Brodman and James E. Doan (Eds), *The Supernatural Revamped: From Timeworn Legends to Twenty-First-Century Chic*, Lanham, MD: Farleigh Dickinson University Press, 3-18.
- Inglis, David (2011), "Putting the Undead to Work: Wade Davis, Haitian Voodoo, and the Social Uses of the Zombie," In Christopher M. Moreman and Cory James Rushton (Eds), *Race, Oppression and the Zombie: Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean Tradition*, Jefferson, NC: McFarland, 42-59.
- Jordan, Eamonn (2019), *The Theatre and Films of Conor McPherson Conspicuous Communities*, London: Methuen Drama.
- Kay, Sean (2011), *Celtic Revival? The Rise, Fall, and Renewal of Global Ireland*, Lanham, MD: Rowman and Littlefield Press.
- Keohane, Kieran and Carmen Kuhling (2014), "'What Rough Beasts?' Monsters of Post-Celtic Tiger Ireland", In Eamon Maher and Eugene O'Brien (Eds.), *From Prosperity to Austerity: A Socio-Cultural Critique of the Celtic Tiger and Its Aftermath*, Manchester: Manchester University Press, 133–147.
- Killeen, Jarlath (2006), "Irish Gothic: A Theoretical Introduction", *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, (1), 12-26. <https://irishgothicjournal.net/wp-content/uploads/2018/03/jarlath-killeen1.pdf>.
- Killeen, Jarlath (2014), *The Emergence of Irish Gothic Fiction: History, Origins, Theories*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Killeen, Jarlath and Christina Morin (2023), "Introduction: Exorcising the Dead, Summoning the Living", In Jarlath Killeen and Christina Morin (Eds.), *Irish Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1-26.
- Kirby, Peadar (2010), *Celtic Tiger in Collapse: Explaining the Weaknesses of the Irish Model* (2nd ed.), New York: Palgrave.
- Kirby, Peadar (2011), "When Banks Cannibalize the State: Responses to Ireland's Economic Collapse", *Socialist Register 2012: The Crisis and the Left*, 48, 249-268. <https://socialistregister.com/index.php/srv/article/view/15655/12779>.
- Kitchin, Rob, et al. (2010), "A Haunted Landscape: Housing and Ghost Estates in Post-Celtic Tiger Ireland", *NIRSA Working Paper*, (59), 1-66. <https://mural.maynoothuniversity.ie/2236/1/WP59-A-Haunted-Landscape.pdf>.
- Kreilkamp, Vera (1998), *The Anglo-Irish Novel and the Big House*, Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- Kristeva, Julia (1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Trans. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press.
- Kuhling, Carmen Leah (2015), "Zombie Banks, Zombie Politics and the 'Walking Zombie Movement': Liminality and the Post-Crisis Irish Imaginary", *European Journal of Cultural Studies*, 1-17. <https://doi.org/10.1177/1367549415585556>.
- McPherson, Conor (2011a), "Conor McPherson Knows What Women Want", *Evening Standard*, 15 Mar. 2024. <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/conor-mcpherson-knows-what-women-want-6442733.html>.
- McPherson, Conor (2011b), "Conor McPherson Lifts the Veil on Irish Angst", Interview by Claire Allfree, *Metro*, Accessed 15 Mar. 2024. <https://metro.co.uk/2011/10/03/conor-mcpherson-lifts-the-veil-on-irish-angst-171632/>.
- McPherson, Conor (2011c), "Conor McPherson: Drawing on Supernatural Resources", Interview by Maddy Costa, *The Guardian*, Accessed 24 Feb. 2024. <https://www.theguardian.com/stage/2011/sep/28/conor-mcpherson-interview>.
- McPherson, Conor (2011d), "The Veil at the National Theatre: A Journey into the Unknown", *Daily Telegraph*, Accessed 20 Feb. 2024. <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-features/8792604/The-Veil-at-the-National-Theatre-A-journey-into-the-unknown.html>.
- McPherson, Conor (2013a), "The Ghost Writer: Conor McPherson on the Supernatural and the Irish Psyche", Interview by Sarah Hemming, *Financial Times*, Accessed 20 Feb. 2024. <https://www.ft.com/content/4678ee8c-a6ae-11e2-885b-00144feabdc0>.
- McPherson, Conor (2013b), *The Veil. Conor McPherson Plays: Three*, London: Nick Hern Books, 211-305.
- Miles, Robert (1995), *Ann Radcliffe: The Great Enchantress*, Manchester: Manchester University Press.
- O'Toole, Fintan (2019), "Bringing a Ghostly Past into Modern Theatre", *The Irish Times*, Accessed 5 Jun. 2024. <https://www.irishtimes.com/news/bringing-a-ghostly-past-into-modern-theatre-1.758651>.
- Oxford English Dictionary (n.d.), "Veil", In *Oxford English Dictionary*, Retrieved June 25, 2024, from <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=veil>.

- Piatti-Farnell, Lorna (2017), "Gothic Reflections: Mirrors, Mysticism and Cultural Hauntings in Contemporary Horror Film", *Australasian Journal of Popular Culture*, 6 (2), 179-189. https://doi.org/10.1386/ajpc.6.2.179_1.
- Punter, David (2002b), "Scottish and Irish Gothic", In Jerrold E. Hogle (Ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 105-124.
- Reyes, Xavier Aldana (2019), "Contemporary Zombies", In Maisha Wester and Xavier Aldana Reyes (Eds.), *Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 89-101.
- Rudd, Alison (2019), "Postcolonial Gothic in and as Theory", In Jerrold E. Hogle and Robert Miles (Eds.), *The Gothic and Theory: An Edinburgh Companion*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 71-88.
- Smith, Andrew (2007), "Hauntings," In Catherine Spooner and Emma McEvoy (Eds.), *The Routledge Companion to Gothic*, London: Routledge, 147-154.
- Spooner, Catherine (2014), "Twenty-First-Century Gothic", In Dale Townshend (Ed.), *Terror and Wonder: The Gothic Imagination*, London: The British Library, 180-205.
- Spooner, Catherine (2017), *Post-Millennial Gothic: Comedy, Romance and the Rise of Happy Gothic*, London: Bloomsbury.
- Townsend, Dale (2014), "Introduction", In Glennis Byron and Dale Townshend (Eds.), *The Gothic World*, London: Routledge, xxiv-xlvi.
- Tracy, Robert (1999), "Undead, Unburied: Anglo-Ireland and the Predatory Past," *LIT: Literature, Interpretation, Theory*, 10 (1) 13-33. <https://doi.org/10.1080/10436929908580232>.
- Wisker, Gina (2012), "Postcolonial Gothic," In William Hughes, David Punter, and Andrew Smith (Eds.), *The Encyclopedia of the Gothic*. *Wiley Online Library*, 1-5. <https://doi.org/10.1002/9781118398500.wbeatgp008>
- Wolfe, Graham (2018), "Really Existing Ghosts: A spectral reading of Conor McPherson's *The Veil*", *Performance Research*, 23 (3), 113-123. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1495957>.



bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi

bitig Journal of Faculty of Letters

(Cilt/Volume: 4, Sayı/Issue: 8, Aralık/December 2024)

Osmanlı-Türk Modernleşmesi 1900-1930


Des Ottomans aux Turcs. Naissance d'Une Nation

Ubeyt Arslan

Yüksek Lisans Öğrencisi

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

ubeytarslan@posta.mu.edu.tr

 ORCID 0009-0006-1733-6805

Kitap İncelemesi / Book review

Geliş Tarihi/Received: 20.12.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 26.12.2024

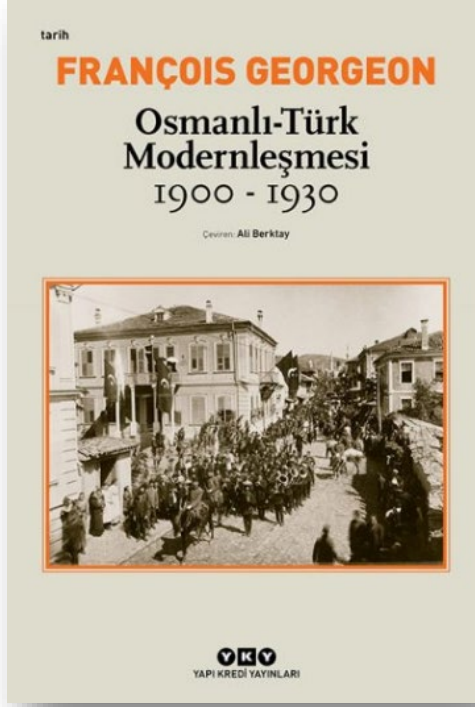
Atıf/Citation

Arslan, Ubeyt (2024), Osmanlı-Türk Modernleşmesi 1900-1930, *bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4 (8), 293-298.



Bu makale iThenticate, turnitin, intihal.net programlarından biriyle taranmıştır.

This article was checked by iThenticate, turnitin or intihal.net.



Giriş

François Georgeon'un *Osmanlı-Türk Modernleşmesi 1900-1930: Seçilmiş Makaleler* adlı eseri, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemindeki modernleşme süreçlerine dair kapsamlı inceleme sunan mühim bir kaynaktır.¹ 1900-1930 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu'nda gerçekleşen büyük dönüşümlerin; bu dönemin siyasi, toplumsal ve ekonomik yapısını şekillendiren dinamiklerin anlaşılması açısından büyük bir öneme sahiptir. Georgeon, bu dönemdeki modernleşme hareketlerinin farklı yönlerini detaylı bir şekilde ele alarak, Osmanlı modernleşmesinin karmaşıklığını ve çok yönlülüğünü ortaya koymaktadır.

Kitap, özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun geçirdiği modernleşme sürecinde karşılaşılan çeşitli zorlukları ve bu zorluklara karşı gösterilen çözüm arayışlarını incelemektedir. Bu bağlamda, Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma ve modernleşme çabaları doğrultusunda atılmış olduğu adımların tarihsel arka planı aydınlatılmaktadır. Eserdeki makalelerde,

dönemin toplumsal yapısı ve devletin reform politikalarının halka etkileri üzerine derinlemesine analizler yapılmıştır. Aynı zamanda, Osmanlı İmparatorluğu'nun bu süreçte, askerî ve ekonomik alandaki güç kayıplarını telafi etmek amacıyla gerçekleştirdiği çeşitli reformlar ve bu reformların toplum üzerindeki uzun vadeli sonuçları da tartışılmaktadır.

Kitabın bir diğer önemli katkısı, Osmanlı modernleşmesinin sadece merkezî yönetimle sınırlı kalmayıp aynı zamanda çeşitli toplumsal aktörlerin (aydınlar, ordu, iş adamları ve yerel yöneticiler) bu sürece nasıl dâhil olduklarını ve modernleşme hareketlerinin hangi toplumsal farklılaşmalara yol açtığını ele almasıdır. Özellikle Osmanlı'daki entelektüel kesimin Batılılaşma ideolojisini benimseyerek eğitim, kültür ve düşünsel alandaki reformları niçin desteklediği ve modernleşme sürecine ne yönde katkıda bulunduğu detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Georgeon'un bu eserinde sunduğu eleştirel yorumlar, sadece dönemin modernleşme çabalarını değerlendirmekle kalmaz. Bununla birlikte, bu çabaların başarısızlıkları ve eksiklikleri üzerine de derinlemesine bir analiz yapar. Eserdeki dipnotlar, okuyuculara tarihsel bağlamı doğru bir şekilde anlamaları için rehberlik ederken, makalelerdeki önemli noktaların daha iyi kavranmasını sağlamaktadır. Eserin başlıkları altında yapılan açıklamalar, metnin daha anlaşılır olmasına ve çeşitli tarihsel argümanların daha sistematik bir şekilde sunulmasına olanak tanımaktadır.

Sonuç olarak, *Osmanlı-Türk Modernleşmesi 1900-1930: Seçilmiş Makaleler*, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemindeki toplumsal, ekonomik ve siyasi dönüşümleri anlamak isteyenler için temel bir başvuru kaynağıdır. François Georgeon'un bu eseri, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme sürecini analiz ederek hem dönemin iç dinamiklerine dair önemli bir tarihsel perspektif sunmakta hem de Osmanlı İmparatorluğu'nun modern

¹ Kitabın özgün künyesi için bkz. (Georgeon 1995). Bu metinde yer verilen çevirisi için bkz. (Georgeon 2023).

Türk devletine evrilme sürecinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Bu derleme, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemine yönelik akademik çalışmaların zenginleşmesine önemli bir katkıda bulunurken, aynı zamanda Türkiye'nin modernleşme tarihi üzerine yapılan tartışmalar için de değerli bir kaynak oluşturmaktadır.

Bir Kimlik Arayışı: Türk Milliyetçiliği

Kitabın ilk konusu olan Türk Milliyetçiliği, Fransız Devrimi sonrası ortaya çıkan akımların Osmanlı topraklarında nasıl işlendiğine ve bu düşünceye gelene kadar hangi yollardan geçildiğine dair bilgi aktarmaktadır. Ümmetçiliğin başarısızlığına paralel olarak milliyetçiliğin güç kazanmasıyla dinî ritüellere bazı kısıtlamalar getirilmiş ve II. Mahmut döneminden itibaren bu durum gözle görülür hale gelmiştir.² Bu dönemde öne çıkan milliyetçilik düşüncesini Jön Türkler ve onu takip eden İTC (İttihat ve Terakki Cemiyeti) taşımış, ardından Erken Cumhuriyet döneminde Türklüğü önce çıkaran bir ideoloji benimsenmiştir. Buna örnek olarak bazı tezler ileri sürülmüş ve böylece ulusal kimlik inşa edilmek istenmiştir.³ Osmanlı topraklarında doğan milliyetçilik, ilk etapta anti-emperyalist bir karakter sergilemiştir. Ardından, istibdat yönetimine karşı bir düşünce olarak gelişim göstermiştir.⁴

Osmanlı Devleti'nde Türk Milliyetçiliğinin Yükselişi (1908-1914)

İkinci makale, birinci makalenin daha geniş bir perspektifi olmakla beraber milliyetçiliğin temel unsurlarına değinmektedir. Basın ve yayın alanında örgütlenildiğini, bunun da millî bir düşünceyi yaymak ve propaganda amacıyla kullanıldığını anlatmaktadır. Ayrıca Bolşevik isyanlarından kurtulmak amacıyla Anadolu'ya gelen Rus, Tatar, Kırım Türkleri yeni bir edebiyatı Osmanlı topraklarına getirerek milliyetçi düşünceye yeni bir soluk katmıştır. 1912 ve sonrasında kurulan Türk Yurdu, Türk Ocakları gibi yayın organları yurt dışından gelen Türklerin yoğun çabaları ve düşünceleri sayesinde şekillenmiştir. Bu yayın organları Osmanlı Devleti'ni Türkistan bölgesi ile bağ kurdurtmaya çalışarak Turan birliğini ve Türkçülük düşüncesini aşılama çalışmışlardır. Genel olarak bakıldığında bu düşüncelerin Balkan Harbi öncesinde oluştuğu söylenebilir.⁵ Ağaoğlu Ahmet, Yusuf Akçura ve Gaspıralı İsmail gibi kişilerin İstanbul'a gelerek yürütmüş olduğu faaliyetler milliyetçilik düşüncesinin Türkçülük ideolojisine dönüşmesine sebep olmuştur.⁶

Kemalist Dönemde Türk Ocakları (1923-1932)

Türk Ocakları, Türk milliyetçiliği ve kültürünü yaymayı amaçlayan bir kuruluştur. Kuruluşundan kapanışına kadar olan süreçte önemli dönüşümler yaşamıştır. Francois Georgian, Türk Ocaklarını iki evrede ele almaktadır: 1912 öncesi ve 1923 sonrası. 1912 öncesi dönemde, Türk Ocakları milliyetçi bir eğitim ve kültür merkezi olarak faaliyet gösteriyordu. Bu dönemde, özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemindeki zayıflama ve dış

² Yazarın okuyucuya yaklaşımı ve daha çok Çağdaş Türkiye Tarihi hakkında yaptığı çalışmalardan dolayı bu kısımları yüzeysel bir biçimde okuyucu ile paylaşmaktadır. Yazarın her ne kadar yüzeysel anlatmış olsa da bazı yerlerde kendisini katarak yapmış olduğu soru cevap şeklinde ilerlemesi okuyucular için güzel bir beyin jimnastiği derecesindedir.

³ Burada bahsedilen olay, Avrupamerkezli tarih yazıcılığından izler taşımaktadır. Yazar burada objektif davranmamıştır. Bulunduğu ithamın kaynağını belirtmediği gibi herhangi bir atıfta da bulunmamıştır.

⁴ Bu konuda birkaç düşüncenin yer aldığına değinmek isterim. İdeolojiyi savunan bazı kesimin kendi burjuvasını yaratmaya çalışmak istemesi başarısız bir girişimle sonuçlanmıştır.

⁵ Yazarın bu konuyu daha ayrıntılı bir şekilde anlatması, okuyucuya iyi bir değer katmaktadır fakat aşırı bilginin okuyucuyu yorma ve sıkma derecesine getirme olasılığı yüksek ihtimaldir.

⁶ Jön Türklerin oluşturmak istediği yerli burjuvazi istendiği gibi oluşmamış ve ardından İstanbul'a gelen yeni düşünürler sayesinde yeni bir milliyetçilik, Pantürkizm oluşmasına sebep olmuştur. Bu dönemde basın ve yayın organları aktif bir şekilde kullanılmış ve ulus bilincinin yayılması için uğraşmıştır.

müdahalelere tepki olarak Türk milliyetçiliği güçlenmeye başlamıştı. Türk Ocakları; Türk kültürünü korumak, millî değerleri yaymak ve Türk toplumunu bir araya getirmek amacıyla kurulmuştu. Bu dönemde, Türk Ocaklarının iç düzeni öğretim, araştırma, yayınlar ve kültürel etkinlikler üzerine odaklanmıştı. Millî şairler, yazarlar ve aydınlar Türk Ocakları bünyesinde toplanmışlar ve millî bilincin yayılmasında önemli bir rol oynamışlardır. Ancak 1923 sonrası dönemde Türk Ocaklarında önemli dönüşümler yaşanmıştır. Bu dönemde Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte, Türk Ocaklarının rolü ve işlevi de değişmiştir. Cumhuriyet döneminde Türk Ocakları, Türkiye'nin modernleşme ve Batılılaşma sürecine destek veren bir kuruluş hâline gelmiştir. İç düzeni daha çok millî eğitim ve kültür çalışmalarına odaklanmıştır. Türk Ocaklarının faaliyetleri arasında millî tarih araştırmaları, dilin sadeleştirilmesi, Batı tarzında edebî eserlerin yayımlanması ve Türk gençlerinin eğitimi gibi konular bulunmaktadır.⁷

Pan-Türkist Düşler

Pantürkizm, Türk halklarının tarihsel ve dilsel bağlarına dayanarak, onların birleşik bir Türk devleti veya federasyonu altında bir araya gelmelerini savunur. Bu ideoloji, Orta Asya, Türkiye, Azerbaycan, Türkmenistan, Özbekistan, Kırgızistan, Kazakistan, Tataristan, Başkurdistan ve diğer Türk halklarının yaşadığı bölgelerde destekçilere sahiptir. Pan-Türkistler, Türk halklarının birlikte hareket etmeleri durumunda daha güçlü olacaklarını, ekonomik ve siyasi alanda daha etkin olacaklarını savunurlar. Bunun yanı sıra, Türk kültürünün ve dillerinin korunmasını, yaygınlaşmasını ve güçlenmesini hedeflerler. Ancak, Pan-Türkizm konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Bazı insanlar Pan-Türkizmi desteklerken, diğerleri bu ideolojiyi tehlikeli veya gerçekçi olmayan bir hayal olarak görür. Pan-Türkizm; bölgedeki siyasi, tarihî ve kültürel faktörler göz önüne alındığında tartışmalı bir konudur ve çeşitli politik, sosyal ve akademik tartışmalara konu olmuştur.⁸

Ulusal Hareketin İki Lideri: Ziya Gökalp ve Yusuf Akçura

Ziya Gökalp ve Yusuf Akçura; Pantürkizm, Türkçülük ve milliyetçilik konularında farklı düşüncelere sahip olsalar da Türkçülük kavramı aralarındaki ilişkiyi güçlendiren bir ortak payda olmuştur. Her ikisinin de farklı başarıları vardır: Gökalp, özellikle sosyoloji alanında başarılı çalışmalara imza atmıştır, Akçura ise tarih alanında öne çıkan bir figürdür. Bu, onları birbirinden ayıran en büyük özelliktir. Akçura'nın Rusya'da yaşayan Tatar Türkü olması ve Tatarların Rusya'da ekonomik olarak güçlü olması onun farklı düşüncelere yönelmesine sebep olmuş ve Türkler içinde kendi burjuvazisini yaratmak istemiştir. Bu duruma binaen Gökalp ise Pantürkizm'e daha toplumsal yaklaşmayı tercih etmiştir.⁹

⁷ Yazar bu konuyu ayrıntısına kadar işleyerek başarılı bir çalışma ortaya koymuştur. Türk Ocaklarının iç tüzüğünü, yazarların düşüncesini ve git gide artan üye sayısı bu durumu en iyi şekilde açıklamaktadır. Türk ocaklarının kapanmasının altında birçok olay yatmaktadır. Bunlara örnek vermek gerekirse devletten ayrı bir kuruluş gibi olması onun siyasi olaylara el atmasına sebep olmuştur. 1930 Serbest Fırka üyelerinin Türk Ocaklarına üye olması, ekonomik koşullar ve bazı yazarların halka inememesi, üyelerin birçoğunun orta yaşa sahip olması ve çoğunlukla bu kişilerin aydın kesimden olması Türk Ocaklarının hitap şeklinin de değişmesine sebep olmuştur. Bu durumlar 1927 Türk Ocakları Kurultayında tartışılmıştır. Birçok yazar kendilerini ufak ve aydın bir kitle olarak tanımlamış ve sadece yardım amaçlı olarak insanlara eğitim vermişlerdir.

⁸ Geçmişten günümüze doğru geldiğimizde Pantürkizm, 1910 yıllarında baş gösteren bir düşünce olmakla beraber zayıf bir düşünceye sahipti. Bunun sebebi ise ideolojiden daha önce gelen Müslümanlıktı. Ayrıca Sovyet Rusya'nın yapmış olduğu politikalar neticesinde birçok Türkistan devletini ayrıştırma politikasına gitmiş ve Latin alfabesi yerine Kiril alfabesini kullanmaya zorlamıştır. Bu sebeple Pantürkizm düşüncesi belli zamanlarda uyanışa geçmiş fakat yazarın da belirttiği üzere siyasi nedenler yüzünden istenilen hedef tutturulamamıştır. Genel hatlarıyla bakıldığında ise Pantürkizm ütopyik bir düşünce olarak kalmaya devam etmektedir.

⁹ Akçura, ekonomiye dayalı Turancılık anlayışını benimseyerek kendi burjuvasını yaratmaya çalışmıştır. Fakat bu düşünce Gökalp'in düşüncesiyle aynı değildir. Gökalp daha ulusalcıdır ve Turancılığı din, dil

Azerbaycanlı Bir Aydının İlk Adımları: Ahmed Ağaoğlu Fransa'da (1888-1894)

Ahmet Ağaoğlu, 20. yüzyılın başında en büyük Türk aydını olarak kabul görmektedir. Kendisinin birleştirici bir yapıya sahip olması, Şii ve Sünnileri bir arada tutmaya çalışarak Ruslara Karşı Panislamizm düşüncesini savunması birleştirici bir rol oynamıştır. Kendisi süreli yayınlara önem vermiş, Rusça ve Azerbaycan Türkçesiyle gazeteler yayınlamıştır. Öncelikle Rusya'da yaşayan Türkleri bilinçlendirme kaygısı gütmüştür. İlk önemli gazetesi ise "Hayat" adını taşımaktadır. Bu gazeteyi, Bakü'de tanıştığı Hüseyinzâde Ali ve Ali Merdan Topçubaşı ile Azerbaycan Türkçesiyle neşretmiştir. 1905 devrimleri sırasında ise gazete isim değiştirmiş ve sırayla "İrşad" ve "Terakki" adlarıyla yayın hayatına devam etmiştir. Entelektüel bir yapıya sahip olan Ağaoğlu yapmış olduğu başarılı işler neticesinde İstanbul'a gelerek burada Gökalp, Akçura gibi kişiliklerle tanışmıştır. Liberal bir düşünceye sahip olan Ağaoğlu, Serbest Fırka'nın da ideoloğunu üstlenmiştir. Kemalist bir dergi olarak anılan ve birçok Aydın kesimin de yer aldığı "Kadro" dergisindeki devletçilik düşüncelerine karşı uzun bir polemik başlatmıştır.¹⁰

Aydınlanma ve Fransız Devrimi Hayranı Bir Türk Aydını

Aydınlanma ve Fransız Devrimi hayranı olan yazarın Ahmet Ağaoğlu olduğunu ve Fransa'da geçirmiş olduğu altı yılı anlatarak burada örnek aldığı kişiler ile olan ilişkilerini anlatmaktadır. Ağaoğlu'nun burada Ahmet Rıza ile iletişimde kaldığı görülmektedir. Burada Ağaoğlu'nun doğu toplumları hakkındaki düşüncelerinin gelişmesini sağlamış ve geri kalmalarının sebebinin özgürlük eksikliği olduğunu ifade etmiştir. Makale özetle Ağaoğlu'nun Fransa ve Türkiye Cumhuriyeti'ndeki faaliyetlerini anlatmakta ve devlet tarafından aldığı görevleri uyguladığına değinmektedir.¹¹

20.Yüzyıl Başında Bir Türk Aydınının Gözünden İran

Ağaoğlu Ahmet'in İran coğrafyası çevresi hakkında yazmış olduğu düşüncelerini aktardığını ve 1927'de "Üç Medeniyet" adlı eserinde belirtmekteydi. Kendisinin Karabağ bölgesinde doğması ve bu bölge hakkında yeteri kadar bilgiye sahip olmasına yetiyordu. Ağaoğlu'nun genç yıllarında kendisini İranlı olarak hissetmesini ve İran Kültürünü benimsediğinin anlatmaktadır. İlerleyen yıllarda Türklük aidiyetinin güçlenmesiyle düşüncelerinin değiştiğini ve Turancılık fikirlerini benimsediğini anlatmaktadır. Ayrıca Ahmet Ağaoğlu'nun Farsça metinler yazdığını, broşürler çıkardığını anlatmakta ve İran tarihinde Türklerin rolünü anlatmaktadır.

ve kültür olarak bir bütün hâlinde işlemektedir. Anadolu'da ve Kemalist rejim tarafından bu daha uygun görülmesi ve Gökalp'in genç cumhuriyetin fikir babası olarak düşünülmesine sebep olmuştur. Akçura ise Niyazi Berkes'in deyişiyle "unutulan adam" hâline gelmiştir. Akçura ve Gökalp, Türk Dünyasının iki zıt kutbu olarak bilinmektedir.

¹⁰ Makale, genel anlamıyla bakıldığında Ağaoğlu'nun yapmış olduğu faaliyetleri ayrıntıları ile anlatmaktadır. Ağaoğlu'nun başlarda yapmış olduğu birleştiriciliği ileride Liberal ideolojisiyle birleştirerek Türk düşüncesine yeni bir soluk getirmeye çalışmıştır. Ağaoğlu'nun biyografisini ise Akçura'nın anlatımlarıyla elde edilmiş olan bilgilere dayandırmaktadır. Fransa'da eğitim alan Ağaoğlu bu dönemde Jön Türkler ile Fransa'da iletişime geçmeye başlamıştır. Yazarın akıcı dili ve ağır olmayan cümleleri okuyucuya güzel bir haz vermektedir. Lakin yazmış olduğu yazıların sadece bu konuya ilgi duyan, geleceğe ışık tutacak olan kişilere yani akademik alanda uzmanlaşmaya çalışan kişilere hitap ettiğini söylemek gerekir.

¹¹ Bu makale "Azerbaycanlı Bir Aydının İlk Adımları: Ahmed Ağaoğlu Fransa'da (1888-1894)" adlı makalenin devamı niteliğindedir. Ağaoğlu'nun Türkiye Cumhuriyeti ve Türk dünyasına olan katkısı oldukça fazladır ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında da etkisi görülmektedir. 1924 Anayasasında görev almış CHF'nin Kars Mebusu olarak mecliste yer almıştır. Ayrıca yarı resmî yayın organı olan "Hâkimiyeti Maliye"de yazılar yazarak Türk dünyasına katkılar sağlamıştır. Başlarda Panislamizm düşünceye sahip olan Ağaoğlu Ahmet Bey zamanla aldığı eğitimlerin neticesinde ulusçuluk düşüncesine kaymaya başlamıştır. Yazarın makalesinde dilimlemeye gitmesi, Ağaoğlu'nun geçirdiği değişim sürecine işaret etmektedir.

Frencois Georgeon, yazmış olduğu kitapta Modern Türkiye'nin oluşunu sırasında devletin hangi yollardan geçtiğini ve aydınların etkilendiği fikir akımlarının ne denli faydalı olduğunu belirtmektedir. Türk aydınları, farklı bölgelerde almış oldukları eğitim sayesinde kazandıkları deneyimleri Türkiye'nin modernleşmesi için kullanmışlardır. Yazar, kullandığı metodoloji ve faydalandığı çeşitli kaynaklarla modernleşme sürecindeki Türk halkının hangi fikir ve ideolojilerden etkilendiğini çarpıcı Şekilde ortaya koymaktadır.

Kaynaklar

Georgeon, François (1995), *Des Ottomans aux Turcs : naissance d'une nation*, İstanbul: Isis.

Georgeon, François (2023), *Osmanlı-Türk Modernleşmesi (1900-1930)*, haz. Ali Berkay, İstanbul: YKY.