

sanat
ve insan

dergisi

Uluslararası Hakemli Dergi

Journal of Art and Human

International Refereed Journal

E-ISSN:1309-7156



Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

**2. ULUSLARARASI
KÜLTÜR, SANAT
VE TOPLUM
SEMPOZYUMU**

28-30 Eylül 2022
Van / Türkiye

Van Yüzüncü Yıl University
Faculty of Fine Arts

**2. INTERNATIONAL
SYMPOSIUM ON
CULTURE, ART
AND SOCIETY**

28-30 September 2022
Van / Turkey



sanat ve insan



sanat
ve insan

E-ISSN: 1309-7156

Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi
International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal

30 EKİM 2022

<http://sanatveinsan.com>
journalofartandhuman@gmail.com

İnönü Mahallesi İnönü Caddesi No:197 Yeşilyurt / Malatya / TÜRKİYE

EDİTORYAL KURUL / EDITORIAL BOARD

İmtiyaz Sahibi ve Baş Editör: Levent İSKENDEROĞLU

Dergi Editörü: Egemen Umut ŞEN

Alan Editörleri

Editör- Prof. İsmail Aytaç (Sanat Tarihi)
Editör- Prof. Fatih Özdemir (Grafik Tasarım)
Editör- Prof. Ata Yakup Kaptan (Plastik Sanatlar)
Editör- Prof. Emine Koca (Moda Tasarım)
Editör- Doç. Ali Ayhan (Müzik)
Editör- Doç. Burhan Yılmaz (Resim)
Editör- Doç. Selçuk Ulutaş (Sinema ve Estetik)
Editör- Dr. Öğr. Üyesi Fırat Arapoğlu (Sanat Eleştirisi)
Editör- Süleyman Topaloğlu (Sosyoloji)
Editör- Dr. Öğr. Üyesi Teymur Erol (Türk Dili ve Edebiyatı)
İngilizce Dil Editörü- Doç. Bilal Genç
Türkçe Dil Editörü- Prof. İlhan Erdem

Yayın Kurulu

Prof. Zakir Azizov – Heykel/Malatya/Türkiye
Doç. Ali Korkut Uludağ – Müzik/Erzurum/Türkiye
Doç. Burhan Yılmaz – Resim/Düzce/Türkiye
Doç. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs
Doç. Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye
Dr. Eda Demir Tosunoğlu- Geleneksel Türk Sanatları/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Kübra Dilek Tankız – Klasik Batı Müziği/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Biçici Çetinkaya – Seramik Malzemeler/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sevtap Kanat – Grafik Tasarımı/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Teymur Erol – Türk Dili ve Edebiyatı/Muş/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye
Araştırma Görevlisi Esranur Kılınç – Resim/Malatya/Türkiye
Araştırma Görevlisi M. Erkan Turan – Resim/Van/Türkiye

Danışma Kurulu

Kurul Başkanı Prof. İsmail Aytaç – Türk İslam Sanatı/Malatya/Türkiye
Prof. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye
Prof. Fatih Özdemir – Grafik Tasarım/Nevşehir/Türkiye
Prof. Özer Kanburoğlu – Fotoğraf ve Video/İstanbul/Türkiye
Doç. İbrahim Sarıtaş – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye

Bilim Kurulu

Prof. Abdulkadir Baharçipek – Uluslararası İlişkiler/Malatya/Türkiye
Prof. Ata Yakup Kaptan – Grafik Tasarım/Samsun/Türkiye
Prof. Ahmet Çaycı – Sanat Tarihi/Konya/Türkiye
Prof. Alaybey Karoğlu – Plastik Sanatlar/Ankara/Türkiye
Prof. Besim Özcan – Yakınçağ Tarihi/Erzurum/Türkiye
Prof. Bülent Yılmaz – Peyzaj Mimarlığı/Malatya/Türkiye
Prof. Camil Mihaescu – Güzel Sanatlar/Timisoara/Romanya
Prof. Cemal Yurga – Müzik/Malatya/Türkiye
Prof. Emine Koca – Tekstil ve Moda/Ankara/Türkiye
Prof. Emine Yıldız Doyran – Resim/Düzce/Türkiye
Prof. Erol Yıldır – Resim/İstanbul/Türkiye
Prof. Ersan Çiftçi – Müzik/Malatya/Türkiye
Prof. Esen Çoruh – Moda Tasarımı/Ankara/Türkiye
Prof. Fatih Özdemir – Grafik Tasarım/Nevşehir/Türkiye
Prof. Fatih Özkafa – İslam Sanatları/İstanbul/Türkiye
Prof. Fatma Koç – Moda Tasarımı/Ankara/Türkiye
Prof. Hüseyin Elmaz – Resim/Ankara/Türkiye
Prof. İlhan Erdem – Türkçe Eğitimi/Malatya/Türkiye
Prof. İrfan Yıldız – Türk İslam Sanatı/Dicle/Türkiye
Prof. İsmail Aytaç – Türk İslam Sanatı/Elazığ/Türkiye
Prof. Khaled Tadmori – Mimarlık Tarihi/Trablusşam/Lübnan
Prof. Kutgun Eyüpgiller – Mimarlık/İstanbul/Türkiye
Prof. Marcella Frangipane – Arkeoloji/Roma/İtalya

Prof. Mehmet Karagöz – Yeniçağ Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Mehmet Ocakçı – Şehir Planlaması/İstanbul/Türkiye
Prof. Melda Özdemir – El Sanatları/Ankara/Türkiye
Prof. Metin Sözen – Sanat Tarihi/İstanbul/Türkiye
Prof. Neslihan Durak – Genel Türk Tarihi/Malatya/Türkiye
Prof. Omar Tadmori – Tarih/Tarblusşam/Lübnan
Prof. Özer Kanburoğlu – Fotoğraf ve Video/İstanbul/Türkiye
Prof. Pınar Göklüberk Özlü – Tekstil ve Moda/Ankara/Türkiye
Prof. Şerife Tali – Sanat Tarihi/Ordu/Türkiye
Prof. Yüksel Gögebakan – Plastik Sanatlar/Malatya/Türkiye
Prof. Yüksel Şahin – Temsil ve Moda/Eskişehir/Türkiye
Prof. Zakir Azizov – Heykel/Malatya/Türkiye
Doç. Ali Ayhan – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Doç. Ali Ertuğrul Küpeli – Resim/Ankara/Türkiye
Doç. Ali Korkut Uludağ – Müzik Eğitimi/Erzurum/Türkiye
Doç. Ayça Gülten – Mimarlık/Elazığ/Türkiye
Doç. Ayşe Budak – Sanat Tarihi/Nevşehir/Türkiye
Doç. Bekir Kocadaş – Sosyoloji/Adıyaman/Türkiye
Doç. Betül Aytepe Serinsu – Seramik/Nevşehir/Türkiye
Doç. Burhan Yılmaz – Resim/Düzce/Türkiye
Doç. Bülent Ümit Erutku – Fotoğraf/İstanbul/Türkiye
Doç. Binnaz Koca – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Ceyda Alparslan Kuzu – Plastik Sanatlar/Girne/Kuzey Kıbrıs
Doç. Derya Şahin – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Emine Tok – Bizans Sanatları/İzmir/Türkiye
Doç. Engin Gürpınar – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Fahrettin Geçen – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Francesca Balossi Restelli – Protohistorya/Roma/İtalya
Doç. Fehime Yeşim Gürani – İç Mimarlık/Adana/Türkiye
Doç. Hanife Neris Yüksel – Heykel/Antalya/Türkiye
Doç. Hatice Harmankaya – Tekstil ve Moda/Konya/Türkiye
Doç. Irmak Bayburtlu – Tekstil ve Moda/İstanbul/Türkiye
Doç. Mehmet Göktepe – Resim/Van/Türkiye
Doç. Mesut Yaşar – Resim/Malatya/Türkiye
Doç. Murat Sezik – Siyaset Bilimi/Malatya/Türkiye
Doç. Mustafa Diğler – Resim/Karaman/Türkiye
Doç. Nihat Sezer Sabahat – Heykel/Ordu/Türkiye
Doç. Nurşen Işık – Mimarlık/Diyarbakır/Türkiye
Doç. Nurtaç Çakar – Seramik/Van/Türkiye
Doç. İbrahim Sarıtaş – Siyaset Bilimi/Ankara/Türkiye
Doç. Onur Zahal – Müzik Eğitimi/Malatya/Türkiye
Doç. Ozan Eroy – Müzik/Malatya/Türkiye
Doç. Özgür Ballı – Heykel/Düzce/Türkiye
Doç. Recep Özman – Eskiçağ Tarihi/Malatya/Türkiye
Doç. Selçuk Ulutaş – Sinema ve Estetik/Nevşehir/Türkiye
Doç. Selda Güzel – Tekstil ve Moda/Konya/Türkiye
Doç. Seniha Ünay Selçuk – Resim/Düzce/Türkiye
Doç. Sevtap Kanat – Grafik Tasarımı/Malatya/Türkiye
Doç. Şahabettin Öztürk – Kent Tarihi/Van/Türkiye
Doç. Şebnem Ertaş Beşir – İç Mimarlık/Antalya/Türkiye
Doç. Şener Şentürk – Eğitim Programları/Samsun/Türkiye
Doç. Vildan Tok Dereci – İllustrasyon/İstanbul/Türkiye
Doç. Yeliz Selvi – Disiplinler Arası Sanat/Şanlıurfa/Türkiye
Doç. Yeşim Aydoğan – Resim/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Alahattin Kanlıoğlu – Fotoğraf/İzmir/Türkiye
Dr. Andrei Budescu – Sanat ve Tasarım/Romanya
Dr. Öğr. Üyesi Armağan Gökçearsan – Plastik Sanatlar/Ankara/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Atilla Emre Keskin – Sahne Tasarımı/Van/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ayda Gök – Ürün ve Marka Yönetimi/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Aysun Tuna – Bölge Planlama/Bolu/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Aytaç Özmütlu – Grafik Tasarım/Ordu/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Azize Reva Boynukalın – Resim/Sinop/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Bahadır Bahşi – Çağdaş Türk Lehçeleri/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Beyler Yetkiner – Radyo, Tv, Sinema/Malatya/Türkiye
Dr. Eda Demir Tosunoğlu- Geleneksel Türk Sanatları/Malatya/Türkiye
Dr. Duygu Eroğlu Çopur – Türkçe Eğitimi/Malatya/Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Esra Yıldırım – Güzel Sanatlar Eğitimi/Bartın/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Evren Selçuk – Heykel/Düzce/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ferdi Karaönçel – Müzik/Hakkari/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Fuat Şancı – Sanat Tarihi/Adıyaman/Türkiye
Dr. Funda Aksüt – Resim/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Gülşah Polat – Tekstil ve Moda/Çanakkale/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Halil Fazıl Ercan – Sanat Eserleri Restorasyonu/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hasan Tahsin Selçuk – Mimarlık/Samsun/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hatice Aybike Karakurt – Seramik/Nevşehir/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hilal Bozkurt – Halı Kilim Dokuma/Çanakkale/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Kübra Dilek Tankız – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Levent Değirmencioglu – Müzik/Kayseri/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Güneş Açıkgoz – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mehriban Ganberova – Müzik/Azerbaycan
Dr. Öğr. Üyesi Nurcan Pınar Eke – Görsel İletişim Tasarımı/Ankara/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Biçici Çetinkaya – Seramik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sadık Çalışkan – İletişim/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sanem Soylu Yılmaz – Mimari Restorasyon/İstanbul/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Serkan Vural – Grafik Tasarım/Çankırı/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sinem Budun Gülas – Tekstil ve Moda/İstanbul/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Teymur Erol – Türk Dili ve Edebiyatı/Muş/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir – Müzik/Malatya/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Yaşar Subaşı Direk – Mimarlık/Van/Türkiye
Dr. Ar. Gör. Yeliz Cantekin – Heykel/Düzce/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Aydoğdu – Yeni Türk Edebiyatı/Bingöl/Türkiye

İÇİNDEKİLER / CONTENT

1	Özgün İç Mekan Tekstil Tasarım Çalışmalarında Tasarım Yöntemi Uygulama Önerisi Ayşe Seçil Tekin Akbulut&Yüksel Şahin	1-12
2	Sözlü Kültürün Sürekliliği Bağlamında Van İlinde Aşıklar Festivali Songül Çakmak	13-24
3	Psikoterapi Olarak Taziye: Grup Dinamiği ve Katharsis Songül Çakmak	25-43
4	Modern Dünyada Kültürel Sembollerin Önemi Zhyldyz Urmanbetova	44-50
5	Kent Kimliğinin, Belleğinin ve Kültürünün Van Maraş Caddesindeki Yapı Cepheleri Üzerinden Okunması Yaşar Subaşı Direk	51-71
6	Minyatür Metni Nasıl Anlatır: İngiliz Kütüphanesi (British Library) Nizami-yi Gencevi İskendername Örneği Seçil Sever Demir	72-91
7	Urartu Taş Yontularında İnançsal ve İdeolojik Semboller Sezer Cihaner Keser&Revşan Gökay&Ruşen Aktaş&Serhat Örgü	92-111
8	Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı Eğitiminde Edebiyat Dergilerinin Rolü Ali Yakıcı&Murat Kına	112-128
9	Necip Fazıl'ın Bir Adam Yaratmak Tiyatrosunda Madde ve Mana Algısı Mehmet Şahin Yavuzer	129-140
10	Türkiye'de 2000-2021 Yılları Arasında Basılı Fotoğraf Yayınları İçin Bir Değerlendirme Bülent Ümit Erutku	141-149
11	Geleneksel Bir Yöntem ve Güncel Bir İpliğin Kullanımı ile Deneysel Dokumalar Üzerine Bir Araştırma Fatma Yelda Gezicioglu	150-161
12	Kars Cebeci Köyü Tarihi Mezar Taşları Hüseyin Apaydın	162-184
13	Tekstil Yan Ürünlerinin Sanatsal Giysi Tasarımında Kullanımına Yönelik Bir Araştırma Sema Yalçın	185-200
14	Geleneksel Algıda Bir Kırılma Noktası Olarak Aaahh Belinda Filminde Kadın Temsili Fatma Güngörer	201-217
15	Eski Van'daki Hapisane Yapıları Üzerine Bir Değerlendirme Gülşen Baş&Ayşegül Bekmez	218-237
16	Yerel Dokumaların Kültürel Aktarımdaki Rolüne Bir Örnek: Kente Dokumaları Derya Meriç&İrem Akdemir	238-247
17	Işığın Tasarım Sürecindeki Görünürlüğü: Louis Kahn Eskizleri Üzerine Bir İnceleme Kübra Kayaduran&Büşra Gürdağ	248-257
18	Alevde Cam Boncuk Yapımı ve Süsleme Tekniklerinden Örnekler Gülten Kurt	258-268
19	Örme Sanatının Sayısal Ortama Aktarımı ve Örnek Uygulamalar Esra Öğülmüş Özkum&M. Biret Tavman Ertuğrul	269-279
20	Tekstil Sanatında Uzak, Uzun ve Boşluk: Belkis Balpınar ve Olga De Amaral Örneği İrem Akdemir&F. Deniz Korkmaz	280-292
21	Türk Halı Dokuma Geleneginin İcraçaları ve Kültürel Aktarıma Dair Bazı Tespitler Tevhide Aydın	293-299
22	Tiyatro Metinlerindeki Kadın Karakterlerin Sessiz Temsili: Güçlü ve Şair Evlenmesi Örneği Asena Yıldırım	300-310
23	Kadın Mayosunun Çıkışı ve Biçimsel Evrimi Üzerine Bir İnceleme Şenel Genç&Günay Atalayer	311-323

Ayşe Seçil TEKİN AKBULUT

Araştırma Görevlisi, Eskişehir Teknik Üniversitesi, secilt@eskisehir.edu.tr, Eskişehir-Türkiye

ORCID: 0000-0001-5663-5898

Yüksel ŞAHİN

Profesör, Eskişehir Teknik Üniversitesi, yukselsahin@eskisehir.edu.tr, Eskişehir-Türkiye

ORCID: 0000-0003-3187-3560

ÖZGÜN İÇ MEKÂN TEKSTİL TASARIM ÇALIŞMALARINDA TASARIM YÖNTEMİ UYGULAMA ÖNERİSİ¹²

Özet

Bu çalışmada iç mekân tekstil tasarımında özgün değer yaratımında kültürel bellekten yararlanılarak yapılan tasarım uygulama çalışmalarında başvurulan tasarım yöntemine değinilmektedir. Bu bağlamda öncelikle görsel araştırma yöntemlerinden birisi olan tasarım yöntemi ve katılımcı tasarım yöntemi, A/R/Tografi gibi tasarım tabanlı diğer araştırma yöntemleri arasındaki farklar irdelenmekte ve uygulamalı iç mekân tekstil tasarımı çalışması kapsamında bu sürecin nasıl ilerlediği değerlendirilmektedir. Başvurulan tasarım yönteminin, araştırma sürecinin bir diğer bileşeni olan kültürel bellek konusu üzerinden irdelenmesi, bu çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır.

Kültürel belleğin tasarım sürecinde esin kaynağı olmasıyla ilgili alan yazın araştırmalarına yer verilen çalışmada Frig kültürü tema olarak belirlenmiştir. Eskişehir için önemli bir kültürel bellek unsuru olan ve M.Ö. 750- 300 yılları arasında hüküm süren Frigya uygarlığının kültürünü temsilen Midas Yazılıkaya Anıtı ve Areyastis Anıtı üzerinde çalışılmasına karar verilmiştir.

Eskişehir il sınırları içinde yer alan Midas antik kentinde bulunan anıtlar üzerindeki bezemelerin özgünlüğüne bağlı kalınarak tekstil yüzey tasarımı çalışmaları yapılmış ve bu tasarımların iç mekân ürünlerine uygulanması hedeflenmiştir. Başvurulan tasarım yönteminde tasarım süreci içinde problem durumuna alternatif çözümler aranmış; tüm yaratım sürece uyarlanan yöntemin uygulanabilirliğinin sağlanması gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tekstil tasarımı, tasarım yöntemi, kültürel bellek, Frig kültürü.

A PROPOSAL OF DESIGN METHODOLOGY APPLICATION DURING ORIGINAL INTERIOR TEXTILE DESIGN PRACTICES

Abstract

In the current study the design methodology was described which was experienced while creating originality in interior textile design through resorting to the cultural memory. In this regard, differences across different visual research methodologies such as design method, participatory design method and A/r/tography were examined followed

¹ Bu çalışma, Ayşe Seçil Tekin Akbulut'un Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık Anasanat Dalında tamamladığı, Prof. Yüksel Şahin'in danışmanlığını yaptığı "İç Mekân Tekstil Tasarımında Özgün Değer Yaratımı: Frigya Kültürü Örneği" başlıklı sanatta yeterlik tez çalışmasından üretilmiştir.

² Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildiri olarak sunulmuştur.

by the evaluation of the implementation processes experienced during the interior textile design. The focus of the study was that the embraced design methodology was realized in parallel with the topic of cultural memory.

The relevant literature where the cultural memory is the inspiration of design processes is provided in the current work and the central theme was determined as the Phrygian Culture. Midas and Areyastis Monuments, which are significant artifacts representing the Phrygian Culture (750-300 BC) in Eskişehir were chosen to study with.

Through preserving the original forms of the embellishments on these monuments in the Mydas city, we aimed to conduct different textile surface creation studies and implement these design endeavors to interior products. During the current design methodology, we sought for alternative solutions to the problem statement and confirmed the applicability of the current design methodology for the whole process.

Keywords: Textile design, design methodology, cultural memory, Phrygian Culture

1. Giriş

Sanat ve tasarım alanlarında kullanılan araştırma yöntemlerinde problem durumuna göre nitel ve nicel araştırma yöntemleri kullanılabileceği gibi görsel araştırma yöntemlerine de sıklıkla başvurulmaktadır. Görsel araştırma yöntemleri ile sanatsal veriler bilimsel veriler ile birlikte değerlendirilebilmektedir. Bedir Erişti (2017, s. 1,4), görsel araştırma yöntemlerinin süreç içinde araştırmacıya farkına varılmayan bir gerçekliği sunduğunu, bu gerçekliğin araştırma evrenindeki simge ve imajların anlamlarının incelendiği görseller olduğuna değinmiş, görsel araştırma yöntemlerinde araştırmacının konusu ve sonuçlarının daha ilişkili olması ile kültürel ve karakteristik yapıların araştırmada daha dinamik yapı kazandırdığını vurgulayarak araştırmacının, evrensel bakış açısını yerel bakış açısıyla yeniden yorumlayabilmesi ile araştırma bileşenlerini ilişkilendirerek yorumlayıp tekrar ele almasının mümkün olduğunu ve bu bağlamda, araştırma sürecinin daha anlamlı yorumlanabilmesine ve araştırma sürecinde gerçeklik ve bağlamları daha detaylı incelemeye olanağı sunduğunu ifade etmiştir.

Çalışmada özgün değer yaratımı bir sorun olarak görülmüş, çalışmanın araştırma yöntemi özgün değer yaratımı konusu bağlamında kültürel bellek üzerinden kurgulanmıştır. Uygarlık tarihi günümüz sanatçılarına birbirinden özgün kültürün çok katmanlı varlığından yararlanarak çalışma yapma olanağı sunmaktadır. Yaratıcı bir eylemin bu çok katmanlı kültürel belleğe başvurması halinde yaratım süresince geniş kapsamlı araştırma yapılması önem taşımaktadır. Geçmiş bir dönemde ortaya çıkmış olan özgün bir stil veya ekolün kültürel belleğin konuları arasında yer aldığı rahatlıkla ifade edilebilir. Ait olduğu toplumun simgesi haline dönüşmüş olan bu özgün stil ve/ veya ekollerin günümüz sanat ve tasarım anlayışında özgün bir değer yaratımı amaçlanarak tekrar ele alınması ve başarıyla yorumlanması ancak derinlemesine araştırılması sonucunda mümkün olabilmektedir.

Bir sanat-tasarım çalışmasında kültürel belleğe başvurulması aşamasında söz konusu kültüre, uygarlığa ait verilerin iyi anlaşılması bunların alt metinlerinin doğru okunması ve sonucunda tasarımın kendine özgülüğünden bir şey kaybetmeden yorumlanmasını gerektirmektedir. Bu çalışma kapsamında iç mekân tekstil tasarımında özgün değer yaratımında kültürel bellekten yararlanılarak yapılan tasarım ve uygulama çalışmalarına yer verilmektedir. Bu bağlamda başvuru araştırma yöntemi ile uygulamalı iç mekân tekstil tasarımı çalışmalarında sürecin nasıl ilerlediği aktararak araştırma sürecinin bir diğer bileşeni olan kültürel bellek konusu üzerinden Frig kültürüne ait unsurlara kısaca değinilmiştir.

2. Tasarım Alanında Kullanılabilen Yöntemler

Bu çalışmada ele alınan ve uygulanan araştırma yöntemi görsel araştırma yöntemleri arasında yer almaktadır. Görsel araştırma yöntemi, araştırmacının sanat ve araştırmayı birlikte sorgulama sürecine dayanmaktadır. Görsel araştırma yöntemi görseli yorumlama, görseli belgeleme, görseli yaratma ve görseli sunma açılarından irdelenebilmektedir. Araştırma kapsamında görseli yaratma bakış açısı ele alınmıştır. Görsel araştırma yöntemlerinden

olan “tasarım yöntemi”, “katılımcı tasarım yöntemi”, “tasarım tabanlı araştırma yöntemi” ve “A/R/Tografi yöntemi” tasarım araştırmalarında kullanılıyor olması nedeniyle çalışma kapsamında bahsi geçen yöntemlere yer verilmiştir.

2.1. Tasarım Yöntemi

Tasarımın soyut bir fikirten uygulanabilir bağlama geçmesi aşamasında başvurulan araştırma yöntemlerinin, yani tasarımı bilimselleştirme çalışmalarının 1920’li yıllardan günümüze birçok disiplinde gerçekleştiği bilinmektedir. Tasarım araştırmasının kökleri, tasarım eğitiminin metodolojik temeli olarak kurulan Bauhaus’da görölmektedir. Bilindiği üzere Bauhaus’un Almanya’da bulunan okulunun 1933 yılda kapanmasından sonra ABD, İngiltere ve Rusya’da varlık göstermesiyle Bauhaus geleneği yaygınlaşarak başka kurumları da etkilemiş; özellikle 1960’lı yıllardan itibaren tartışılmaya başlanan tasarıma bilimsel bir gözle bakma süreci bilimsel etkinlikler ve yazılan kitaplarda sıklıkla anılmaya başlanmıştır (Bayazit, 2004, s. 17). De Stijl ve ağcılı birçok stil ile Bauhaus’un tasarım araştırmaları günümüzde halen ilgiyle izlenmektedir. Tasarımı sistematik ve titiz bir sürece dönüştürme (Boulding, 1956) ve onu bir bilim haline getirme (Churchman, 1961) kaygısı, insanlık tarafından üretilen her türlü yapay eserin incelenmesi ve araştırılması olarak betimleyebileceğimiz tasarım yönteminin doğuşunu hızlandırmış; yöntemin öncülerinden olan Simon (1999) tarafından kısaca “yapaylığın bilimi” olarak adlandırılmıştır. İlk baskısı 1969 yılında alan yazın ile buluşan bu eser, tasarım yönteminin son elli yıldaki yükselişinin mihenk taşlarından biri olarak kabul görmektedir (You ve Hands, 2019, s.1345). Simon’un (1969) bu kritik eserinde, yapay olguların nasıl sınıflanabileceği ve bilimsel bir bağlamda nasıl irdelenebileceği kaygısı ağır basmış; doğada var olanın irdelendiği doğa bilimleri gibi bir de yapaylığın biliminin olabileceği argümanı ön plana çıkmış; tasarlanan sistemlerin işlev, amaç ve adapte edilebilirliklerinin değerli bir bilimsel çalışma alanı olduğu kanısı vurgulanmıştır.

Simon’un öncülük ettiği tasarım yöntemi sistematik bir tasarım süreci oluşturabilme kaygısı taşıyan, mimarlıktan (Schön, 1988) bilgisayar bilimlerine kadar (Kruchten, 2004) farklı alanlardan uygulamacı ve araştırmacıları etkilemiştir. Görsel araştırma yöntemleri bağlamında da tasarım yönteminin izleri ile karşılaşılmaktadır. Örneğin, bu çalışmada başvurulan “tasarım yöntemi” sırasında tasarım amaç ve tercihleri ile ilişkili tüm süreçlerde eleştirel bir gözle sorgulama gerçekleştirilmesi hedeflenmekte, tasarım sorunlarına somut yanıtlar aranmakta, yanıtlara ulaşılana dek sürece devam edilmektedir. Bedir Erişti’ye göre (2017, s.278) tasarım amaçları ile ilişkili tüm ayrıntıların araştırma sırasında somut göstergelerle değerlendirilmesi hem tasarımcıya hem de tasarım araştırmasına katkı sağlanmaktadır. şöyle ki evrensel kabul edilen tasarım ilkeleri dikkate alınırken bazen hedef kitle ile yapılan tasarım arasındaki bağ birbirinden uzaklaşabilmektedir. Böyle durumlarda sürecin her aşamasına ilişkin somut göstergelerin sistematik olarak değerlendirilmesi ve farklı yaklaşımların denenmesi, evrensel tasarım ilkeleri ile hedef kitle gereksinimlerinin verimli bir biçimde buluşturulabilmesine olanak tanıyabilmektedir.

Aşağıda yer alan şemada, “tasarım yöntemi”nin aşamalarına yer verilmiştir.



örsel 1. Tasarım yöntemi süreci (Bedir Erişti, 2017, 280).

2.2. Katılımcı Tasarım Yöntemi

Görsel araştırma yöntemlerinden birisi de ortaya ürün çıkartmaya dayalı tasarım araştırmalarında, katılımcıların tasarım, tasarımı geliştirme ve analiz süreçlerine aktif olarak rol aldığı tasarım yöntemi olan “katılımcı tasarım yöntemi” olarak adlandırılmaktadır. Katılımcı tasarım yöntemi ile desenlendirilen çalışmalarda, araştırma grubunda yer alan her bir üye kendi alanında uzman olarak kabul edilmektedir (Bedir Erişti, 2017, s. 265). “Katılımcı tasarım yöntemi” nde katılımcıların tümü tasarım sürecinde etkin olarak rol oynamaktadır. Bu tür bir araştırma yönteminde araştırma sürecine aktif olarak dahil olan katılımcıların bilgileri gizli tutulmamakta, aksine kullanıcı bilgilerinin açığa çıkarılarak “katılımcı tasarım yöntemi” nin geliştirilmesine olanak sağlanmaktadır. Tasarım araştırması sürecinde katılımcının rolü değişiklik gösterebilmektedir. Katılımcıların tasarım sürecine dahil olmasındaki amaç, kullanıcı bağlamını, kullanacakların beklentilerini, ihtiyaçlarını ve deneyimlerini anlamaya çalışarak tasarımcının bir tasarım problemi ile ilgili bilgi birikimini arttırmak ve kullanıcı ile daha kolay empati kurmasını sağlamaya çalışmaktır (Turhan vd. 2011, s. 393). Tasarım tabanlı araştırmalarda kullanılan “katılımcı tasarım yöntemi” aşamalarına aşağıda yer verilmiştir.

- Gerçekleştirilmesi planlanan araştırma doğrultusunda tasarım hedef kitlenin görüş ve önerilerine göre yapılandırılmaktadır.
- Araştırmaya katılanlar ile tasarım sürecine ilişkin alınan kararlara bağlı kalınarak tasarımın son şekli oluşturulmaktadır.
- Araştırma kapsamında tasarlanan tasarımlar değerlendirilerek gerekli görülen düzenlemeler yapıldıktan sonra uygulanacak son haline getirilmektedir (Bedir Erişti, 2017, s. 268).

“Katılımcı Tasarım Yöntemi” nin sürecini gösteren şema aşağıda yer almaktadır.



Görsel 2. Katılımcı tasarım yöntemi süreci (A. Seçil Tekin Akbulut).

2.3. Tasarım Tabanlı Araştırma Yöntemi

Görsel araştırma yöntemlerinden olan “tasarım tabanlı araştırma yöntemi”, uygulamalı ve tasarım içerikli araştırma süreçlerini kendi doğasında anlamayı, anlamlandırmayı ve kurgulamayı sağlayan bir araştırma yaklaşımdır (Bedir Erişti, 2017, s. 257). Tasarım temelli araştırmacılar, güçlü bir değerlendirme sürecine sahip olmak amacıyla hangi değişkenlere bakılması ve bunların nasıl değerlendirilmesi gerektiğini planlamalıdır. Tasarım tabanlı araştırma sürecinde değerlendirme ve sonuç çalışmalarında, araştırmanın yürütücüsü, çalışmada yer alan uzmanlar ve hedef kitle de dahil olmak üzere tüm paydaşların görüşleri ele alınmalı ve fikir birliği sürecine dahil edilmelidir. Tasarım tabanlı araştırma yöntemi, birçok bağımlı ve bağımsız değişkenlere bakmamız gerektiğini savunmaktadır. Bunların içinde Collins ve arkadaşları (2004, s. 40) en az üç tür bağımlı değişkenin oldukça önem taşıdığına değinmiş ve aşağıdaki maddeleri belirtmişlerdir.

- Katılım, iş birliği, risk alma ve öğrenci kontrolü gibi iklim değişkenleri.
- İçerik bilgisi, beceriler, eğilimler, üst bilişsel stratejiler ve öğrenme stratejileri gibi öğrenme değişkenleri.

- Sürdürülebilirlik, yayılma, ölçeklenebilirlik, benimseme kolaylığı ve maliyetler gibi sistemik değişkenler.

“Tasarım tabanlı araştırma yöntemi” nin aşamalarını gösteren şema aşağıda yer almaktadır.

Tasarım tabanlı araştırma, araştırmacılar arasında iş birliğine dayalı, yinelemeli analiz, tasarım, geliştirme ve uygulama yoluyla tasarım uygulamalarını iyileştirmeyi amaçlayan sistematik ve esnek bir yöntem olarak tanımlanmaktadır (Wang & Hannafin, 2005, s. 6).

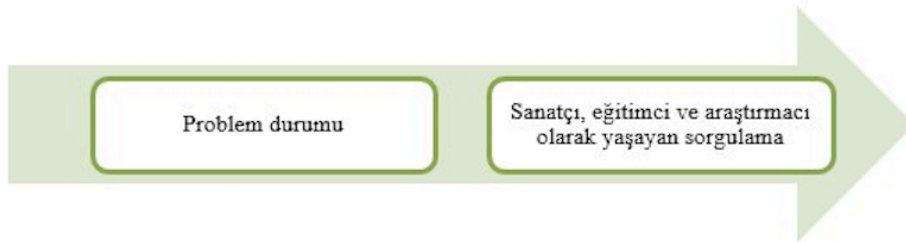


Görsel 3. Tasarım tabanlı araştırma yöntemi süreci (Bedir Erişti, 2017, s. 259).

2.4. A/R/Tografi Yöntemi

Görsel araştırma yöntemlerinden “A/r/tografi yöntemi” sanatçıların (müzisyen, şair, dansçı vb.) eğitimcilerin (öğretmen/öğrenci), araştırmacıların (soruşturmacı) sorgulayıcı çalışmalarını içeren uygulama temelli bir araştırma yöntemidir (Irwin vd, 2017, s. 192). Rita L. Irwin’in (2022) sanat yapma, araştırma, öğretme ve öğrenme yoluyla düşünmeye davet etme olarak tanımladığı “a/r/tografi yöntemi”, herhangi bir sanat biçiminde devam eden bir sanatsal süreç aracılığıyla dünyayı sorgulama ve birbirinden ayrı veya birbirini betimlemeyen, birbiriyle bağlantılı ve/veya birbiriyle ilişkili çalışmalardır. A/r/tografik çalışma, sanatçı/araştırmacı/eğitimci kimlikleri ile ilişkisel bir estetik sorgulama temeline dayanmaktadır.

“A/r/tografi yöntemi” nin aşamalarını gösteren şema aşağıda yer almaktadır.



Görsel 4. A/R/Tografi yöntemi süreci (A. Sevil Tekin Akbulut).

“A/r/tografi yöntemi” araştırma/soruşturma çalışmalarında öğrenmeyi ve öğretmeyi hedeflediği için sanat, araştırma ve öğretme bir bütün olarak birbiri ile ilişkilidir. A/r/tografik sorgulamalarda sanatçı, araştırmacı ve eğitimci olarak sanat çalışmaları aracılığıyla katılımcılara, dünyayı anlamayı, imgelem kurmayı ve görme biçimlerini bulması için yardım etmeye çalışmaktadır. “A/r/tografi yöntemi” nde araştırma sorularına cevap arama, cevapları bulmak için yöntemler önerme amacı güdülmemekte, canlı/yaşayan bir sorgulama biçimi benimsenmektedir. Yöntemin sınırları ve formülü olmadığı için sorgulama sürecini neredeyse sanatsal bir performansa dönüştürmektedir. Bu bağlamda “a/r/tografi yöntemi”, araştırmaya ilişkin kesin sonuçlar ya da yorumlar sunmamakta, bir sorunun kesin cevabını vermeyi, tüm izleyenlerde, okuyanlarda aynı ya da benzer fikirleri ve duygular oluşturmayı hedeflememekte, bunun yerine daha

iyi anlamayı planladığı için bir sanat eserinin etkisini daha örtülü bir şekilde sunmaktadır (Keser ve Narin, 2017, s. 202).

Yukarıda bahsedilen görsel araştırma yöntemi içinde sanat ve tasarım alanında başvurulabilecek birçok farklı yöntem mevcuttur. Çalışma kapsamında değinilen görsel araştırma yöntemleri arasında yer alan “tasarım yöntemi”, “katılımcı tasarım yöntemi”, “tasarım tabanlı araştırma yöntemi” ve “A/R/Tografi yöntemi”, tasarım temelli araştırmalarda sıklıkla başvuru alan yöntemlerden birkaç tanesidir.

Bu yöntemleri kısaca özetlemek gerekirse “tasarım yöntemi”, genellikle eğitim müfredatında yer alan tasarım derslerinde kullanılan bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Yöntem, belirlenen tema doğrultusunda gerçekleşen tasarım sürecinde, eleştirel bakış açıyla bu sürecin değerlendirilmesi sonucunda bitmiş ürün elde etmeyi hedef almaktadır. “Katılımcı tasarım yöntemi” nde de tasarım yöntemi ile oldukça benzer süreçler görülmektedir. Aralarındaki temel farkı basit bir ifade ile bireysel ve grup çalışması olarak ayırmak mümkündür. “Katılımcı tasarım yöntemi” nde tüm katılımcılardan tasarım sürecine dahil olunması beklenmektedir. “Tasarım tabanlı araştırma yöntemi” ise daha çok kuram ve ilke geliştirme üzerine yapılan tasarım çalışmalarında başvuru alan bir yöntemdir. Kuram ve ilke geliştirme temeline dayandığı için tasarım tabanlı araştırma yönteminde her aşamada katılımcıların onayını almak ve objektif bir bakış açısı sergilemek önem kazanmaktadır. “A/R/Tografi yöntemi” çalışmalarının temelini ise yöntemin adının kaynağını da oluşturan sanatçı (artist) /araştırmacı (researcher) /öğretmen (teacher) kimlikleri arasındaki sanatsal sorgulamalar oluşturmaktadır. Yaşayan sorgulama ile genellikle fotoğraflar, hatıralar ve bireysel hikayeler üzerinden çalışılarak birçok imge, kelime veya performans farklı anlamlar yüklenebilmektedir.

3. Frig Kültürü Örneğinde “Tasarım Yöntemi” Çalışmaları

Bu çalışmada, iç mekân tekstil tasarımında Eskişehir için özgün değer yaratımı amaçlanmış ve Eskişehir’in kültürel belleğinde çok önemli bir yere sahip olan Frig kültürünün ele alınması benimsenmiştir. Bu bağlamda, çalışmanın araştırma yöntemi “tasarım yöntemi” olarak belirlenmiştir. Bu tür çalışmalarda tasarımcıların bilinçli olarak “tasarım yöntemi” nin varlığından haberdar olması önem taşımaktadır. Çünkü, genel olarak basitleştirilerek ifade edildiğinde, bilimsel yöntemler ile var olanın doğasını bulmaya odaklanan bir problem çözme davranışı modeli kullanılırken “tasarım yöntemi” ile henüz var olmayan değerli şeyleri icat etmek için kullanılan bir davranış modeli sergilenebilmektedir (Gregory, 1966, s. 6). Bu çalışma kapsamında tasarım alanında kullanılan ve daha önce bahsedilen görsel araştırma yöntemlerinden “tasarım yöntemi” nin planlanan uygulamalar ile ilişkisinin yüksek görülmesi sebebiyle kullanılması uygun bulunmuştur.

Frig kültüründen yararlanılarak oluşturulmaya çalışılan özgün değer yaratım çalışması kapsamında başvuru alan “tasarım yöntemi”, kişisel arşivlerde yer alan fotoğrafların incelenmesine ve alan yazın taramasına olanak sağlamıştır. Tasarım önerileri geliştirilmek üzere kapsamlı bir alan yazın okumasıyla Frig medeniyeti anlaşılmasına çalışılmış, farklı araştırmacı ve sanatçı tarafından çekilmiş birçok görsel gözden geçirilmiştir. Araştırmanın odak noktasını oluşturan özgün değer yaratımı amacıyla başvuru alan kültürel bellek araştırmaları ile tasarım problemlerine yanıtlar aranmıştır. Veri toplama yöntemi olarak öncelikle Frig kültürüne ait fotoğraflar gözden geçirilmiştir. Fotoğraflardan yararlanılarak eskiz çizim ve ön uygulama çalışmaları yapılmıştır. Eskiz çizimleri ve ön uygulama çalışmaları üzerinden eleştirel yaklaşımlar ile bitmiş ürün için son tasarım çalışmaları üzerinde durulmuş, malzeme ve teknik için karar verilerek tasarımda dil birliği oluşturulmaya çalışılmıştır.

Yapılan araştırma ve incelemeler sonucunda tasarlanan birçok desen ve ön uygulama denemeleri sonunda çalışma kapsamındaki tasarımlarda Eskişehir Bölgesi Frig Uygarlığının simgesi olan Midas Anıtı (görsel 5) ve Areastis Anıtı’ndan (görsel 6) yararlanılması uygun görülmüştür. Yapılan ön çalışmalar sonucunda Midas ve Areyastis Anıtlarının üzerinde yer alan bezemelerin günümüze kadar fazla bozulmadan ulaşabilmesi ve bu bezemelerin özgün

değer yaratımında örnek olabilmesi bakımından anıtlarda yer alan süslemelerin tekstil yüzey tasarımında kullanılması kararlaştırılmıştır.

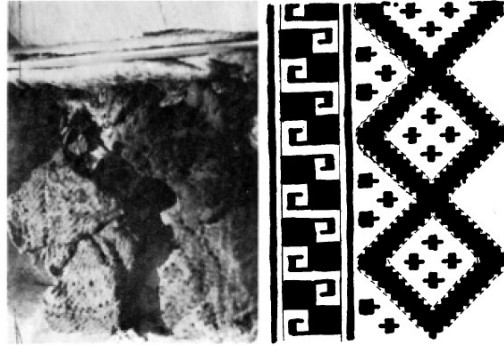


Görsel 5. Yazılıkaya (Fotoğraf, Bülent Özkan özel izni ile)



Görsel 6. Areyastis Anıtı (Fotoğraf Ertuğrul Algan özel izni ile)

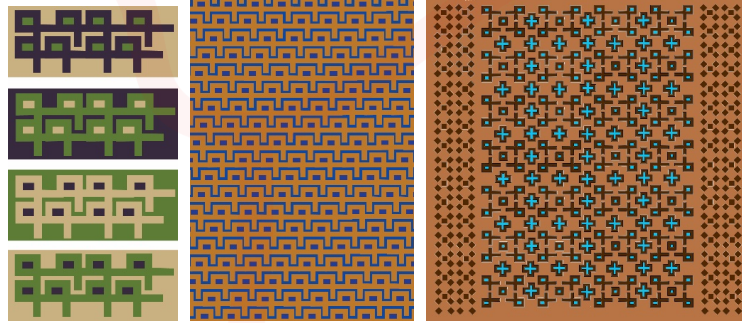
Frig kültürüne ait alan yazın çalışmaları, Frig uygarlığının el sanatları ve dokumacılık konusunda yetkin olduklarına dair veriler sunmaktadır. Bu bağlamda Frig uygarlığına kısaca değinilmesinde yarar görülmektedir. Bölge arkeolojisi konusunda değerli çalışmalara imza atan Tüfekçi Sivas (1997, s. 6), Frig Uygarlığının yerleşim bölgesini tanımlayarak İç Anadolu Bölgesinin batı ile doğuyu birleştirdiği ana yolların kesişim noktasında yer aldığını ve bu nedenle tarih boyunca stratejik bir öneme sahip olduğunu belirtmiştir. Balkanlardan gelerek Eskişehir bölgesine yerleşen Frigler M.Ö. 750-M.Ö. 300 yılları arasında güçlü bir uygarlık kurmuştur. Ana Tanrıça Kybele, Pan Flüt ve Kral Midas (eşek kulaklı) Frig Uygarlığına dair en bilinen anlatılar olmakla birlikte birçok mitolojik hikâyede yer almaktadır. El işçiliğinde oldukça ileri bir gelişmişlik düzeyi sergileyen Frig Uygarlığı dokumacılıkta da kendini göstermiş, ne yazık ki tekstil malzemelerinin uzun süre kendisini koruyamaması nedeniyle bu örnekler günümüze kadar ulaşamamıştır. Bellinger (1962, s. 5), Tüfekçi Sivas'ın bu tespitini destekleyen verilerini 1962'de yayınladığı makalesinde sunmuştur. Buna göre Bellinger, Frig başkenti Gordion'da bulunan küçük sanat eserleri arasında kumaş parçalarının da yer aldığına değinmiştir (görsel 7). Ancak bulunan kumaş parçalarının büyük bir kısmının kömürleşmiş ve oldukça küçük boyutta olması sebebiyle Bellinger aynı çalışmasında, bu parçalarda kullanılan iplik türü ve dokumaların birbirine geçme şekillerinin analizlerini makineler yardımıyla yapılabildiğini ifade etmiştir.



Görsel 7. Frig dönemi “S” desen kenarlı dokuma ve desen çalışması (Bellinger, 1962, s. 26)

Alan yazın taramasından elde edilen veriler bölgede tekstil üretiminin yaygın olduğunu, buna bağlı olarak hammadde yetiştiriciliğinin de bulunduğunu göstermiştir. Ayrıca bölgenin geleneksel dokumalarla ilgili verilerinin yer aldığı örnek bilimsel çalışmalar Frig kültürünün izlerinin araştırılması yönünde etkili olmaktadır (Arslan Kalay ve Subaşı, 2016; Çatalkaya Gök ve Başaran, 2020; Darçın ve Başaran, 2018; Tunçer, 2020)

Anadolu kültüründe derin izler bıraktığı, günümüzde hala etkisinin devam ettiği Frig Uygarlığından yola çıkılarak özgün iç mekân tekstil tasarımları yapılması planlanan ve “tasarım yöntemi” ile temellendirilen çalışmanın ilk aşamasında özgün tasarımlarda kullanılmasına karar verilen Midas ve Areyastis anıtların görselleri derinlemesine incelenmiş ve her iki anıtın üzerinde ayrı ayrı durularak tasarım fikirleri üzerinde çalışılmıştır. Bundan sonraki aşamada ortaya çıkan tasarım önerileri bilgisayar ortamında (Adobe Illustrator ve Adobe Photoshop CS6 64 Bit) çizilmiştir. Önerilen tasarımlar eleştirel bakış açısıyla değerlendirilerek bazı çalışmalarda düzeltmeler yapılmış, bazıları ise çalışma kapsamında elenerek araştırmanın dışında bırakılmıştır.



Görsel 8. Tasarım öneri çalışmaları (Fotoğraf A. Seçil Tekin Akbulut).

Yüzey tasarımı araştırmalarının yanı sıra, tasarımlarda kullanılacak malzeme, renk, doku, teknik gibi konuların da araştırması yapılmıştır. Yüzey tasarımlarının dokuma ve örme gibi tekstil yüzey teknikleri ile oluşturulmasının yanı sıra, boyama- baskı, dikiş ve applike gibi yüzey teknikleriyle de pamuklu pike, düz kadife, polyester, kanvas gibi kumaşlar üzerinde uygulamalar yapılmasına karar verilmiştir.



Görsel 9. Uygulama çalışma önerileri (soldan sağa dikiş, tuğ işi, süblime baskı) (Fotoğraf A. Seçil Tekin Akbulut).

Bu bağlamda dokuma ve örme tekniklerinde kâğıt, pamuklu, yün, akrilik gibi iplikler kullanılmış, baskı ve boyama uygulamalarında akrilik boyama, süblime baskı ile ön uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Dikiş ve applike çalışmalarında slashing tekniğine başvurulmuştur. Başvurulan diğer teknikler ise tufting ve punch'tır. Çalışmanın üçüncü aşamasında yapılan deneme çalışmalarından yola çıkarak hangi ürün gruplarının hangi tekniği kullanarak çalışmaya dahil edileceğine karar verilmiştir. Karar verme sürecinde dikkat edilen önemli noktayı tasarımların özgün değer taşıyıp taşımadığının sorgulanması oluşturmuştur. Bu aşamada belirlenecek koleksiyonlar için ön uygulama çalışma sonuçları değerlendirilerek punch tekniği ile kilim tipi yer yaygısı, eni dar, boyu uzun masa örtüsü, kırlent ve pano çalışmaları yapılması kararlaştırılmıştır. Araştırma kapsamında uygulama aşamasında, haute couture anlayışı benimseyen butik üretim biçimine başvurularak (Tekin Akbulut, 2022, s. 51) iki koleksiyon geliştirilmiştir.



Görsel 10. Üretim çalışması (Fotoğraf A. Seçil Tekin Akbulut).

Yapılması planlanan ürünlerin tasarımları koleksiyonda yer alan ürün özelliklerine göre birebir boyutlarında bilgisayar ortamında hazırlanmıştır ve 1/1 ölçüde çıktıları alınarak kalıpları hazırlanmıştır. Midas Anıtı ve Areyastis anıtlarının bulunduğu doğal ortamdaki renkler ve üzerindeki dokular bu renklerle olan uyumu göz önünde bulundurularak açık kahverengi (pantone 722 C), koyu kahverengi (pantone 7596 C) ve turkuaz mavi (pantone 631 C) renklerinin kullanılmasına karar verilmiştir. Tasarım uygulamalarında açık krem (pantone 7527 C) rengi duck keten kumaş ve %55 pamuk, %45 akrilik iplik kullanılarak yer yaygısı, runner, kırlent ve pano içeren altı parçadan oluşan iki farklı koleksiyon oluşturulmuştur.

“Tasarım yöntemi” nin son aşamasında ise çalışma kapsamında ele alınan iç mekân tekstil tasarımında özgün değer yaratımı, elde edilen ürünler göz önünde tutularak özgün değer yaratma ile ilgili problem durumuna cevap verme süreci değerlendirilmiştir. Bu kapsamda Frigya kültürü ile Midas ve Areyastis Anıtları özelinde özgün değer yaratım sürecinde yenilikçi tasarımlar ile bitmiş ürünler (Görsel 8 ve 9) sunulmuştur.



Görsel 11. Midas Anıtı bezemelerinden yararlanılarak oluşturulan desenin kilim görünümlü zemin yaygı tasarımı ve uygulanmış hali 70x110 cm. (Tasarım, bitmiş ürün ve ayrıntı), (Fotoğraf A. Seçil Tekin Akbulut).



Görsel 12. Areyastis Anıtından yararlanılarak oluşturulan desenin kilim görümlü zemin yaygı tasarımı ve uygulanmış hali 70x110 cm . (Tasarım, bitmiş ürün ve ayrıntı), (Fotoğraf A. Seçil Tekin Akbulut).

4. Yöntem

Yapılan alanyazın çalışmalarında sanat ve tasarım alanında kullanılmak üzere geliştirilmiş araştırma yöntemleri incelenmiştir. Bu araştırma yöntemleri arasında görsel sanatlar ve tasarım alanında kullanılan belli başlı yöntemler kısaca ele alınmıştır. Görsel araştırma yöntemlerinden literatür araştırmalarına, doküman analizlerine, ikonolojik okumalara, simge ve imgeler ile bağlantı kurmaya olanak sağlamasından dolayı “tasarım yöntemi” daha ayrıntılı incelenmiştir. İç mekân tekstil tasarımlarında kültürel bellekten yararlanılarak nasıl özgün değer taşıyan tasarım çalışmalarının yapılabileceği probleminde yola çıkılarak araştırma temellendirilmiştir. Özgün iç mekân tekstil ürünü tasarımlarında kültürel belleğin işlevi ile ilgili problem durumu “tasarım yöntemi” sürecine uygun olarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Kültürel bellek kapsamında son yıllarda giderek önemi artan antik bölgelerin hızlı bir şekilde ilgi görmeye başlaması nedeniyle antik kentlere ait görsellerin birçok turistik eşya üzerinde yer aldığı görülmüştür. Ancak bazen söz konusu ürünler, belirli bir ihtiyacı karşılamasına rağmen tasarım ilkelerinden ve estetik duygusundan yoksun ürünler olarak da değerlendirilebilmektedir. Oysa kültürel bellek unsurlarının bir tasarım diliyle yorumlanması ve iç mekân tekstil ürünlerinde farkındalık yaratıcı bir biçimde uygulanması da mümkün olabilir. Bu bağlamda araştırmanın örneğini Eskişehir’in uluslararası tanınırlığa sahip ve Frig Uygarlığının mirası ve önemli bir turizm bölgesi olan Midas Antik Kenti oluşturmaktadır. Midas Antik Kentinde yer alan Midas Yazılıkaya Anıtı ve Areyastis (Küçük Yazılıkaya) Anıtı çerçevesinden Frig Uygarlığına ait kültürel bellek temalarının tekstil yüzey tasarımı alanında yorumlanarak iki farklı koleksiyon önerisi geliştirilmesi ve koleksiyonlara iç mekân tekstil ürün grubundan kirlent, yer yaygısı, eni dar boyu uzun masa örtüsü (runner) ve pano çalışmaları üzerinde durulmuştur. Yazılıkaya ve Areyastis Anıtı üzerinde yer alan bezemelerden yararlanılarak özgün tasarım önerileri sunulmuştur.

5. Sonuç

Bu çalışmada görsel araştırma yöntemlerinden “tasarım yöntemi” ne başvurulmuştur. Tasarım yöntemi sürecinde yer alan bilgiyi toplama, tasarıma ilişkin keşifler yapma, tasarım olasılıkları oluşturma, tasarıma ilişkin kavram geliştirme, çözüm önerilerini sorgulama, yenilikçi çözümler üretme aşamaları gerçekleştirilerek özgün iç mekân tekstil tasarımına öneriler geliştirilmiştir. Özgün iç mekân tekstil tasarımına yönelik bu çalışma kapsamında Frig Uygarlığı ören yerlerinden Midas Antik Kentinde yer alan Midas Yazılıkaya Anıtı ve Küçük Yazılıkaya olarak da bilinen Areyastis Anıtı üzerinde yer alan bezemeler özelinde “tasarım yöntemi” süreci göz önünde bulundurularak yapılan çalışmalara yön verilmiştir (Görsel 13). “Tasarım yöntemi” bağlamında geliştirilen özgün iç mekân tekstil tasarımı önerileri bu iki anıt üzerinde bulunan bezemelerden yararlanılarak üretilmiştir. İç mekân tekstilleri kapsamında sıklıkla kullanılan kirlent (2 adet), yer yaygısı (1 adet), eni dar boyu uzun masa örtüsü (runner) (1 adet) ve pano (2 adet) çalışmaları ile altı parçadan oluşan iki adet koleksiyon ile yenilikçi öneriler sunulmuştur. Tasarım ilkelerine bağlı kalınarak yapılan uygulama çalışmalarında estetik değerler göz önünde bulundurulmuştur.

Sanatçılar, tasarımcılar, araştırmacılar özgün değer yaratımında kültürel bellek konusu üzerinden ilerleyebilir ve tekstil, seramik gibi herhangi bir teknikle çalışmalarını geliştirebilirler. Bu çalışma, yöreye/ bölgeye ait kültürel bellek unsurlarından yola çıkılarak geliştirilmiş bir örnek çalışma olup, iç mekân tekstil tasarımında özgün değer yaratımını amaçlamıştır. Bu konu, özünde bir iddia içermesi bakımından konunun derinlemesine araştırılması önem taşımış ve bu amaçla da “tasarım yöntemi” ne başvurularak, benzer konularda çalışma yapacak olan araştırmacılar için örnek teşkil etmesi hedeflenmiştir. Bu yaklaşımla, kendine has zengin içerikli malzeme ve teknik uygulamalara sahip olan tekstil sanatı ve tasarım alanına sonsuz veriler kazandırılacağı kanaatine varılmıştır.



Görsel 13. Sol: Yazılıkaya Anıtından esinlenilerek oluşturulan koleksiyon. Sağ: Areyastis Anıtından esinlenilerek oluşturulan koleksiyon (Fotoğraf A. Seçil Tekin Akbulut).

Kaynakça

Arslan Kalay, H., & Subaşı, E. (2016). Eskişehir Arkeoloji Müzesi'nde bulunan Afyon yöresi kilimlerinden örnekler. *SDÜ Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 9(17), 62-87.

Bayazit, N. (2004). Investigating design: A review of forty years of design research. *Design issues*, 20 (1), 16-29.

Bedir Erişti, S.D. (2017) Görsel araştırma yöntemleri. S.D. Erişti Bedir (Ed.) *Görsel Araştırma Yöntemleri: Teori, Uygulama ve Örnek*. (2. baskı, s. 11-14) içinde. Pegem Akademi.

Bellinger, L. (1962). Textiles from Gordion. Bulletin of the needle and bobbin club, 46(5) <https://www.handweaving.net/document-detail/3479/textiles-from-gordion-bellinger-louisa-the-bulletin-of-the-needle-and-bobbin-club>.

Boulding, K. E. (1956). General systems theory—the skeleton of science. *Management Science*, 2(3), 197-208.

Churchman, C. W. (1961). *Prediction and optimal decision: philosophical issues of a science of values*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

Collins A., Joseph D. & Bielaczyc K. (2004). Design research: theoretical and methodological issues. *The Journal of the Learning Sciences*, 13:1, s. 15-42.

Çatalkaya Gök, E., & Başaran, F. N. (2020). Sarıcakaya (Eskişehir) Dağküplü Köyü mekikli dokumaları. *Milli Folklor*, 32(16), 227-247.

Darçın, İ. & Başaran, F.N. (2018). Eskişehir ili Sivrihisar ilçesi düz dokumalarının incelenmesi. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*, (1), 3, 287-308.

Gregory, S.A. (1966) Design and the design method. S.A. Gregory (Ed). *The Design Method*. s.3-11. Springer.

Irwin, R.L. (2022) A/t/tography. <https://artography.edcp.educ.ubc.ca/>

Irwin, R. L. & Barney, D. T.& Golparian, S. (2017) Görseli yaratma. S.D. Erişti Bedir (Ed.) *Görsel Araştırma Yöntemleri: Teori, Uygulama ve Örnek*. (2. baskı, s. 191-316) içinde. Pegem Akademi.

Keser, N., & Narin, H. (2017). Sanat temelli bir soruşturma yöntemi: A/r/tografi. *Humanitas, Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(10), s. 193-203.

Kruchten, P. (2004). An ontology of architectural design decisions in software intensive systems. Proceeding of the 2nd Groningen Workshop on Software Variability, Groningen, Netherlands.

Schön, D. A. (1988). Toward a marriage of artistry & applied science in the architectural design studio. *Journal of Architectural Education*, 41(4), 4-10.

Simon, H. A. (1969). *The sciences of the artificial (1. baskı)*. Massachusetts Institute of Technology.

Simon, H. A. (1999). *The sciences of the artificial (3. baskı)*. Massachusetts Institute of Technology.

Tekin Akbulut, A.S. (2022) *İç Mekân Tekstil Tasarımında Özgün Değer Yaratımı*. Sanatta yeterlik tezi.

Tunçer, M. (2020). *Eskişehir Tepebaşı ilçesi Cumhuriyet (Sekiören) Mahallesi'nde bulunan sakarı dokumaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Teknik Üniversitesi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Turhan, S., Doğan, Ç., & Korkut, F. (2011). Yaratıcı Tasarım Araştırması Yöntemi Olarak 'Deneyim Yansıtma Modellemesi ve Sürdürülebilirlik için Tasarım. *Endüstride Tasarımda Eğitimde 40 Yıl Sempozyum Bildiri Kitabı*. S. 393-404.

Tüfekçi Sivas, T. (1997). *Eskişehir-Afyonkarahisar-Kütahya il sınırları içinde Phryg kaya anıtları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Wang, F., & Hannafin, M. J. (2005). Design-based research and technology-enhanced learning environments. *Educational technology research and development*, 53(4), 5-23.

You, X., & Hands, D. (2019). A reflection upon Herbert Simon's vision of design in the sciences of the artificial. *The Design Journal*, 22(1), 1345-1356.

Songül ÇAKMAK

Dr. Öğretim Görevlisi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, songulcakmak@yyu.edu.tr, Van-Türkiye

ORCID:0000-0002-5781-2814

SÖZLÜ KÜLTÜRÜN SÜREKLİLİĞİ BAĞLAMINDA VAN İLİNDE AŞIKLAR FESTİVALİ¹**Özet**

Yerel kültürün en önemli taşıyıcıları olan âşıklar, günümüzde sayıları azalmakla birlikte etkinlikleri ve etkileme misyonları devam etmektedir. Medya iletişim aygıtlarının çoğalması ve kırsal yörelerde yaygınlaşmasıyla birlikte âşıklar da değişim ve dönüşüme uğramak zorunda kalmıştır. Söylemlerini günün şartlarına göre güncelleyen âşıkların aktarım, üslup ve mekânları, yeni icra ve yaratımlara dönüşmüştür. Sözlü kültür yaratıcılarının mekânsal bağlamda alternatiflerinin çoğalmasıyla birlikte, teknolojinin bu kültür yaratıcılarının geleneksel sunumlarını etkilediği gerçeğinden hareketle Van ilinde Âşıklar Festivalinin gerekliliği ve önemi ortaya çıkmaktadır. Sosyo-kültürel ortamlarının daralmasıyla izleyici ile medya ortamlarında paylaşımda bulunan Âşıklar, elektronik kültür ortamlarında yüz yüze aktarımdaki motivasyonun olmadığı ve bunun da yeniden üretim ve yaratım sürecini olumsuz etkilediğini belirtmişlerdir. Bu çalışma; Van/Erciş bölgesinde yaşamış olan, Ercişli Emrah ekolünü takip eden ve devam ettirmeye çalışan Âşık Ahmet Poyrazoğlu ile Van Âşıklar Festivalinin eksiklikleri ve toplumla daha fazla buluşmasının gerekliliği üzerine yaptığımız online görüşme ile sorular sorularak oluşturulmuş, festivallere katılımcı gözlemci olarak edindiğimiz bilgiler doğrultusunda hazırlanmıştır. Sonuç olarak âşıklık geleneğinin halk müziği icra yapısına olumlu yönde bir katkı sağladığı ve geleneksel motiflerin sürekliliğini sağladığı belirlenmiştir. Soruların dijital ortamda sorulması ve cevaplar doğrultusunda metnin oluşmasıyla dijital kültürün, netlore kapsamında bir çalışması olarak da bu çalışma önem kazanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Âşıklar festivali, sözlü kültür, dijital kültür, halk müziği, folklor.

MINSTRELS FESTIVAL IN VAN IN THE CONTEXT OF THE CONTINUITY OF ORAL CULTURE**Abstract**

The minstrels, who are the most important carriers of the local culture, continue their activities and influencing missions, although their numbers are decreasing today. With the proliferation of media communication devices and their spread in rural areas, minstrels have also had to undergo changes and transformations. The transfer, style and spaces of the minstrels, who updated their discourses according to the conditions of the day, turned into new performances and creations. The necessity and importance of the Minstrels Festival in the province of Van emerges, based on the fact that technology affects the traditional presentations of these cultural creators, with the proliferation of alternatives in the spatial context of the creators of oral culture. Minstrels, who shared with the audience in media environments with the shrinking of their socio-cultural environments, stated that there is no motivation in face-to-face transmission in electronic cultural environments and this negatively affects the reproduction and creation process. This work was created by asking questions in an online interview with Âşık Ahmet Poyrazoğlu, who lives in Van/Erciş region and follows the Ercişli Emrah school, about the shortcomings of the Van Lovers Festival and the necessity of meeting with

¹ Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildiri olarak sunulmuştur.

the society more, and it has been prepared in line with the information we have obtained as participant observers of the festivals. As a result, it has been determined that the tradition of minstrelsy contributes positively to the performance of folk music and ensures the continuity of traditional motifs. This study gains importance as a digital study of digital culture, as the questions are asked in the under netlore environment and the text is formed in line with the answers.

Keywords: Minstrels festival, oral culture, digital culture, folk music, folklore.

1. Giriş

Kültür kelimesinin zamanla kullanım sahasının genişlemesi dolayısıyla geleneksel ve modern kısılcacında yaşayan bireyin, somut/soyut tüm yapıp etmeleri olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Aidiyet duygusunu sağlayan ve kimlik duygusunu pekiştiren bu eyleyşler aynı zamanda bir milletin oluşumunun en önemli nedenleridir. Maddî-manevi kültür olarak iki temel alana sahip olan kültür; dil, din, gelenek, görenek, sanat ve edebiyatı içinde barındıran bütüncül bir yapıya sahiptir ve bu bütünlük milli değerleri oluşturan güçtür.

Kişilerin duyuş/düşünüşlerinin grup amaçlarına uygun şekilde dizayn edildiği ve yüzyıllardır değişip dönüşerek sözlü kültürde yaşamaya devam eden halk yaratımlarının en önemli aktarıcılarında biri de âşıklardır. Âşıkların en önemli misyonu kültürü kuşaktan kuşağa aktararak kültürel belleğin canlı kalmasını sağlamak, dolayısıyla kimliğin ve aidiyetin önemini yeni nesillere aktararak sürekliliğini sağlamaktır. Tüm toplumlarda doğal olarak bu duygu gelişmekte ve “aşıklık”, farklı adlandırmalar almakla birlikte aynı amaçla fakat farklı mekânsal mecralarda işlevselliğini devam ettirmektedir.

Sözlü tarih olan bu aktarımlar, halkın belleğinde yer etmiş önemli olay ve olguların âşıklar tarafından yöreden yöreye taşınması ile farklı kültürlerle ilişki sonucu anlatı iletişimi gelişmiş, bu sayede etkileşim ve yeni yaratımlara dönüşümler sağlanmıştır. Anlatıların zamanla farklı anlatım türlerinin zenginleşmesine yol açtığı; olayların aktarılış şekil ve üslubuna göre destan, ağıt, hikâye şeklinde özellikli türlerin oluşmasına zemin hazırlamışlardır. Sözel anlatı, yazının sınırlayıcı özelliğinden bağımsız bir yapı olarak vardır. Dolayısıyla yazıya aktarılamayan olaylardaki izlerin durumu, halk düşünce, inanç ve olayı yaşayan kişilerin günümüzdeki duygu durumu önem kazanmaktadır (Kardaş, 2013: 12). Toplumun hafızasını diri tutmanın ve sözlü kültür ürünlerinin uzun süre hafızada yer ediniş aktarılması müzikal sunum ile mümkün görünmektedir. Müzikal icranın belleğin yöresel ritim ve müzikle anlatıları saklama/koruma sürelerini artırdığı bilinmektedir. Bireysel hafızanın kolektif hafızaya dönüşümünde de en etkili araç müzik olarak görülmektedir. Festivallerin müzik aracılığıyla bu belleği kolektif olarak yansıttığı ve birlik, beraberliği sağladığı, dayanışmayı artırdığı görülmüştür.

Türkiye’de ilk âşıklar şöleni/festivali 19.yüzyıl içinde yapıldığı belirtilir. Sistemli olarak ise Cumhuriyet sonrasında 1932 yılında Ahmet Kutsi Tecer’in öncülüğünde I. Sivas Halk Şairleri Bayramı yapıldığı Alptekin (2008) tarafından aktarılmıştır. Bu bayrama 14 âşık katılır, bunlardan birisi de Âşık Veysel’dir (Tecer, 1932: 3-4, aktaran; Alptekin, 2008). Daha sonra ülke genelinde gelenekleşen ve yaygınlaşan bu festival/bayramlar ile farklı bölgelerdeki âşıklar da bir araya gelerek kültürel dayanışma ile kimlik ve aidiyet duygularını paylaşmakta ve bu karşılaşmalarda hem kültürel farklılıkların zenginliği gösterilmekte hem de âşık atışmalarının yeni üretimlere nasıl destek olduğu icra performanslarıyla farklı mecralarda yansıtılmaktadır.

1. Geçmişten Günümüze Âşıklık Geleneği

Ozan-Baksı geleneğinin devamı olarak görülen “Âşıklık geleneği”, birçok yönden farklı bir niteliğe sahip bir gelenek olarak görülmektedir. Fuat Köprülü bu şairlerin farklı Türk boylarında “şaman, oyun, kam, baksı ve ozan” gibi adlarla anıldığını; sihirbazlık, rakkaslık, musikişinaslık, hekimlik gibi birçok meziyeti bir arada taşıyarak halk arasında önemli bir yer edindiklerini belirtmiştir. “Oğuzlar “baksı”yı ozanla aynı anlamda kullanırlar”. Halk şair musikişinasları, hatta hikâyecileri sayabileceğimiz bu baksıların bir kısmı derviştir; onların üzerinden asırlar geçmesine rağmen, hatıraları daima büyüyerek ve efsanevi bir şekil alarak sonraki nesillere geçtiği belirtilir (Köprülü, 2004b: 79, Günay,

2008: 222). Ozan, Yakutlar'daki oyun-şaman kelimesinin bugün aşıklara verilen eski adıdır. Ozan kelimesi Dede Korkut'ta da yer alır. Selçuklu ordularında bulunan ozanlar, Anadolu Türk Beyleri'nin saraylarında XV. Yüzyıl ortalarına kadar görülmüştür. Azerbaycan'da ve Anadolu sahasında "aşık" kelimesi eski "ozan"ın yerini alır (Köprülü, 2004b: 81). Türk musikisinin en eski şeklini baksı-ozanların kopuzla çaldıkları dini ve sihirbazene nağmelerde aramak icap eder. Zaman içerisinde raks ayrılmış olsa da kopuzla şiir söyleme uzun yıllar devam etmiştir (2004b:112). Türk ozanlarına da çeşitli Türk boylarınca değişik adlar ve değişik görev ve hüviyetler verildiğini belirten Özarlan, Ozanların, Oğuzların en eski naib-sahir-şairleri olduğunu belirtmiştir (Özarlan, 2001: 44). Oğuz vd. belirttiğine göre; Ozan kelimesi batı Türkleri arasında destanları yaratan ve kuşaktan kuşağa aktaran aktarıcılar olarak gösterilmiş, ellerinde sazlarıyla diyar diyar gezen ve pınar başlarındaki güzellere güzellemeler yapan aşıklardan farklı olduğu, orduları galeyana getiren, ulusun geçmişi ait hafızasını diri tutan ve kahramanlık destanı söyleyen ve anlatan kişiler olarak göstermişlerdir (Oğuz vd. 2015: 167). Her ne kadar ilk bilinen tarihten itibaren aşıkların varlıklarına değinilse de her yüzyılda buldukları konumdan başlayarak sözlü kültür içerisindeki işlevleri çok farklılaşmaktadır (Artun, 2015: 1-3).

Köprülü, Aşık edebiyatı denildiği zaman XVI.XX., hatta XVII., XX. Asırlar esnasında Anadolu'da yetişen ve oldukça mebzul eserleri ve edebi an'aneleri zamanımıza kadar devam edip gelen saz şairlerine mahsus şiir tarzının varlığını belirtmiştir (2004b: 172).

Özarlan da XV. yüzyıla kadar varlığını devam ettiren ozanın yerine XIII. yüzyıldan başlayarak yavaş yavaş yerleşen ve XVI. yüzyılda belirginleşen aşık terimi, bu yüzyıldan sonra belli özelliklere sahip şairlerin genel adı haline geldiğini belirtir (Özarlan, 2001: 48). Aşık; sazlı (telden), sazsız (dilden), doğaçlama yoluyla, kalemle (yazarak) veya bu özelliklerin birkaçını birden taşıyan ve aşıklık geleneğine bağlı olarak şiir söyleyen halk sanatçısıdır.

Bu söyleme biçimine "aşıklık-aşıklama", aşığı yönlendiren kurallar bütününe de "aşıklık geleneği" adı verilmektedir. 13.yüzyıldan itibaren Anadolu derviş edebiyatından gelme motifler aşık şiirini, etkilemeye başlamıştır. Aşığın olağanüstü güçlerle donatılması, onun sanatını hazırlayan dolu içme törenlerinin yapısı, bizi Orta Asya inanç sistemlerine kadar götürür. Aşık, kutsal olmayan yerlerde, kahvehanelerde, hanlarda, düğün evlerinde halkı eğlendirmekle görevli, bir güzele bağlılık gibi din dışı konuları işleyen bir sanatçı tipi olmuştur (Başgöz, 1977: 254). Boratav ise aşık şiiri teriminin içine din ve tarikat konularını işlemiş aşıkların girmemesi ve halk şiiri teriminin anonim ürünler için kullanılmasını gerektiğini öne sürer (Boratav, 1982: 25). Günay, aşık tarzı şiir örneklerinin iki şekilde ortaya çıktığını belirterek, bunların; serbest deyişler ve sistemli deyişler olduğunu ekler.

Serbest deyişler, sanatçının kendi kendine hazırlığını yaptıktan sonra bitirmiş bir biçimde dinleyici ile paylaştığı eserler olarak gösterilmektedir. Temalarını ise dünyevi konular, günlük hayatı işlemek şeklinde sınıflayarak, ladini özelliğin bu grupta ortaya çıktığı belirtilir. Sistemli deyişlerde ise karşılama, deyişme, tekellüm, müşaere gibi adlarla anılan sistemli deyişlerin olduğunu, aşıklık geleneği içinde belli bir icra töresi ile söz konusu kurallarla yürütüldüğünü detaylıca açıklamıştır (Günay, 2008: 223).

Aşıklık geleneğinin temelini teşkil eden Ozan-Baksılar hakkındaki bilgiler M.S. 5.yüzyılın ilk yarısı olan Hun dönemine aittir. Ozanlar, göçebe Oğuz topluluklarında kopuz eşliğinde destan, türkü okuyan yarı kutsal kişilerdi. Atilla'dan itibaren, eski Türk ordularında hükümdarın yanı başında mutlaka Ozanların bulunduğu Latin kaynaklarından tespit edilmiştir. Hatta Atilla'nın ölüm merasiminde de Ozanlar ağıtlar düzmüştür. Jean-Paul Roux'a göre en eski ağıt Atilla'nın ölümü için söylenmiştir (Roux, 1994: 226). İslamiyet öncesi çeşitli inanç sistemlerinden etkilenen Türkler, her semavi dine geçişte olduğu gibi bunlardan bir kısmını yeni dine taşıyıp, onun kalıplarına uydurmuşlardır. Her inanç sistemi topluma uygun yapı kazanmıştır. İslamiyet dervişlerce yayılmıştır ve bu dervişlerin çoğu kamların, ozanların, baksıların ya da şamanların devamı olmuştur. Bunlar eski inançlarla İslamiyeti uzlaştırmışlardır.

Kültür tarihi açısından temel süreç kültürleşmedir. Anadolu'daki Türkler kültürel etkileşim içinde yeni bir kültürel kimlik kazanmışlardır. Her kültürün bilinçli ya da bilinçsiz bir amacı, bir yönü vardır (Güvenç, 1999: 98). Anadolu halk edebiyatı, ozan-baksı geleneğinin geniş anlamda değişen zaman, zemin, inanç sistemi, dünya görüşü ve yaşama biçiminin değişmesiyle oluşmuştur (Günay, 2008: 273). Aşıklık geleneği yeni coğrafyada yeni bir bakışa, yeni bir hayat anlayışına ve zevkine cevap verecek bir biçim ve öz kazanmıştır. Aşık edebiyatı 12.yüzyıldan bu yana tekke edebiyatı olarak varlık göstermiştir. 16.yüzyıldan itibaren tekke edebiyatından ayrılarak yeni bir karaktere bürünmesine rağmen eski gelenek izlerini de devam ettirmiştir. Ercişli Emrah'ın, "Emrah ile Selbihan" hikâyesinde belirtildiği gibi aşık adayının rüya yoluyla bade içtikten sonra aşıklığa geçişi, Emrah'ın aşık edebiyatı temsilcileri arasında gösterilmesinde ve aşıklığın tüm vasıflarını ve şartlarını taşımasından ötürü önemli bir temsilci olduğunu göstermektedir. Ayrıca, Ercişli Emrah'ın yaşadığı yöre adı ile anılması, sözlü kültürde yaşatılması dolayısıyla Ercişli Emrah'ın var olduğunu kanıtlamakta ve geleneğin de bu anlatılarla varlığını kabul ettirerek/onaylayarak ve halk tarafından inanılarak devamını sağladığı ve tüm bu etkenlerden ötürü yaşamış olduğunun kanıtı olarak gösterilebileceğini sözlü tarih araştırmacıları belirtmektedir.

2. Aşık Dinleyicilerinin Aşıklık Geleneğine Katkıları

Aşık şiiri ozan-baksı geleneğinden tekke geleneğine kadar çok fazla değişim/dönüşüm geçiren ama kendine özgü bir icra töresi olan bağımsız bir edebiyattır. Toplumun genel kabulü ve yaklaşımıyla İslami niteliğinden sıyrılıp la-dini bir ifade tarzına bürünerek yeni işlevler yüklenmiştir. Aşık tarzı şiir tarzının tekniğini Günay, Albert Lord ve Milmann Parry'nin uyguladığı sözlü kompozisyon teorisiyle belirterek her başarılı türkücünün ve profesyonel aşığın bu formülü kullanarak bir şiir dili oluşturduğunu, bu yolla geleneksel örnekler ve geleneksel düzen içinde, anında her konuda deyişler söyleyebilme yetenekleriyle açıklamıştır (2008: 225). Sözlü teoriye göre aşıklar kendi şiirlerini ve usta malı şiirleri ezberlemektedirler. Fakat yapılan görüşmeler neticesinde usta malı şiirleri birebir ezberleyemedikleri, şiirleri kendi doğal akışında ekleme ve çıkarma yoluyla o an bulunan seyircinin de katkısıyla doğaçlama oluşturdukları belirlenmiştir. Unuttukları kısmı icra esnasında farklı bir şekilde doldurma yetenekleri ve seyirci katkısı bu durumda önemli görülmektedir.

Aşıklar, dinleyici kesimiyle buluştuğunda derin saygı görmüş, dinleyici ile aralarında yapıcı bir biçimde şiire katkıları olmuştur. Aşıklar çoğu zaman çıraklarını meraklı dinleyicileri arasından da seçmişler ve geleneğin sürekliliğini sağlamışlardır. XIX. yüzyılın geleneksel yapısının bozulup yeni kültür birikimi edinmeye çabalayan aşıklar; yeni kabuller, ihtiyaçlar, talepler, zevk ve beklentilerin etkisiyle gelişim ve değişime uğramıştır. Anadolu'nun muhtelif köşelerinde, hatta bugün bile aşık ünvanını taşıyan ve çaldığı sazla kendisinin veya başkalarının şiirlerini terennüm eden şair-çalgıcılara, yani saz şairlerine tesadüf olunmaktadır. Panayırlarda, kahvehanelerde, düğünlerde, bir kelime ile umumi toplantılarda eskiden daha sık rastlandığı halde, yirmi yıldan beri gittikçe azalan, içtimai mevkilerini ve ehemmiyetlerini kaybeden bu aşıklar, Osmanlı imparatorluğu memleketlerinde hatta Tanzimat'tan sonra bile, XX. asır başlarına kadar, mühim bir mesleki zümre halinde devam etmekte ve imparatorluğun her tarafında bunlara tesadüf olunmakta idi. XIX. asır sonlarında Garp emperyalizminin siyasi ve iktisadi tazyiki altında maddi ve manevi müesseseleri bozulmaya başlayan ve yeni bir hayat şekli arayan Osmanlı cemiyetinde, Orta Çağ'ın an'anelerini saklayan bu aşıklar zümresinin de artık o şekilde yaşayamayacağı pek tabii idi. II. Meşrutiyet ve bilhassa cumhuriyet rejiminin kuruluşundan sonraki maddi ve manevi inkılâplar bu zümreyi yaratan ve yaşatan içtimai şartları kökünden sarsmıştır (Köprülü, 2004a: 23). Köprülü, aşıkların kendi aralarında kendilerini kalem ve meydan aşığı olarak ikiye ayırdıklarını ve kalem şairlerinin yüksek kesime hitap eden şiirler yazdığını belirterek, söz düzme hususunda maharetli olduklarını, meydan şairlerinin ise halk toplantılarında genellikle irticalen şiirler tertip eden ve onları sazları ile çalıp söyleyen saz şairleri olarak kendilerini tanımladıklarını belirtmiştir.

Sözlü kültür geleneğinin kaybolduğu günümüzde yazılı ve teknoloji etkisiyle gelenek devam ettirilmeye çalışılıyor. Doğu Anadolu Bölgesi yeni zevk ve değişime eski geleneksel yapının bir kısmını da ekleyerek bu geleneği

koruyan/yaşatan önemli merkezlerdendir. Ercişli Emrah geleneğini takip eden Van/Erciş aşıkları, geleneğin sürekliliği bağlamında yeni aktarım mekânlarında da icra yapılmakta ve aşıklık geleneği yeni nesle bu sayede aktarılmaya devam edilmektedir. İcra mekanlarında seyirciyle yüz yüze aktarımda seyircinin geleneği takip ettiği ve bildiği görülmekte dolayısıyla denilebilir ki Van/Erciş yöresi, aşıklık geleneği noktasında önemli merkezlerinden biridir. Geleneğin aktarımı, teknolojinin hızla gelişmesiyle itibarını kısmen yitirmiş olsa da günümüze kadar gelmesinde aşıkların ve ilgili seyircinin büyük özveri ve emeği vardır ve festivaller vasıtasıyla uzun süre unutulmayacağı, devam edeceği görülmektedir.

2.1.Teknoloji Kültüründe Aşıklık Geleneğinin Sürekliliği

Aşıklık geleneği teknolojiyle devam etme durumuna 20.yüzyıl itibariyle başlamıştır. Teknolojinin avantajlarının yanında dezavantajlarının da olduğu bilinmektedir. Geniş halk kesimine ulaşılabilirlik onların tanınmasını sağlarken yüz yüze icra ortamının kalmamasından ötürü sözün kısa kesildiği ve irticalen yaratıcılığa da ket vurduğu bir gerçektir. Çobanoğlu bu konuda şunları ifade etmektedir; “elektronik kültür ortamı sözlü kültür ortamına yakın görülse de bu geçişin çok ciddi yapısal, tematik ve işlevsel değişim ve dönüşümler geçirdiği görülmektedir”. Bu değişimlerin geleneği olumsuz etkilediğini çünkü usta-çırak eğitiminin yüz yüze olduğu ortamlarda geleneğin birinci elden aktarımı sağlanırken elektronik ortam ile farklı aşıklar ve ifade tarzlarından da kişiler etkilenmekte ve taklit ederek içinde bulunduğu geleneğin yapısını olumsuz etkilemektedir. Elektronik kültürün diğer bir olumsuzlamasını saz evlerinde öğrenilen icranın ustadan öğrenilen ve geleneğin sürekliliğini sağlama gücüne sahip öğretiden farklı olduğu belirtilmiş, elektronik kültürün yeni aşık tarzı geleneği başkalaştırdığı ve çok büyük değişimlere/dönüşümlere uğrattığı şeklinde açıklamıştır. Ayrıca elektronik kültüre geçişle yeni işlevler yüklenen aşığın, sözlü kültür ortamındaki aşık fasılları, hikâye anlatma, askı, muamma gibi bazı anlatım türlerini ekonomik getirileri düşük olması nedeniyle icra etmedikleri için geleneksel bazı işlevlerini de kaybettiklerini belirtmiştir (Çobanoğlu, 2000: 237-241).

Geleneksel kültüre özgü pek çok öğenin çok geniş bir kitle hedeflenerek paylaşılabilirdiği video paylaşım siteleri, paylaşılan öğelerin yanı sıra, bu öğelere yapılan yorumlar bakımından da oldukça önemlidir. Aşıkların sipariş üzerine yazdıkları deyiş ve türküler sosyal medya üzerinden paylaşılmakta ve kişiler kendi aile büyüklerine düzülen bu sözleri hem dinlemekte hem de yeni nesle aktarabilmektedir. Video, özellikle de türkü ve ağıt videolarının altına yapılan yorumlar, bireylerin geleneksel kültür karşısında sergiledikleri tutumlarını öğrenebilmemizin yanı sıra, bireysel belleğin bunlar üzerinden nasıl diri tutulmaya çalışıldığını, türkü ve ağıt videolarının aile geçmişinden kişilerle de ilişkilendirilerek anlamlandırıldığını görebilmemiz açısından da oldukça önemlidir.

Bilindiği üzere bireysel ve toplumsal kimliğin oluşması anlık bir durum olmayıp uzun süreçlerle ortaya çıkmaktadır. Bu serencamın akışında sözlü bellek birikimlerinin bütün unsurları başta ezgiyle yoğrulup estetik imbiclerden geçirilerek vücut bulmuş olanlar, yapıcı rol üstlenirler. Dolayısıyla kimliği oluşturan ve bu süreçte kendisi de sürekli yeniden oluşan sözlü bellek birikimleri, toplumun hafıza kayıtları olarak değerlendirilebilecek sözlü tarih malzemesi niteliği taşımaktadır.

Âşıklık geleneği, yüzyılı aşan bir süre içerisinde medya endüstrisi içerisinde farklı boyutlarıyla yer almıştır. Bu bir taraftan resmî kurumların kültürü kaydetme ve aktarma amaçlarıyla gerçekleşirken; bir yandan da yerleşmenin, geleneğe yönelmenin sonucu olarak yaşanmıştır. Âşıklık geleneğinin temsilcileri ve onların eserleri medya merkezli kültürel ekonomik faaliyetlere adapte edilmiştir. Medya endüstrisini yönetenlerin karar verdiği süre ve oranda gelenek yeni bağlamlarda değerlendirilmiştir. Türk dilinde, tarihî süreç içerisinde anlatıcılıkla, müzikal icra ve gösterimle ön plana çıkan sanatçılara “ozan, kam, baksı, yırçı, yomakçı, ertekçi, bahşı, kobayzır, ologhocu, comokçu, âşık” (Yıldırım, 1998: 99) gibi unvanlar verilmiştir. Süreç içerisinde farklı adlandırmalar ve farklı işlevlerle gelenek 20. yüzyıla ulaşmıştır. Bahsi geçen yüzyılın başında toplumsal yaşamın değişimi, meraklı kitlenin ortadan kalkması, temsilcilerin azalmasıyla geleneğin de yok olacağı düşüncesi ortaya atılmıştır. Ancak ulaşım imkânlarının gelişmesi, göç faktörü, ekonomik faaliyetlerdeki değişimler, teknolojinin müzik kayıt ve aktarma alanındaki yenilikler sanılanın aksine

geleneği ortadan kaldırmamış, gelenek ve gelenek temsilcisinin dar sosyal çevresinden çıkıp uluslararası boyutta tanınmasını sağlamıştır. Bu çalışmanın temel çıkış noktası da medyayı olumsuzlamak değil, âşıklık geleneğinin dönüşümünde medyanın etkisini nitel yollarla ortaya çıkarmak olarak belirlemiştir (Fidan, 2016: 13-14).

Avrupa'da 19. yüzyılın başlarında doküma tezgâhlarında makine kullanımıyla başlayan Endüstri Devrimi, kısa zamanda yaşamın temel faaliyet alanlarında hissedilmiştir. Müzik gibi sese dayalı sanat alanı da bu devrimden etkilenmiş; sesin nakledilmesi, kaydedilmesi, paketlenmesi üzerine yapılan çalışmalar yüzyılın ikinci yarısında sonuç vermiştir. Yüzyılın son çeyreğinde ise müzik alanında seri üretimin yapılması müzik endüstrisi kavramını doğurmuştur. Artık müzik kaydedilen, paketlenen, çoğaltılan, değişim değeri olan, ikinci el piyasası oluşan, çok boyutlu üretim aşamasında birçok profesyonelin katkı sağladığı karmaşık sistemin bir ürünü olmuştur. R. C. Toll, teknolojik değişimlerin müziğin yalnızca üretim koşullarını değil tüketim koşullarını da belirlediğini ifade ederek özellikle popüler müziğin teknolojinin ürünü olduğunu, 'kendi kendine eğlendirme' işlevini ortaya çıkardığını belirtir ve endüstrileşmenin ilk ürünü olarak da yaprak notaları gösterir (Toll, 1982'den akt. Çelikcan, 1996: 39-41). Önceleri el yazması şeklinde kayda geçirilen notaların matbaa yoluyla basılıp dağıtılması, satışa sunulması müziğin endüstrileşme sürecini başlatmıştır. Toll (1982), yaprak notaları, müziğin yeniden üretime olanak tanıyan ilk kitlesel tüketim ürünleri olarak görmüştür. Endüstrileşme ile birlikte 'Tin Pan Alley' gibi büyük şirketler bu alana girerek uluslararası ölçekte dağıtım ağı oluşturmuşlar ve yaprak notaları piyasaya sürmüşlerdir. Bir yandan piyano sektörünü geliştiren bu yaprak notalar, bir yandan da ev içi müzik uygulamalarını geliştirerek popüler müzik tarzlarının hazırlayıcısı olmuştur (Çelikcan, 1996: 41-42, aktaran; Fidan, 2016: 15).

1960'lı yıllarda başlayan işçi olarak sanayileşmiş Batı Avrupa ülkelerine dış göç, genel olarak âşık edebiyatı tarzının 1960'lar sonrası inkişafında ve özellikle de elektronik kültür ortamına geçiş sürecinde son derece önemli katalizör rolü oynadığı görülmektedir. Dış göç olgusu hem yurtdışındaki işçiler hem de onların Türkiye'de kalan yakınları açısından düşünüldüğünde son derece geniş bir kitleyi içine alan ulusal seviyede etkileri olan bir sosyal hareketlilikti (...). Dış göçle Batı Avrupa'ya özellikle de Batı Almanya'ya giden ve 1970'lere doğru büyük kitlelere ulaşan Avrupa Türkleri çoğunluk itibarıyla Orta ve Doğu Anadolu'nun kırsal kesiminden oluşmaktaydı. Dolayısıyla âşık tarzı edebiyat geleneğinin diğer bölgelere göre daha canlı olarak yaşamakta olduğu bu bölgelerden giden işçilerin sosyo-kültürel sıkıntıları çok kısa bir sürede âşık tarzı şiirin yeni temaları olarak âşık tarzı şiir repertuarında yer almıştır. Bu temaların temelini teşkil eden 'gurbet olgusu' ve ona dayalı temalar zaten başlangıcından beri âşık tarzının ana temalarından biridir. Bu cephesiyle dış göç âşık tarzının yeni ve yenilenmiş konularla tematik olarak zenginleşmesini sağlamıştır (Çobanoğlu, 2000: 153-154). Göç dalgaları sonrasında âşıklık geleneği için Batı Avrupa'da yeni bir sözlü kültür ortamı oluşmuş ve kent merkezli kültürel ekonomik faaliyetler için imkânlar sunulmaya başlamıştır. Öyle ki Avrupa'daki dernek faaliyetleri, düğünler, türkü barlar bugün dahi âşıklar için önemli kent merkezli kültürel ekonomik faaliyet alanları olarak görülmektedir.

Kültür endüstrileri açısından bakıldığında ise Türkiye ile karşılıklı etkileşim ve teknoloji transferi, âşıklık geleneğini ve mahsullerini uluslararası konuma taşımıştır. Ö. Çobanoğlu, elektronik kültür ortamı ve âşıklık geleneği ilişkisinde yurtdışının katkısını iki yönde değerlendirmektedir: Birincisi kanunî ve kaçak yollardan çok miktarda transistorlu radyo, pikap, kasetçalarla elektronik kültür ortamı ürünlerinin yurt içinde tüketicisinin yaygınlaşmasını, bir başka ifadeyle iç pazarın büyümesini sağlamışlardır. İkincisi ise özellikle Avrupa'da karşılaştıkları sosyo-kültürel meseleleri dile getiren elektronik kültür ortamı ürünleri için tüketici olarak yurtdışında oluşturdukları dış pazardır. Dış pazar gerek ekonomik olarak cazibesi ve gerekse teknolojik imkânları nedeniyle kısa sürede pek çok Türk elektronik kültür ortamı ürününün üretildiği bir yer olmasını da sağlamıştır. Bu süreçte âşık tarzı mahsullerin elektronik kültür ortamında üretilmesini kolaylaştırmış ve yaygınlaştırmıştır (Çobanoğlu, 2000: 154-155).

Kitle iletişim araçları olarak da bilinen medya araçları, iletişimin gerçekleşmesinden ziyade içeriğin paketlenerek bir merkezden alıcılara ulaştırılmasında kullanılan araçlardır. Yazılı medyayla süreç başlamış, Hertz (radyo) dalgalarıyla

sesin iletilmesi ise bir dönüm noktası olmuştur. Bunun sonucunda “sesli medya süreci” başlamıştır. Siyasî, ekonomik, kültürel, demografik ve en başta teknolojik etkenler doğrultusunda yayın ve kullanım şartları belirlenen, sürekli değişim içerisinde olan, yaklaşık yüz yılı geride bırakan sesli medya süreci televizyon, internet, video gibi görüntülü yeni medya ve araçlara rağmen varlığını sürdürmektedir. Bu çalışma kapsamında öncelikle doğrudan sesin iletimi merkeze alınmış ve sesli, sesli-görsel, çoklu medya araçları; yani radyo, sinema, televizyon ve internet incelemeye dâhil edilmiştir. Her yeni medya organı bir sonrakinin ortaya çıkış zeminini hazırlamış ve onun yayın çizgisini etkilemiştir. Radyonun birikimi televizyondaki içeriklerin şekillenmesini de sağlamıştır. Sesli ve görsel içeriklerin tekrar paketlenip internet üzerinden sunulması günümüzde yaygın bir tanıtım tarzı olmuştur. Yayın açısından bakıldığında bu durum bütüncül yayıncılık politikasının uygulanmasından da kaynaklanır. Özellikle yaygın eğitim, kültürlenme, toplumsal dönüşüm süreçlerinde medya etkili bir şekilde kullanılmaktadır (Fidan, 2016: 19-20).

Türk kültürü, kültürel kalıtım şifreleri içeren gelenekler bileşkesidir (Özdemir, 2008: 242). Kültürü oluşturan bu geleneklerden biri de âşıklık geleneğidir. Âşıklık geleneği, kamalık’tan ozanlık’a geçişin devamı olarak yeni işlevlerle olgunlaşan bir kurumdur. Gelenek içinde barındırdığı değişim gücünü kullanarak her dönemde âşıklık kurumunda eklemeler ve çıkarmalar gerçekleştirmiştir. Ancak özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşanan toplumsal dönüşümler; teknolojik ilerlemeyle birlikte ekonomik alanların ayrışması, iletişim araçlarının hızla yenilenmesi ve yayılması âşıkları zor durumda bırakmış; bu değişime ayak uydurmada gecikmeler yaşanmıştır. Tarım toplumu veya sözlü kültür toplumu diye adlandırılan geleneksel toplumun sözcüsü, habercisi, kanaat önderi, organizatörü olan âşik; endüstrileşme, şehirleşme ve yazılı kültür ile görsel medya karşısında elindeki birçok işlevi o alanlarda ortaya çıkan yeni profesyonellere bırakmıştır.

Özellikle içinde bulunduğumuz 21. yüzyılın ilk çeyreğinde âşıklık geleneği değişim ve değişime karşı direnme arasında sıkışmıştır. Bu sıkışmışlığı aşmanın yolu olarak da geleneğe yeni işlevler kazandırılması gerektiği ortaya çıkmaktadır. “Bunu yapacak olan ise, bu geleneğin taşıyıcısı ve bir bakıma yaşatıcısı olan âşiklerdir. Böyle bir görevi yerine getirecek olan âşığın da belirli niteliklere sahip olması gerekir. Akla gelen ilk sorular âşığın çağı okuyup okuyamadığı, bunun için gerekli olan bilgi donanımına sahip olup olmadığı ve bu niteliklere erişilebilirliğidir” (Kartarı, 2000: 16). Âşığın ve geleneğin var olabilmesi; kendini geliştirmiş ve çağın gerisinde kalmamış âşığın kültürel alanlarındaki faaliyetleriyle sağlanacaktır (2016: 22).

İnternet açısından bakıldığında geleneksel müzik ve âşıklık geleneği ürünlerinin depolandığı geniş bir zeminle karşılaşmaktadır. Bu alanda âşikler ekonomik faaliyetten ziyade tanıtım ve reklam amaçlı varlık göstermektedirler. Kültürel ve ekonomik faaliyetlerin, âşiklerin eserlerinin yayın haklarını ellerinde bulunduran müzik şirketleri gerçekleştirmekte; yoğun bir şekilde ellerindeki verileri dijital ortama aktarmaya çalışmaktadırlar. İnternet teknolojilerinin hızlı bir şekilde değiştiği son on yılda özellikle Facebook ve YouTube gibi sosyal ağlar, günümüz âşiklerinin var olma mücadelelerine tanıklık etmektedir. Özetle medya; gelenek, geleneksel müzik, geleneğin temsilcisi; eser, mekân, bağlam üzerinde dönüştürücü güce sahiptir. Son bir asırlık süreçte bu dönüşümde etken olan ses aktarım ve tüketim araçlarıyla âşıklık geleneği arasındaki ilişki ayrıntılı bir şekilde irdelenmiştir (2016: 27).

3. Sonuç

Âşıklık geleneğinde Van/Erciş yöresi, Ercişli Emrah koluyla devam eden bir gelenektir. Ercişli Emrah geleneğini devam ettiren ve geleneği günümüze ulaştırıp yaşatan Aşık Emin Civani (Telli), Aşık Ömer (Ummani) Poyrazoğlu, Aşık Ahmet Poyrazoğlu büyük emeklerle festivallerde dinleyiciye geleneği sunma misyonunu yerine getirmişlerdir. Özellikle Aşık Ahmet Poyrazoğlu çalışmamızın performansında yer alması dolayısıyla önemli bir misyonda görülmektedir. Poyrazoğlu, geleneğin sözlü ortamından gelerek teknoloji ortamında da geleneği devam ettiren ve geleneğin sürekliliğine katkıları çok büyük olan bir âşıktır. Çalışmamıza online katılan Aşık Ahmet Poyrazoğlu ile performans kapsamında yeni bir işlev olan netlore ile geleneğin aktarımı sağlanmış ve online olarak dinleyiciyle buluşmasından elde edilen bilgi ve paylaşımlar bu bildirinin amacını oluşturmuştur. Bu çalışmanın diğer bir önemi de yeni kültürel

paylaşım ortamlarına geleneksel katkıların sürekliliği işlevini eklemek ve geleneğe bir katkıyı da bu ortamlar aracılığıyla göstermek olarak düşünülmüştür.

Kaynak Kişi Bilgileri

Kaynak kişinin adı-soyadı: Ozan Ahmet Poyrazoğlu

Kaynak kişinin doğum yeri: Van/Erciş

Kaynak kişinin doğum tarihi veya yaşı: 71

Kaynak kişinin ağıtı kimden öğrendiği: Gelenekten, Reyhani ve Aşık Emin Civani Telli

Kaynak kişinin eğitim durumu: Öğretmen

Kaynak kişinin ikamet ettiği yer: İstanbul/Sirkeci

Kaynak kişinin işi: Emekli

Görüşme tarihi: 05.07.2022

Görüşme yeri: Online görüşme (İstanbul-Van)

Görüşmeyi yapan kişinin adı-soyadı: Songül Çakmak

Poyrazoğlu'na geçmişten günümüze aşıklık ile ilgili deneyimleri sorulmuş ve bu minvalde Van/Erciş aşıklık geleneğinin dünü-bugünü aydınlatılmaya çalışılmıştır.

S. Ç.: Âşıklığa nasıl başladınız?

A. P.: Aşık olunmaz, aşık doğulur, soyumuzda vardır diye cevap vermiştir. Abim aşık Ummani ve en iyi aşık annem de bu meziyetlere sahipti, biz onlardan öğrendik. Küçük yaşta Ercişli Emrah hikayelerinden etkilenerek onun yolundan gittim. Ercişli Emrah'a ait olan bağ, amcamın bağıydı. Nerde bağ-bahçe varsa orda aşık vardır, duygu dışarı olağan çıkar. Ercişli Emrah'ın geç kalmış çırağı olarak kendimi gördüm, diye belirtmiştir.

S. Ç.: Bâdeli aşık mısınız?

A. P.: Bade; vücuda düşen aşk rüzgarıdır. Bad; rüzgar, bade; aşk rüzgarıdır, ilhamdır. Bilindiği ve yaygınlaşan anlamıyla bâdeli aşık değilim. Bâde, bizde doğuştan gelen bir duygudurumudur.

S. Ç.: Aşık Festivallerindeki Misyonunuzu açıkla mısınız?

A. P.: Aşıkları, atışacakları aşıkla özdeşleştirmek ve sırasıyla kimin maharetinin kimden sonra sergileyeceğini düzenlemek, arada seyirciyle diyaloga girip fıkra ve gündelik sıkıntılarla ilgili konuşmak ve bazı ideolojik fikirlerin kritiğini yaparak topluma zararlarını aktarmak olarak belirtmiştir. Birleştirici, bütünleştirici ve yapıcı olarak kültürlerin bir arada zenginlik oluşturduğunu, grup faaliyetleriyle destekleyerek seyirciye sunmak da görevim arasında gelmektedir. Özellikle gençlere kültürümüzü bu tür ortamlarda aşılattık ve sürdürülmesini sağlamak için onların desteğine ihtiyaç olduğuna ikna etmeye çalışırım, diye belirtmiştir.

S. Ç.: Kaç yıldır aşıklık geleneğini sürdürüyorsunuz?

A. P.: 1981 yılında Erzurum'da gerçekleşen ilk aşıklar festivalinde çok genç olmama rağmen atışmam beğenildi ve yarışmada 3. oldum, tüm medya bir ay benden söz etti. Usta malı ve kendi deyişlerimi kullanıyordum. "Ercişli Emrah ve Selbihan" hikâyesini derledim ve kitaplaştırdım, bunun yanında Emrah'tan önce yaşamış olan Ercişli aşık "Derdiyar ile Gülhan" hikâyesini de ben derledim ve kitaplaştırıp yayınladım. Aşıklığa 15-16 yaşında başladığını belirten Poyrazoğlu, ilk zamanlarda ev içinde annesi ve abisinden etkilenerek deyişlerini söylediğini, daha sonra Ercişli Emrah geleneğini takip ederek kahvede atışan Ercişli aşık Emin Civani ve diğer aşıkları dinleyerek kendini geliştirdiğini

belirtmiştir. İlk deyişini alıştığı, sevdiği ve sonra öldüğü için üzüldüğü evdeki eşeği üzerine düzdüğünü ifade etmiştir. Aşık Emin Civani'nin deyiş söyleme tarzını beğenmesiyle birlikte kendini kahve aşıkları ortamında geliştirdiğini eklemiştir. 20-21 yaşlarında eline bir saz geçtiğini ve Adilcevaz ve Ahlat taraflarına gidip Murat Çobanoğlu ile tanıştığını, “Neyine güvenem yalan dünya” adlı plaktan dinlediği eserini çok beğenip kendisiyle tanıştığını belirterek, Çobanoğlu'nun kendisine aşıklık hususunda çok sahip çıktığını ifade etmiştir. İlk atışmasını Erzurum Üniversitesi aşıklar festivalinde yaptığını ve 1. olduğunu aktarmış, daha sonra bu motivasyonla daha fazla yer gezerek kendini her ortamda kanıtladığını ifade etmiştir. “Erciş kapalı bir havza gibiydi, orada söylenenler orda kalıyordu, geniş halk kesimine hitap etmek büyük bir meziyetin olmasını gerektiriyordu. Murat Çobanoğlu'nun bana büyük desteği oldu, Erzurum Üniversitesindeki ilk atışmamın başarısı ve Ercişli Emrah ile ilgili yaptığım güzelleme ile kendimi kısa zamanda halka sevdirdim” demiştir. Daha sonra İstanbul'a gittiğini ve 45'lik plakların son dönemleri olan günlerde bir plak çıkardığını eklemiştir. “Plağım çıktıktan sonra Erciş'te iki sinema vardı, plağımı orda çalmaya başladılar. Bütün Erciş beni dinlemeye başladı, mahlasım vardı, soyadım Poyrazoğlu değildi, bana küçük Emrah diyorlardı. Küçük Emrah mahlasını beğenmedim, sonra sülalemize Poyrazoğlu dedikleri için Coşkun olan soyadımı mahkeme kararı ile Poyrazoğlu yaptım, bugünden sonra da mahlasım olan Poyrazoğlu resmi anlamda soyadı olarak da kullanmaya başladım. Mürşidimiz Aşık Ercişli Emrah'tır. Erciş'te yabancı hastalığı vardı, dışardan gelen aşıklara karşı büyük bir ilgi gösteriliyordu. Emin Civani iyi bir âşık olmasına rağmen dili sivri olduğu için Ercişliler onu pek sevmezdi. Aşık fasılları kalmadı, kahve aşıkları döneminde fasılları izleyip feyiz aldım ama öyle bir fasıla eşlik etmek lütfuna nail olamadım. Aşık karşılaşmaları, şenlikler, festival ve yarışmalarla sağlanıyor, fasılın bambaşka bir düzeni var, kaideleri ve kurallarına göre yer almak gerekiyor. Aşık havaları hakimiyeti fasıl programlarında çok önemlidir (örneğin Emrah havası, Sümmani havası, Köroğlu havası gibi).

S. Ç.: İcra tekniğiniz ve temalarınız genelde nasıldır?

A. P.: Her bölgede değişen havalar, Kars bölgesinde “terekeme havası” olarak geçer. Erzurum'da farklı diğer bölgelerde kültürel ses işaretiğine göre farklılaşmaktadır. Günümüzde bu fasılları usulüne göre sürdüren sadece Azerbaycan'dır. Türkiye'de o devir hızlı kapandı, usta çırak ilişkisi kalmadığı için fasıl sürdürülemedi. “Aşk ve toplumsal sorunlar üzerine çalıp söylüyorum”, diyerek ana temanın bu kavramlar etrafında geliştiğini vurgulamıştır. Erzurum'dan aşık Reyhani'den etkilendiğini ve onun tekniğini kullandığını da eklemiştir. Ercişli Emin Civani Telli'den den yardım aldığını belirterek, bu aşığın çekirdekten aile geleneği olarak yetiştiğini vurgulamıştır.

S. Ç.: TRT'de programlarına katıldınız mı? Nasıl hissettiniz?, Sosyal medya âşıklığına nasıl bakıyorsunuz?

A. P.: Günümüzde sosyal medyadan ve TRT programlarında bizi izleyip, taklit edip geleneği öğrenen gizli çıraklarımız var, yüzlerini dahi görmediğimiz gençler arayıp sorular sorarak uzaktan bizi benimsiyor ve tekniğimizi öğrenerek buldukları yerde topluluklara bizim geleneğimizi aktarmaya çalışıyor ya da deyişlerimizi türkületiriyorlar. Adımızı zikretmeden ve bestelerine adımızı yazmadan kullanmaları etik ihlaldir, farkettiğim biri olursa yasal yollardan uyarıyorum.

Sosyal medyayı iyi kullanabilen aşıkların daha geniş bir halka seslendiği ve faydalarının olduğu aşıkâr. Kuzey Van Gölü havzasında bu gelenek hala devam ediyor. Kahvedeki aşıklar meclisi şuan sahneye aktarıldı, şölenler yapılıyor; Valilikler, Belediyeler ve Derneklerin maddi desteğiyle bu şölenler gerçekleşiyor. Van Yüzüncüyıl Üniversitesinde toplam yedi Aşıklar Festivali gerçekleşmiştir. Yedincisi pandemi öncesi 2019 yılında uluslararası olarak halkla buluşmuştur.

S. Ç.: Yaptığımız çalışmalar ve Âşıklık festivalinin siz ve izleyicileriniz açısından önemi nedir?

A. P.: Aşıklar içinde aşık havası demeyip aşık makamı diyen tek aşığım. Kendime özgü divan sazıyla şiirlerimi aktarıyorum, hikâye anlatma geleneğini çok iyi öğrendim ve Köroğlu'nun 52 hikâyesini TRT'ye kazandıran benim. Köroğlu benim anlatımında iyiliksever, Robin Hood gibi, Kısır baba gibi karakterlerle vücut buldu. 52 bölüm olarak

hazırlanan “Emrah ile Selbihan” hikâyesini de kendi tarzımda TRT Türkü programı için anlattım. Aşık Garip ile Aşık Kerem’i yine sözlü kültürde üstadname dediğimiz tarzda aktaracağım. “Sahibini arayan türküler” adı altında bir projem var, bu tür hikâyeleri sözlü kültürde toplayıp TRT aracılığıyla halka sunmayı düşünüyorum. Ayrıca bazı eserlerin orijinali olmasına rağmen değiştirilerek piyasaya sürülmesinden yakınmıştır. Örneğin; Ercişli Emrah: “Felek beni adım adım kovaladı, çok ağladım. Bilmem feleğe neyledim”. “Mevlam ayrılık vermesin gökte uçan kuşa” değiştirilmiştir. Aslı Mevlam ayrılık vermesin gökte uçan kuşa Dilberim’dir ve Aşık Kerem’e aittir. Ek olarak, Türkü hikâye mi, hikâyeli türkü mü? Arasındaki farkı belirterek, ikisinin de farklı aktarım ve seslendiriş teknikleri içerdiğini ve konu bakımından farklı olduklarını aktarmıştır. Şöyle ki; birinde hikâye türkünün içinde aktarılır, diğesinde hikâye akıcı olsun diye türküyü desteklenir, diye açıklamıştır.

Aşıkların Youtube kanalları, Fun sayfaları, sosyal medya hesapları var ve o mecralarda canlı program veya kayıt yapılarak geniş bir izleyici kitlesine ulaşabiliyorlar.

Kadın aşıkların en fazla aktif olduğu yerin Azerbaycan olduğunu, sanatsal anlamda daha iyi bir seviyede olduklarını da vurgulamıştır. “Müzik bizde çok dar kalıplarda, onlarda müzik kültürü yaşam tarzı olduğu için iyi bir seviyede ve batı eğitimi anlayışı da hâkim olduğu için müziğin etkili gücünden ve kalıcılığından faydalanıyorlar. Bizde ise söz daha anlamlı ve maharet isteyen bir yapıdadır. Genelde resitatif ve doğaçlamaya dayalı bir tarz olduğu için kaydedilmediği ve notaya alınmadığı için unutulup gidiyor”.

Osmanlı döneminde 3 yerde aşıklar kahvehanesi vardı ve biri İstanbul ilindeydi. Diğerleri Kastamonu ve Diyarbakır illerindeydi. Bundan dolayı bu iller kültür, sanat ve halk edebiyatının çok gelişmiş yerleri konumundaydı. Diyarbakır/Çüngüş aşık Hasreti’nin açmış olduğu aşıklar kahvesi dönemin padişahı tarafından da desteklenmiştir.

S. Ç.: Aşıklık geleneğinin halk müziğine katkıları? Ve bu alanda bestelenmiş eserler nelerdir? A. P.: Aşıkların piri Ercişli Emrah’ın neredeyse TRT repertuarında altmışa yakın eseri bestelenmiştir. Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal üstatlarımızdır. Günümüzde ise Aşık Veysel, Reyhani, Davut Sulari ve Poyrazoğlu’nun da bestelenmiş deyişleri mevcuttur. “Yüce dağdan yağar bana, kar o yandan kar bu yandan” adlı bestelenmiş eserimi değiştirip kullananlar var. MESAM’da kayıtlı olan eserim Murat Oto tarafından Van Geleneği Antolojisi hazırlandığında anonim diye gösterildiğini ve Hüsamettin Subaşı’nın da kendine mal edip okuduğundan yakınmıştır. “Garip başa karlar yağar, tozar inceden inceye”, adlı eser de kendisine ait olduğunu. “Yıllar sonra karşılaştık yar ağladı ben ağladım” adlı eserin de kendi eseri olduğunu fakat başka bir şairin kendisine mal ederek yayınladığını ve haksız kazanç sağladığını belirterek, kitabında yayınlanan bu eserin, kendisinden izin alınmadan kullanan kişiyi etik ihlalden ötürü kınadığını sitemle belirtmiştir. “Dost kilidiyle bağlamışsın kollarımı çözülüyor”, adlı eseri de bestelenmiş ve ses sanatçısı Celal Yarıcı tarafından seslendirilmiştir. Festivale katılacak olan iki sinema filmi için hikâye verdiğini, aynı zamanda Poyrazoğlu olarak filmde yer alıp seslendirme yaptığını aktarmıştır. Biri “kelebekler sonsuza uçar” diğeri de “Ceninin dönüşü” Sinan Çetin tarafından film yapıldığı ve henüz yayınlanmadığı eklenmiştir. Filmde Amerikalı bir kadının hatıraları anlatılıyor. O Filmde de türküler okumuş olan Poyrazoğlu, “Emrah ile Selbihan” adlı hikâyenin oratoryosunu yazdığını ve sahnelendiğini, Emrah karakterini kendisinin canlandırdığını, ayrıca Emrah ile Selbihan’ın operasını da yaptıklarını eklemiştir.

Van İli Aşıklar Festivaline Davet Edilen Aşıklar, Künyeleri ve Ekolleri:

Yöneticiliğini Van Erciş’li Aşık Ahmet Poyrazoğlu (71 yaş)’nun yaptığı 7. Van aşıklar festivalinde (Mayıs-2019), Gürcistan’dan Nargile Mehdiyaeva (50 yaş), Azerbaycan’dan Sevil Çınar (55 yaş), Seher Atmaca (55 yaş), Gülçınar Demir (68 yaş), Ardahan’dan Orhan Üstündağ (66 yaş), Gümüşhane’den Nurettin Türkan (mahlası, Kulloru) (70 yaş), Van (Erciş)’dan Hüsamettin Ergül (60 yaş), Kars’dan Mustafa Aydın (62 yaş), Kars (Sarıkamış)’dan, Adem Aydın (30 yaş), Muhlis Denizer (70 yaş), Sivas’tan Hamza Karaaslan (50 yaş), Osmaniye’den Abdullah Gizlice (60 yaş), Erzurum’dan Temel Turabi (60 yaş), Van’dan Aşık Celali (70 yaş), Mehmet Çağları (70 yaş) eşlik etmiştir.

Türkiye'nin farklı bölgelerden Toplam 16 aşık festivale katılarak kültürel müziğin bir arada zenginliğini göstermiş, farklı üslupları ve aktarım şekilleriyle de bu zenginliğin tek başına bir anlam ifade edemeyeceğini, eksik kalacağının mesajını vermişlerdir.

Çalışmamıza literatür taramasıyla başlanmış olup, Aşıklık geleneğinin tarihi geçmişi hakkında genel bilgiler verilerek dünü-bugünü arasındaki ilişki saptanmış olup, aşıklığın festivaller aracılığıyla kültürel sürekliliğe destek olduğu ispat edilmeye çalışılmıştır. Farklı icra mekânlarında varlığını sürdüren aşıkların izleyicileri ve çırakları arasındaki iletişim artık yeni medya araçları aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu süreklilikte bazı icra teknikleri taklit edilebilmekte, sosyal medya aracılığıyla yüz yüze gelemeyen usta-çırak bu mecralar aracılığıyla bilgi ve icra teknik yöntemlerini aktarabilmekte/öğrenebilmektedir. Kaynak kişi Ahmet Poyrazoğlu ile görüntülü görüşme (zoom) yaptığımız bu çalışmada netnografi yöntemi uygulanmıştır. Bu kapsamda kaynak kişiye sorulan sorularla Aşıklığın festivaller kapsamında sürdürülebilirliği tartışılmış ve verilen bilgiler doğrultusunda önerilerde bulunulmuştur. Zoom üzerinden görüşme yaptığımız aşık Poyrazoğlu, teknoloji kültürünün avantaj/dezavantajından söz ederek bazı açılardan emeğin suistimal edilmesine sitemde bulunmakta, eserlerinin ve üretimlerinin izinsiz kullanımından yakınmaktadır. Bu tür denetimlerin sıkı yapılmasını ve festivaller aracılığıyla halkla buluşmanın kendi üretimlerine ve gençlerin öğrenme sürecine daha fazla destek olunacağını belirterek, kültürün devamını ve asimilasyonun engellenen önemli bir yolu olduğunun altını çizmiştir.

Buna göre; sözlü kültürün zihin temelli hatırlama ve arşivleme gücü teknoloji devreye girdiğinde meziyet olmaktan çıkmış, gereksiz bir duruma getirilmiştir. Ses kayıt cihazlarının pratik hale gelmesi anlatıcı/aktarıcı ve dinleyicilerin aktif dinleme ve icra etme yeteneklerini köreltmüş, el altında ve sık dolaşımda olan bu kayıtlardan sadece ilgisi faydalanmaya başlamıştır. Dinleyiciyle karşılıklı performansta bulunan aşık/ozan ile ekran arkasında iletişim kurması yüz yüze, samimi, işbirlikçi diyalogu bitirmiştir. Festivallerin geleneksel müzik kültürünü yaşatmada ve halk müziğinin ana motiflerini beslemesinde önemli katkıları olmuştur. Kültürün sürekliliği ve yeni jenerasyona sevdirilerek aktarılabilmesi için yılın belli zamanlarında festival ve şenliklerin düzenlenmesine ihtiyaç olduğu görülmüştür. Festivallere yöresel müzisyenler eşliğinde katılımın sağlanması ve halk müziğinin doğaçlama yoldan usta elinden/dilinden öğrenimin sağlanması açısından faydalı bir buluşma olacağı kanaatindeyiz. Bu buluşmalarda yerel aktörler kendini sözlü kültür ortamında güncelleyerek, geleneği eksiksiz aktarmayı ve hafızasını diri tutmayı sağlamış olacağı gibi ilgili genç izleyici de kültürünü birinci elden öğrenme şansı elde etmiş olacaktır.

Kaynakça

Aça, M. (2019). *Youtube Adlı Video Paylaşım Sitesindeki Türkü ve Ağıtların Aile Geçmişinden Kişilerle İlişkilendirilerek Anlamlandırılması Üzerine Bir Değerlendirme*, Türklük Biliminde Gür Bir Ses Prof. Dr. İsa Özkan'a Armağan Kitabı, (Editörler İbrahim Dilek- İhsan Kalenderoğlu), Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.

Artun, E. (2015). *Aşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı-Edebiyat Tarihi, Metinler*, K. Binyazar, A. (1979). *Ağıt Toplumu*, May Yay. İstanbul. arahan Kitabevi, Adana.

Çobanoğlu, Ö. (2000). *Aşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Akçağ Yay. Ankara

Ersoy, R. (2009). *Sözlü Tarih Folklor İlişkisi-Baraklar Örneği-, Disiplinlerarası Bir Yaklaşım Denemesi*, Akçağ Yay. Ankara.

Fidan, S. (2016). *Aşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi İlişkisi Üzerine Bir Araştırma*, Doktora Tezi, , Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Halkbilimi Bilim Dalı, Ankara.

Günay, U. (2008). *Türkiye'de Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Akçağ Yay. Ankara.

Güvenç, B. (1999). *İnsan ve Kültür*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Kardaş, C. (2013). *Dengbêlik Geleneği ve Áşık Edebiyatı ile Karşılaştırılması*, Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, Elazığ.

Köprülü, M. F. (2004a). *Saz Şairleri*”, Ankara: Akçağ Yayınları.

Köprülü, M. F. (2004b). *Edebiyat Araştırmaları*, Akçağ Yay. Ankara.

Oğuz vd. (2015). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yay. Ankara.

Özarslan, M. (2001). *Erzurum Aşıklık Geleneği*, Akçağ Yay. Anka

Not: Bu çalışma zoom (online) üzerinden tek kişiyle Ahmet POYRAZOĞLU ile gerçekleştiğinden ve bireysel katılım sonucunu deneyimlerim sonucunu yazıldığından herhangi bir etik kurul izni gerektirmemektedir.

Ercişli Aşık Ahmet POYRAZOĞLU'na verdiği bilgilerden ötürü teşekkür ediyorum.

sanat
ve insan



Songül ÇAKMAK

Dr. Öğretim Görevlisi, Van Yüzüncüyıl Üniversitesi, songulcakmak@yyu.edu.tr, Van-Türkiye

ORCID:0000-0002-5781-2814

PSİKOTERAPİ OLARAK TAZİYE: GRUP DİNAMIĞI VE KATHARSİS¹ 2**Özet**

İnsanoğlu, ölümü ve yok olmayı algıladığı günden bu yana ölümü anlamlandırma ve bilinmezliğin verdiği korkuyu bertaraf etmenin yollarını aramıştır. Korkuyu sağaltmanın en önemli yolu olarak, sosyal organizasyonlar kurulmuş ve acı paylaşılarak ölümün bilinmezliğine anlamlar yüklenmeye başlanmıştır.

Her toplumda yas/taziye vardır; fakat ölüm/yas/taziye ritüelleri veya törenleri her toplumda farklı şekillerde tezahür etmektedir. Doğu ve Güneydoğu Anadolu kültüründe ağıt, taziye ortamlarında gerçekleşen ritüeller aracılığıyla kolektif bir şekilde nasıl gerçekleşmektedir? Araştırma sorusuna karşılık gelen saha araştırması sonucu bilgiler derlenmiştir. Grup davranışının taziye ortamında incelenmesiyle benzer duygulanımların benzer davranışları doğurduğu görülmüştür. Kadın sosyalleşme mekânlarında gerçekleşen yas, matem ve taziye ritüelleri bu kapsamda ele alınarak bireysel ve kolektif psikoloji açısından ele alınıp değerlendirilmiştir. Birbirine yakın anlamlarda kullanılan bu terimlerin sosyal ve kültürel çevre bağlamında ayrılan yönlerinin olduğu tespit edilmiş ve aradaki ayırım literatür incelenerek açıklanmıştır. Kadınların taziye evlerinde acıyı en iyi yansıtanlar olarak görülmesi, acıyı en derinden kendilerinin hissettirdiğini göstermektedir. Kayıpla yaşantının sonlandırılabilmesi için sosyal desteğin öneminden söz eden çalışmalar neticesinde, kaybın birey psikolojisinde normalize edilebilmesi için kültürel olarak gerçekleştirilen ritüellerin önemi açığa çıkmaktadır. Bu ritüellerin kültürden kültüre değişmesi ve bulunduğu kültür içinde anlamlandırılması çalışmamızın derleme, saha çalışması ve katılarak gözlem sonucu geleneksel davranımlar ve düşünceler olarak değerlendirilmiş ve grup psikoterapi açısından sağaltım etkileri yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Taziye, yas, matem, ritüel, katharsis, grup dinamiği, psikoterapi

CONDOLENCE AS PSYCHOTHERAPY: GROUP DYNAMICS AND CATHARSIS**Abstract**

Since the day mankind perceived death and extinction, has sought ways to make sense of death and to eliminate the fear of the unknown. As the most important way of curing fear, social organizations were established and meanings began to be attributed to the unknown of death by sharing pain.

There is mourning/condolence in every society; but death/mourning/condolence rituals or ceremonies manifest in different ways in every society. How is lament realized collectively through rituals that take place in condolence environments in Anatolian culture? The information was compiled as a result of the field research corresponding to the research question. Examining the group behaviour in the condolence environment, it was seen that similar emotions led to similar behaviours. The mourning, mourning and condolence rituals that take place in womens socializing places are

¹ Bu makale Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Bölümünde yazarın *Etnomüzikoloji Bağlamında Psikanalitik Bir Yaklaşımla Doğu ve Güneydoğu Bölgesi* (2022) adlı doktora tezinden türetilmiştir.

² Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildiriler olarak sunulmuştur.

handled in this context and evaluated in terms of individual and collective psychology. It has been determined that these terms, which are used in close meanings, have different aspects in the context of social and cultural environment, and the distinction is explained by examining the literature. The fact that women are seen as the best reflectors of the pain in the condolence houses shows that they feel the pain most deeply. As a result of the studies that talk about the importance of social support in ending life with loss, the importance of culturally performed rituals in order to normalize the loss in individual psychology is revealed. The change of these rituals from culture to culture and their meaning in the culture, as a result of compilation, fieldwork and observation by participating, traditional behaviors and thoughts were determined and their therapeutic effects in terms of group psychotherapy were interpreted.

Keywords: Condolence, mourning, grieving, ritual, catharsis, group dynamics, psychotherapy

1. Giriş

Psikoterapi Olarak Taziye: Grup Dinamiği ve Katharsis adı altında özellikle Van, Kars ve Şanlıurfa yöresinde edinilen taziye oluşumu ile ilgili bilgiler ve saha çalışması derleme yöntemiyle, katılımlı gözlem yöntemiyle edindiğimiz malzemenin niteliğine uygun kapsam ve sınırlılıklar belirlenmiştir. Taziye ortamlarında bedensel devinimin özellikle ritimli olduğu ve bunun ağıt yakılarak bedeni kanarttığı görülmüştür. Ağıtta sevdiği kişiden ayrılan şahıs adeta hadım edilmekle karşı karşıya kalır. Mutluluktan sonra derin ye'is durumu bunu açıklamaktadır. Bu durumda ağıt yakılırken anıları tekrar yaşatarak geçmişi tüketmek olgusu söz konusudur. Bu acılı süreçte söylenen ve tekrar eden sözcükler dışında tekrar eden bedenin hareketleri de bilinçdışı bir işleve sahiptir. Yok oluşun anlamlandırılmasında sıkıntı yaşayan kadınların bu duygudurumunu karmakarışık yansımaları derin acının verdiği bir tepkimenin doğal sonucu olduğu görülmektedir. Acının biraz hafiflemesiyle birlikte bozulan dengeler gibi bozulan sözcükler ve beden hareketleri de zaman içerisinde bir düzene sahip olmaktadır. Kadın aktarımlarının birçoğunda bu tür devinimler vardır ve bu devinimlerin kadınların söylemek isteyip de söyleyemedikleri bazı duygularının olduğunu gösterdiği, ruhsal durumlarında bu söylenemeyen duygular bedeni yaralamayla yön değiştirerek kullanıldığı ve ifadenin devinim aracılığıyla gerçekleşmesi sonucu sağaltımın sağlandığı görülmektedir. Bu görme/görülme durumu çift yönlü bir iletişim aracılığıyla kimlikel bir bütünle açığa çıkmaktadır. Sadece taziye ortamlarında yakılan ağıtlarda değil, kadın yaratımlarının birçoğunda bu durum göze çarpmaktadır.

Genel anlamda kadınlar tarafından söylenen ağıtlar, kadın dilini ve toplumsal cinsiyet rolünü yansıtan bir tür olmakla birlikte ataerkil yapının şekillendirdiği kadın algısı, ağıt metinlerinde kendini göstermektedir. Sosyal ve kültürel değişimlerin kadın üzerindeki izdüşümünün görüldüğü ağıtlar her kültür ortamında varlığını sürdürmüş, çeşitlenmiş ve annenin kimliğine yönelik verileri içinde barındırmıştır. Sözlü kültür geleneği içerisinde ortaya çıkan ve yayılan ağıtlar, icracılarının yalnızca kadınlardan oluşması bakımından diğer halk şiiri türlerinden farklı bir yerde durmaktadır. Walter Ong'a göre, kelimelerin sözlü kültürde sesle sınırlanması anlatım biçiminin yanı sıra düşünme sürecini de etkiler (Ong, 1999: 48). Hane içinden ya da dışından erkeklerin bulunduğu ortamlar, kadının serbestliğini engeller. Kadının yalnız ya da başka kadınlarla birlikte bulunduğu ortamlar, onun duygu, düşünce ve hareketlerindeki sınırlamaların esnediği alanlardır. Kamusal alanda yer almayan kadının yaşadığı sınırlı alana rağmen iletişimsel ilişkilerini sürdürebildiği diğer bir alan ise komşuluk ilişkileri kurulmuş olan bir başka kadının evidir. Komşuluk, kadına kendi yaşadığı evden farklı bir sosyal iletişim ortamı sağlar. Kadının ev içindeki görevleri ve sorumlulukları, komşularıyla geçirdiği vakit süresince kesintiye uğrar. Komşularıyla bir arada bulunan kadın; eşini, çocuğunu, kendi yaşamında önem taşıyan duygusal konuları; kurulan samimiyet ölçüsünde dile getirebilir. Bu bağlamda anne için komşusuyla kurduğu iletişim hem haber, bilgi ve duygu paylaşımını sağlayan hem de aile ve toplum yaşantısının devamlılığını kolaylaştıran etkilere sahiptir (Çek, 2011: 62-63). Komşu evde gerçekleşen taziye ortamında ritimli salınma hareketi ve ezginin kullanımı hafızaya destek sağladığı gibi sosyal bütünleşmeyi de kolaylaştırır. Taziye ortamlarında kadının kinestetik hareketleri öteki kadınları da bu salınma ile etkilediği ve grup tarafından gerçekleşen salınma ile kolektif katarsise yol açtığı gözlemlenmiştir.

Taziye ortamlarında kadının salınması ve ağıt yakması, doğaçlama yeteneğiyle birleşerek varyantlaşan bir ağıt külliyatı oluşturmaktadır. Bunun en temel nedeni köy ve kasaba çevresinde yaşayan kadınların yüz yüze ilişkiler kurduğu ve dış dünyanın uyarılarından uzak kaldığı bir ortamda yaşamalarıdır. Kadının toplumsal cinsiyet rolü ataerkil anlayış doğrultusunda biçimlenmiştir. Sınırlı bir çevrede kamusal mekândan uzakta yaşam sürdüren kadın, ağıtlarında kendi yaşamında önem taşıyan unsurları dillendirmektedir. Erkeklerin ve kadınların toplumsal cinsiyet rolleri kadınlar tarafından yeniden üretilmekte ve aktarılmaktadır. Yazılı kültür ortamının biçimlendirdiği kadın, geleneksel yaşamdan kısmen uzaklaşmış olmakla birlikte eril söylemi devam ettirdiği görülmüştür.

Taziye ritüeli ile ilgili yapılan çalışmalarda taziye tanımı şu şekilde verilmektedir; Ta'ziye; belâ vukûunda sabretmek, tahammül etmek anlamına gelen Arapça, azâ' kelimesinden türetilmiş olup "baş sağlığı dileme" manasında kullanılır. Bir yakını vefat edene "teselli verme", başın sağ olsun demektir. Farsça'da "ta'ziyet" suretinde de kullanılır (Şemseddin Sâmî, 1987: 416; Ali Nazîma ve Faik Reşad, 2002: 20, 497) ki bizde umumiyetle bu şeklinin tercih edildiği söylenebilir. Taziye kelimesinin kolektif olmasından kaynaklı bir grup bireyin bir araya gelip geleneksel yöntemlerle kaybı son yolculuğuna uğurlama merasiminin genel adı olarak da tanımlanabilir. Tüm kültürlerde ve inançlarda olan bu kolektif oluşum ile kültürün ölüm sonrası ritüelleşen yönleri yansıtılmaktadır. Duyguya ve mekâna da aynı adın verilmesi, yaşanan acının somut/soyut yaşatılarak sürdürülmesi kalıcılığının sağlanmasında da önemli bir etken olduğunu göstermektedir. Taziye ortamları; davetkâr, etkileyici, duygulandırıcı yapısı, özellikle ağlatmak amaçlı olması ile kadınların çekim merkezi durumuna gelmektedir.

Türk edebiyatında Taziyetnâme adlı makalesinde Çakır (2006), ölüm temasının işlendiği belli başlı edebî türleri; "sagu", "ağıt" ve "mersiye" olduğunu belirterek, bununla beraber ölümle ilgili olduğu halde üzerinde pek fazla durulmayan bir türün daha varlığını hatırlatarak, onun da "taziyetnâme" olduğunu belirtmiş ve taziyenâmeler hakkında genel bilgiler vermiştir. Taziyetnâme bir ölümle ilgili bir mektup türüdür; vefat eden birinin yakınına, akrabasına başsağlığı dilemek amacıyla yazılır. Muhtevalarına bakıldığında bir çeşit mensur mersiye niteliğinde olduğu görülür (Çakır, 2006: 269-270). Ölümle ilgili âyet, hadis ve hikmetli sözlere yer verilmesi eski taziyetnâmelerin en temel özelliklerinden biridir. Mesihî de mektubunda Kur'an-ı Kerim'den âyetlere yer verir. İlahî bir emir olan ölüm karşısında elden bir şey gelmeyeceğini ifade eder (2006: 275-276). Halk psikolojisi ile ilgili bir yaklaşım sergileyen taziyetnâmelerin, sosyal organizasyonlar adına önemli nitelikleri olmuştur.

Gerçek dünya ve doğa ile içi içe yaşayışın bir sonucu olarak hemen hemen tüm halk şiiri ürünlerinin ortak bir niteliği, gerçek hayata ait somutlukların çağrışım boyutlarıyla birlikte kullanılmalarıdır. Bu düşüncenin sonucu olarak ninnilerde ve ağıtlarda kız ve erkek çocuklar sık sık doğaya ait varlıklarla anlatılırlar (Çek, 2015: 719). Robin Lakoff'un da belirttiği gibi kadının dilinde duygusal sıfatlara ait sözcükler fazlasıyla yer alır. Kadınlar duyguları ifade eden dokunaklı sıfatlar kullanır. Beğeni ve takdir belirten sıfatların çoğu femindedir. Harika, sevimli, tapılası, büyüleyici gibi abartılıdır (Lakoff, 1975: 51). Annenin bebeğin hayatına ilişkin en büyük dileği hayırlı olmasıdır. Kaderin insanın hayatını belirlediğini düşünerek çocuğun kaderinin, dolayısıyla da kendi geleceğinin de hayırlı olmasını diler. Ölen kaybı için ise büyük bir yıkım oluşabilmektedir. Çünkü annenin yaşadığı hayat içinde en büyük dayanağı çocuğudur. Bu nedenle ataerkil toplum yapısında, özellikle erkek çocuğun anneye bakacağı, refah içinde yaşamasını sağlayacağı düşünülür. Geleneksel toplum yaşayışına uygun olarak erkekler, fiziksel ve manevi güce sahip bir nevi kahraman gibi çizilmektedirler. Kadının görmek istediği erkek tipi de budur. Bu anlayış hem ağıtta hem de ninnide var olduğu gibi kalıp sözlerle, öğüt mahiyetinde dile getirilmektedir (Çek, 2011: 64).

2. Ekofeminist Açıdan Kadın Bedeni

Beden folkloru (bodylore) terimi ilk kez Katharine Young tarafından Amerikan Folklor Derneği'nin (American Folklore Society) folklorlarda bir araştırma konusu olarak bedenin durumu üzerine 1989'da yapılan toplantısı için önerilmiştir. Beden folkloru bedenle ilgili çeşitli konularda yapılmış bir dizi folklor çalışmasıyla folklorun bir alt dalı

haline dönüşmüştür (Young, 2006: 250-251). Üzerine konuşulan bedensel benin (corporeal self) göze batıcılığı dinsel bedenle ilgilidir.

Beden folklorunda mitlerin kozmolojik bedeni, ayin edim/eylemlerinin dinsel bedenleri, beden tabuları, duygular, ruhsallık gibi durumlar anlık araştırılmaktadır. Ele alınan bu konuların hepsi bedensel fenomenler olarak bedensel tözler ve tözsel olmayan bedenler, akışkan beden, katı beden, bedeninin ruhu, evcimen beden, sınırları çiğneyen beden, özel beden/kamusal beden gibi konularda diğer çalışma alanlarında devam eden araştırmalarla yalandan ilişkilidir (Young, 2006: 252-253).

Kişilikle ilgili kültürel yapılanmaları oluşturan düşünme, konuşma ve hareket etme biçimlerine beden folkloru (bodylore) denmektedir. Ayrıca beden folkloru, bu türden bedensel duruşlarla bunların simgesel anlamlarını araştıran alanın da adıdır. Beden, bedensellik (corporeality), bedenselleştirme (embodiment), ben (self), düşünce, anlık (mind) ile bunlar arasındaki ilişkiler farklı kültürlerde farklı biçimlerde kurulmaktadır. Her kültür bir beden olmanın neliğine ilişkin anlayışları düzgüleyen pratik söylemleri (discourses) kendisi oluşturur. Beden yalnızca kültürel olarak biçimlenmez; beden daha çok kültür içinde biçim alır, var olur ve gerçekleşir. Bedenin biçim almasının ve deneyimlenmesinin tanımlandığı söylemlerin ötesinde ne bedeninin platonik bir formu vardır ne de kaba tözü. Beden söylemleriyle kurulur. Gerçek beden, bedeni insancillaştıran ya da insanlıktan çıkaran tıbbi metinselleştirmelerin (textualizations) sadece arkasında gizlenmemektedir (Ritchie 1993).

Kültürü içeren beden, kültürü bedenselleştirmektedir. Bu nedenle yeni bir söyleme giriş, bedeninin eğitilmesini gerektirmektedir. Arınma ayinlerinde kişinin santeriyaya girişi, başı yöneten bir tanrısallık, bir oricha almak üzereyken kafa derisinden rahatsız olacak biçimde kendisinin farkına varmasını sağlamaktadır (Mason 1994). Beden üzerindeki yazılı/çizili gösterimler kültürün bedenselleştirilmesini göstermektedir. Bedenle ilgili tabuların çiğnenmesi, üstü kapalı bir biçimde, uygun olan bedeninin de sınırlarını göstermektedir. Beden yalnızca söylemlerine göre oluşmamakta, ayrıca söylemlerini de etkilemektedir. Jestler ve duruşlar (postures) dışarıdan yapılan baskıların ve bedeninin içinde bulunduğu durumun etkisiyle hemen tavırlara ve eğilimlere göre değişir. Ayin ritimleri bedendeki duyguları yoğunlaştırabilir veya duygular bir beden ritmi olarak ortaya çıkabilir. Dışarıdan, beden algılanabilir bir nesne olarak; içeriden de deneyimlenen bir alan olarak görünmektedir. Bedenin imgesi görsel kavrayış ile devinduyumsal duyumun kesiştiği yerde oluşmaktadır.

Kadın bedeninin kültürel anlamları kültürden kültüre değişkenlik göstermektedir. Ülkemizde tabu olan kadın bedeni üzerinden erksel sistem tarafından bir anlamlandırma ve kısıtlama görülmektedir. Feodal yapı gereği kadının bedeniyle barışık yaşaması mümkün değildir. Beden sadece erkek tarafından kolektif bağlar içinde görülmesi gerektiği kadar görülebilir, yine dokunma da sadece kadınlar arasında meşru bir sevgiyi ifade etme aracı durumundadır. Hareketlerinin kısıtlanması ve belli normlar dahilinde gösterilmeye zorlanması kadını meta haline getirmektedir. Ritüellerde kadının bedeni bilinçdışı bir refleks durumuyla hareket edildiğinden kolektif içinde bu durum meşru görülmektedir.

Hareketin söylemi aynı zamanda onların ilkeli ve ilkel kültürü ne olarak gördüklerini ortaya koymaktadır. Çağdaş Batı yaşamı onlar açısından bireyi anlamlı referans kaynaklarından koparmış ve yabancılaştırmıştır. Bu yabancılaşma, topluluğun kaybı anlamına gelmektedir. Kendilerini bir kabile olarak gören modern ilkelciler için gerçek topluluk deneyimi, ilkel kültürlerde bulunmaktadır. Bu nedenle onlar açısından beden modifikasyonu bir topluluk yaratma ve ona katılma anlamına gelmektedir. Topluluk bu bağlamda yalnızca bir aidiyet hissi temin etmez; fakat aynı zamanda çağdaş yaşamın insanın elinden aldığı bedenleşme ritüellerine katılımı sağlar (Kaderli, 2018: 172). Beden söylemlerinin ürünü olduğu kadar kaynağıdır da. Beden, görkemli olanın söylemlerinden önemsiz olanın söylemlerini ayırmak için bir ölçüt oluşturmaktadır (Stewart 1984). Dilsel eğretilmeler bedene ilişkin bilgi olarak düşünceyi belirlemektedir (Neustadt,1994). Bedenden çıkarılan bedensel söylemler de maddi kültürde bedenselliği kuşatmaktadır.

Konumuz olan kadın taziye ortamlarının feodal toplumlarda kent merkezine yerleşmiş olursa da belli bir yere toplu yerleşimi söz konusudur. Bu toplu yerleşimde taziye durumlarında akrabalık ve komşuluk ilişkileri olumlu yönde etkilenecek, ilişkilerin geleneksel yapıları korunup sürekliliğe de destek olduğunu söylemek mümkündür. Akraba ve komşuların bu dayanışma ile kayıp yakınlarının yanında yer alması, ölüm acısını da hafifleten manevi bir rahatlık sunmaktadır (2019: 130). Taziye evi veya yas evi olarak farklı adlandırmalar kullanılabilir. Bu durum taziye ve yas kavramlarının mekân boyutunda açıklaması gerekliliğini göstermekte ve bu adlandırmanın bulunduğu bağlamlarda ölüme hangi açıdan, nasıl yaklaşıldığı bu sayede belirlenebilmektedir. Örneğin Van'da genellikle taziye evi, Diyarbakır'da ise daha çok yas evi adlandırması tercih edilmektedir (Parin vd., 2012: 221).

Yas, matem, taziye ve ritüelin kültürel sistemlerde farklı anlamlara geldiği görülmüş ve bu adlandırma yerel kültür saha çalışması sonucu şu şekilde tanımlanmıştır:

Yas; herhangi bir kayıp karşısında kişinin, kaybın yokluğuna alışma süresini içeren ve kompleks durumlarda travmatik olabilecek bir süreci belirtmektedir. Çift değerli bir anlamı olan yas hem bir duyguyu hem de duygunun süreçteki niteliği ve ölümü anlamlandırma üzerinde geniş varoluşsal bilgileri içerir.

Matem; ölüm veya kaybın kültürel ve dramatik yönünü belirtmek için kullanılan ve bedensel devinimlerin sıkça kullanıldığı bir terimdir. Yas olayına göre çok daha büyük değerlerin, toplumca çekilen acının ritüel şeklinde tezahürü söz konusudur.

Taziye; genellikle ölüm sonrası sosyal organizasyon olarak bireylerin bir araya gelip kayıp yakınlarına teselli edici sözler söylemesi, yüklenme kuramı bağlamında kayıp için olumlama yapma sürecini kapsar.

Ritüel; genellikle önemli kişilerin beklenmedik bir anda kaza, çatışma gibi bir durum sonrası ve çok genç ölüm ardından düzenlenen dini merasimlerin tümünü kapsar. Türkiye'de en büyük matem ve gösteri niteliğindeki ritüel, Kerbela matemidir.

Matemin boyutu yitirilen bireyin toplum içindeki saygınlığı ölçüsünde azalır artabilmektedir. Kadınlar erkeklere göre daha duygusal oldukları için birinin içten ağlaması bile diğerlerini etkileyip ağlatabilmektedir. Matem törenlerine katılanları aynı potada eriten ve daha da ötesi bu törenin kendi koyduğu dinsel-kültürel sınırların ötesine taşabilmesine de imkân veren şey tam da bu yaralanabilirliğe yapılan vurgu olduğunu belirten Birdal (2013), taziyenin adaletle bağlantısına değinmiştir. Kendine acı çektirerek 'şehitlere' yapılan zulmü bizatihi deneyimlemek suretiyle kayıpla özdeşleşme ve bu yolla onu hayatta tutma isteği, aynı zamanda doğrudan somut bir adalet çağrısına dönüşüp dönüşmemesinden bağımsız olarak, her zaman için bir haksızlığı ya da adaletsizliği de sürekli hatırlatma işlevini barındırmaktadır. Haksızlığın ya da adaletsizliğin hatırlatılması aslında Kerbela yası sürecinde insanın şiddete ve yaralanmaya ne kadar açık olabildiğine dair ilksel bir hatırlatma işlevi de görebilmektedir. Düzenli bir biçimde dizilmiş yüzlerce adam ve hatta çocuk, Kerbela "masumları" için kürsüden mersiye ve ağıtlar okurken, çıplak göğüsleri ve sırtlarını kimi zaman elleriyle kimi zaman da zincirlerle dövmek suretiyle müthiş bir acı gösterisi sunmaktadırlar.

Freud'un odağını "ben"e sabitlediği için öngöremediği ve yasın ortaklaşabilmesini açıklayabilecek noktalardan biri de bir kayıp deneyiminin aynı zamanda bir adaletsizlik ya da haksızlığa uğrama deneyimi olabileceği ihtimalidir. Bedenin kesin güvenlik amacına ulaşma çabasında, ruh her zaman bu amacı somut duruma getirmek zorunluluğu karşısında bulur kendini; titiz bir hesabın sonunda şöyle demesi gerekir: "Güvenlik falan noktadadır; şu yönde ilerlersem ona kavuşabilirim." Elbet bu yapılırken hesapta yanılma olasılığı da yok değildir; ama belirli bir amaç ve amaca götüreceği belirli bir yönden yoksunsa, hiçbir devinim gerçekleşemez. Elimi kaldıracaksam, ruhumda önceden bu devinim için bir amacın belirlenmiş olması gerekir (Adler, 2012: 25). Ruhun seçtiği yön bireyin başına dert açabilir; ama ruh böyle bir yönü seçmişse, yanılıya düşerek onu birey için yararlı görmesindedir. Dolayısıyla, tüm psikolojik hatalar, devinim yönünün seçilmesinde içine düşülen hatalardır. Kesin güvenlik amacı bütün insanlarda ortaktır; ama bazıları bu amaca götüreceği yön konusunda hataya düşer, devinimleri kendilerini yanlış yollara sürükler (Adler, 2012:

25). Vücut pozisyonları her zaman belli anlamların damgasını taşır. Artık psikoloji tanımımızı genişletebiliriz. Psikoloji, vücudu üzerindeki dış etkiler karşısında bir insanın takındığı tutumun anlaşılmasıdır (Adler, 2012: 30-31). Topluluk bu bağlamda yalnızca bir aidiyet hissi temin etmez; fakat aynı zamanda çağdaş yaşamın insanın elinden aldığı bedenleşme ritüellerine katılımı sağlar (Kaderli, 2018: 172). Bizce en problemlili yaklaşım geleneksel kültürlerin bütünüyle homojen olarak görülmesi ve kültürel söylemlerin bütünüyle ortak ve uzlaşmış bir kararın temsilleri olarak görülmesidir. Bu açıdan, her türlü kültürel pratik herkes tarafından aynı içerik, anlam ve deneyim çerçevesinde kutsanmaktadır. Bu, tam olarak kültürün sembolik dışavurumlar üzerinden okunması eğilimidir. Görünüşte paylaşılan unsurlardan hareketle semboller deneyimlere eşitlenmekte ve kişisel subjektivitelerin çokluğu ve ayrışıklığı kolektif söylem içinde örtbas edilmektedir (Kaderli, 2018: 175). Kültürleri birbirinden ayıran unsur, sembol ya da pratik repertuarları değildir; yerine tüm bunların bağlamsal koşullarındaki deneyimlenme ve anlamlandırılma biçimleridir. Dolayısıyla modern ilkelcilerin yaptığı şey, bir ödüncüleme, varyant ya da taklid değildir; başlı başına orijinal bir kültürel performanstır.

Acı zırhı, benliğin sürekliliğinin sağlanması için ödenmesi gereken bir bedeldir. Bedendeki kesik, bir biçimde yeniden dünyaya gelme, benliğin sınırlarını hissetme, ben'in ve beden imajının birliğini bir an yaşamaktır. Bedende bilinçli olarak açılan yara zamanın yeniden başlamasıdır. Zamanın tam bir çıkmazda donmuş gibi kaldığı bir yerde geleceğin dünyasına bir köprü atar, zamanı yeniden harekete geçirir (Kaderli, 2018: 179). Dolayısıyla ilkel ya da çağdaş, olumlu ya da olumsuz, mutlu ya da mutsuz kültür yoktur; birey ve deneyim vardır. Bilimsel pratiğin amacı ne kültürün söylemlerini onaylamak ne de kendi ürettiği söylemleri sürdürmektir. Amaç her durumda insani varoluşsal deneyime, onun dolaysız ve bütüncül bedenleşmiş doğasına katkı sağlamak ve onun öz-belirlenim failliğinin yerine konuşmaktan ziyade, bu failliğin olasılık ve imkanlarını genişletmektir (Kaderli, 2018: 181).

3. Taziye Mekânlarında Ağıt

Taziye oluşumunun ana nedenlerinden biri de ağlamak için bir araya gelen bir grup insanın bireysel acılarını paylaşabilecekleri meşru bir ortam olmasıdır. Özellikle kadınların acıları, taziye ortamlarında bireysel olmaktan çıkıp kolektif bir duruma gelmekte, inilti ve haykırışlarla birlikte ağıtlara dönüşmektedir. Ağıtı yakanların duyguya girmesi için ölenin ya da kaybın bir kıyafetini eline alması gerekmektedir. Bu durum, yok olmanın yaratıcılıkta etken olmadığı, varlığın o an hissedilmesi ve duygunun oluşabilmesi için dokunmanın gerekliliğini göstermektedir. Nesneyi ele alıp ağıt yakma daha çok ağıtçı kadınların (bu işi parayla yapanların) başvurduğu bir yoldur. Daha sonra grup tarafından da bu durum tekrar edilerek acının daha çok büyütülmesi ve ezgi ile sözün çeşitlenmesini sağlamaktadır. Kayıp/yas durumunda kişiler ağıt yakarak veya ağıt dinleyerek teskin olmakta ve durumu kabullenerek ağıt sayesinde bir tür katharsis sağlanmaktadır. Kayıp yaşayan birey, yaşadığı toplumla ve kültürle uyumu sağlayarak hayata gün geçtikçe daha rahat adapte olabilmektedir. Elbette ölüm/kayıp durumunun kabullenilmesi kolay olmamakta, kişi ölenin 3, 7, 40, 52 ve 1 yıl gibi sabitleştirilmiş anma ritüelleri zamanlarında yas geleneğini ağıtlarla süsleyerek bünyesini teskin etmekte ve yok oluşu yavaş yavaş kabul ederek hayata tutunabilmektedir (psikanalizde sistematik duyarsızlaşma olarak adlandırılmaktadır). Bu durumda sayıların ya da zamanın teskin etmede nasıl kullanıldığı önemli görülmektedir. Anma ritüellerinde, içinde bulunulan mevsim aktarımında önemli değişiklikler ve yeni yaratımlar oluşturmaktadır.

Ölüm, yas gibi kayıplarda derin üzüntü ve yeis durumu kişide enerji sıkışmasına yol açar. Ağıt yakabilen kişiler ve dinleyenler katharsis yaşamakta, yani enerji boşalımı sağlanmakta olup, kişi/kişiler gevşemektedirler. Ayrıca her yakarış ağıtı yakan kişide bir yeniden yaratma olarak görülmektedir.

Ağıt yakımının başlamasıyla birlikte taziyede bulunan tüm kadınların ağlama davranışını aniden göstermesi, kadınlardan birinin salınmasıyla tüm kadınların salınmaya başlaması ve ağıt bitiminde ağıtçının susmasıyla tüm kadınların birlikte susma davranışını sergilemesi ayna teorisine göre anlamlı davranım ve taklit yöntemlerini açıklamaktadır. Bu davranışsal benzetim yolunun felsefi derinliği için Taklit ve Ayna yöntemleri de başarılı bir çözümleme için kullanılabilir. Lacan (2013), öznenin oluşabilmesi için ötekinin varlığının şart olduğunu belirtir. Bu da çocuğun kendisini tanımlayabileceği bir ayna evresine veya ona benzeyen bir düzleme ihtiyaç duymasına neden teşkil

eder. Aynadaki öteki “benin temelini oluşturur.” Acı çekenler öteki ben’i kendi hemcinsinde görmekte ve acılanan ile birlikte aynı davranışı sergileyerek içsel bir acıyı kendi bedenine yansıtmaktadır. Bu durum kolektif acının yaşanmasına akabinde kolektif sağaltıma dönüşmektedir.

Elias Canetti, neredeyse her türlü ortaklaşmayı bir ‘kitleleşme’ biçimi olarak betimlemeye çalıştığı “Kitle ve İktidar” adlı ünlü eserinde, bir “ağıt dini” olarak tanımladığı Şiiğin İmam Hüseyin’in yasını tutmak suretiyle oluştuğunu ve Şiilerin salt bu yas sayesinde bir “kitle” haline geldiğini savunur (Canetti, 2003, aktaran; Birdal, 2013). Taziye evine gidip bir iyice içini döken hemen hemen tüm kadınların söylediği, “çok güzel ağlattı bizi, çok iyi yas ettik” sözlerinden de bilinçaltında irinleşen ve ağıt sayesinde sıkılan acı, keder sonrası katharsis etkisi oluşturduğu anlaşılır bir durumdur. Yas tutma, sadece ölüme karşı verilen bir yanıt değildir. Yas tutma, herhangi bir yitim ya da değişikliğe verdiğimiz psikolojik yanıt ve iç dünyamızla gerçeklik arasında uyum sağlayabilmek için yaptığımız uzlaşmalardır. Yitim, aile yadigarı bir küpe olabileceği gibi; bir eş bir sevgili, bir dost, bir umut, bir ülkü, bir vatan hatta eski bir kendiliğimiz de olabilir. Volkan, başarılı yas tutmanın tüm psikolojik dinamiklerini ve sonucunda kazanacağımız değişimleri anlatmaktadır.

Kayıp yaşayanların bölgemizde sosyo-demografik özelliklerinin birbirine benzer olduğu görülmüştür. Aynı kültür içinde benzer duyguların benzer davranışlara yol açtığı, benzer davranışların da benzer düşünceleri yarattığı savından hareketle, benzer düşüncünün benzer karakter ve kader algılarına yol açtığı söylenebilir. Taziye ortamlarında gözlenen durumlar sosyal öğrenme kuramı kapsamında ve özdeşim mekanizması kapsamında değerlendirilmiştir. Örneğin; taziye ortamının başlangıcında grup bağlılığı (Cohesiveness), ikinci sırada kendini anlama (self understanding), üçüncü sırada özverili olma (altruizm) ve dördüncü sırada katharsis yer almaktadır. Varoluşsal etmenler; sorumluluk, özdeki yalnızlık, ölümlülük ve yaşamı sürdürürken karşılaşılan beklenmedik olayları ve sonuçlarını kabul edebilme gibi konuları içerir. Bu etmen, yaşamın zaman zaman haksız ve adaletsiz olduğunu, sonuçta yaşamın acısından ve ölümden kaçış olmadığını kabul etme ile ilgili soruları kapsar. Taziye ortamında bu tür varoluşsal sorgulamaların da olduğu görülmektedir (Eren, 1998: 140).

Taziye ortamının faydaları: Anksiyeteyi azaltma, iletişimde bir araç işlevi, bir geçiş nesnesi işlevi, Narsistik doyum, üyeler arası kaynaşma, kendileri ve diğerleri hakkında daha doğrudan bilgilenme sağlama, ağıt yakma yoluyla hem birlikte hem de sınırlı olma duygusunu yaşama olarak belirlenmiştir. Ağıt yakabilen kişiler, kendilerini ifade edebilmelerinde güvenli, koruyucu taşıyıcı bir ‘kap’ oluşturmuştur. Kayıp karşısında ilkel savunmalar gösteren kayıp yakınlarının sağaltım ve kabullenme aşamasında çeşitli faktörler yer almaktadır. İnkâr, bastırma, karşıt tepki gösterme, ödünleme ve yüceltme gibi mekanizmaların egoyu çatışmadan kurtarmak için etkili mekanizmalar olduğu görülmüştür. Ağıt yakma aracılığıyla dinamik ve destekleyici bir grup psikoterapisi sağlandığı da söylenebilir.

3.1. Kadın Taziye Mekânlarında Katharsis

Kadınların bir araya geldiği en önemli organizasyonlardan biri de taziye buluşmalarıdır. Taziye oluşumunda belli ritüeller ve yaptırımlar sosyal normlarla birlikte devreye girer. Taziye evine gidecek kadın; makyaj yapmaz, şık giyinmez, sakız çiğnemez, yüzünde acı bir ifadeyle kadınların arasına girer, yaşı ve saygınlığı olan kadınların elini öperek kendisine ayrılan uygun yere oturur. Ortamda ağıt yakılıyorsa eşlik edip salınmak veya ağlamak davranışını göstermek ise bütün kadınların uyduğu sosyal normlardandır.

İrvin D. Yalom’un Belirttiği 11 İyileştirici Faktöre Göre Mesnevî’nin Değerlendirilmesi adlı Yüksek Lisans tezinde Özbek (2021), grup davranışlarının belirlenmesinde kolektif davranışların olduğu belirtilmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde; psikolojik danışma, psikoterapi, grupla psikoterapi/psikolojik danışma kavramları üzerinde kısaca durmuştur. İrvin Yalom’un belirttiği iyileştirici faktörler (umut aşılama, evrensellik, bilgi aktarımı, özgecilik, birincil aile grubunun onarıcı yinelenişi, toplumsallaştırıcı tekniklerin geliştirilmesi, taklitçi davranış, bireylerarası öğrenme, grup bağlılığı, katharsis, varoluşsal etmenler) ve verilen/verilmesi istenen mesajlar üzerinden Yalom’un iyileştirici

faktöründe belirtilen iyileştirici maddeler taziye grubuna uyarlanarak gözlem yöntemiyle grup dinamiğine açıklamalar getirilmiştir. Metinsel karşılaştırma yapan yazarın bağlam merkezli karşılaştırması, acının merkezi konumunda olan taziye ortamına uyarlanmış ve söz konusu iyileştirme kategorilerinin terapötik etkisinin taziye ortamına uygulandığında benzer sonuçlara ulaşılabilirdiği görülmüştür.

Günümüzde, insanın psikolojik sağlığının düzeltilmesine dair pek çok bulgunun kaynağının Batı dünyasında doğduğu kabul edilmektedir. Öyle ki psikoloji biliminin resmi tarihçesi başlangıç olarak 1879'daki Wilhelm Wundt'a dayandırılır (Yeşilyaprak vd., 2011: 6). Benzer şekilde, insan psikolojik sağlığını düzeltmeyi kendisine gaye edinen psikoterapi ile ilgili ilk bilimsel çalışmalar da Sigmund Freud'a dayandırılır (Özakkaş, 2018: 4). İnsanlar, zaman zaman etiketlenme/ayıplama korkusu yüzünden kendilerini açmaya yanaşmazlar. Çünkü içinde buldukları ortamda anlaşılacaklarını, alaya alınacaklarını, dışlanacaklarını düşünürler. Birçok acılı insan benzersiz bir perişanlık içinde oldukları, bir tek kendilerinin kesinlikle ürkütücü ve kabul edilemez sorunları, düşünceleri, dürtüleri ve fantezileri olduğu yolunda huzursuz edici düşüncelerle terapiye başlar (Yalom, 2012: 23). Halk anlatılarında normal zamanda anlatılamayacak duygu, düşünce, istek ve arzular, ağıt içinde mesaj olarak yakının bir yerinde gizli ve anlaşılmayı bekleyen bir yerinde bulunmaktadır. Bu anlatıların kadınlar arasında simgesel bir iletişim dili olduğu da çeşitli analizler tarafından aktarılmaktadır. Taziye ortamlarında ölüm, dünya, kader, felek, cennet-cehennem gibi bazı kavramların açıklandığı, dolayısıyla bilgi verilerek kolektif anlam bulma sürecine destek olunduğu görülmüştür. Taziye ortamlarında toplanan bireyler, kayıp yakınlarına doğrudan ölüm ve yok olmakla ilgili bilgi verebilmekte, sınavdan geçildiği bu süreçte sabırlı olmalarını telkin edebilmektedirler.

Toplumsal öğrenmenin olumlu davranışı pekiştirme görevinin tam anlaşılmadığını belirten Bandura, taklit ile davranışın pekiştirildiği dolayısıyla olumlu davranışa sevkettiğini deneyerek etkili bir terapi olduğunu tespit etmiştir. Grup terapisinde bir sorunla boğuşan bireyin, başka bir birey tarafından da yaşadığını görmesi ve iyileşme davranışını nasıl sergilediğini gözleyerek kendine uygulaması sıkça görülen iyileştirici taklit davranıştır. Bu görüngü, genellikle temsili ya da seyirci terapisi adını alır (Yalom, 2012: 39). Taziye ortamlarında bulunan benzer acıları yaşamış kişilerin birbirlerine daha çok inandıkları ve empati kurarak acılarını paylaşarak sağaldıkları gözlenmiştir.

Onarıcı Duygusal Deneyim faktöründe grup, sunduğu yaşantılarla bireylere duygularını bastırmadan ifade etmesi ve sonuçlarını görmesi için imkân sunar. Bunu gerek elini havaya kaldırarak dua-beddua şeklinde gerekse ağıt yakarak dışavurması onarıcı duygusal deneyime örnek verilebilir. Birey, benzer sorunu olan diğer üyelerin varlığından haberdar olduğunda yalnız olmadığının (evrensellik) farkına varabilir. Bu durumda gruba ait hissetme ile gelişen bağlılık oluşabilmektedir. Üyenin olumlu ve olumsuz duygularını dışa vurarak (katharsis) ruhsal rahatlama yaşamasına zemin hazırlanabilir veya sorumluluk alma, ölümü kabullenme (varoluşsal etmenler) vb. algılarında işlevselliğe ulaşması üzerinde çalışılabilir. Ait olduğu grubun kimliksel özelliğiyle hareket edebilen kişilerin biraradılığı başlı başına grup aidiyet bilincinin ve dolayısıyla acının hafiflemesinde etken olduğu görülmüştür. Bunlardan birinin, birkaçının veya tamamının varlığı üyenin gruba bağlılığını da olumlu anlamda etkileyecektir.

Arınma, temizlenme (Yalom, 2012: 123) anlamlarına gelen katharsis, öz olarak içte tutulan olumlu veya olumsuz duyguların dışavurumudur (...), duyguların saklanmaksızın ifade edilmesi tedavi etmede önemli görülmektedir. Aksi takdirde grup, sadece bir araya gelen sıradan bir alışkanlığa dönüşür (Yalom, 2012: 125). Yalom'un da belirttiği gibi duygunun güçlü dışavurumu bağlılık gelişimini arttırmaktadır; bir başkasına karşı güçlü duyguları açığa vuran ve bu duyguları dürüstçe işleyen üyeler, karşılıklı yakın ilişkileri geliştireceklerdir (2012: 124).

Kollektif Bilinç/Kollektif Temsiller: Wundt İle Durkheim adlı makalesinde Arkonaç (2010), Wundt ve Durkheim teorilerine göre Kollektif bilincin psikik-sosyal açıklamalarını tartışmış ve ortak/ayrık yönleri üzerinden teorilerini yeniden yorumlamıştır. Wundt için bireyin bilincinde o sırada olup bitenler ile kolektif bilinçle aynı değildir. Bu ikisi arasındaki ayrımın netleşmesi gerektiğini belirterek, kolektif bilincin farkındalığın dışında geliştiğini öne sürmüştür. Bireysel bilinç ile kolektif bilincin çok keskin ayrım noktalarının olduğu öne sürülerek, kolektif bilincin kültür içindeki

bilinç olduğunu ve diğerlerini aynılaştırdığını savunmuştur. Wundt'a göre kolektif fenomenlerin üretimini sağlayan etkileşimsel sosyal bir süreç olan dildir. Dolayısıyla dil, kültürün/kolektif fenomenlerin inceleme nesnesi olmalıdır. Bu noktada Wundt, Freud'un dil ile bilinçdışına girişi sağlayan bir araç olarak bakışından ve de Durkheim'ın dine kolektif temsil/sosyal olgu olarak bakışından farklı bir açıya oturtmaktadır. Bu sosyal olguların en önemli göstergesi bizim bir parçamız olmayıp bize dışsal oluşlarıdır. Bir diğer göstergesi ise kişinin iradesinden bağımsız olarak her bireye dayattığı zorlayıcı güçtür. Dışsal olan sosyal baskı, insanları belli bir tarzda davranmaya zorlar.

Sosyal olgular bizim dışımızdadır ve ancak başka sosyal olgularla karşılaştırılarak açıklanabilir. Bireye ait olan bu içsel yani psikolojik ve kişisel olan bu duygular, sadece bu düzlemde ele alınamaz ya da sosyal olgular/kolektif temsiller bu psikolojik düzlemde tek başına açıklanamazdı. Bu sebeple insan bilinci esas olarak sosyal bir bilinçtir, önce tekil bireyin zihninde üretilen sonra diğerleriyle paylaşılan bir sosyal kendilik değildir, iki etkileşimin bir arada incelenmesiyle bazı kanaatlere ulaşılır. Tajfel ve Turner tarafından geliştirilen Sosyal Kimlik Kuramı'na göre insanlar kendilerini birçok temelde sınıflandırabilmektedirler. Benzerlikler temelinde oluşturulan Sosyal Kimlik Kuramı'na göre bireysel kimliğin yerini grup kimliği alabilmekte; kişisel norm, grup normları ile yer değiştirebilmektedir (Bartal, 2000). Kurama göre olumlu bir sosyal kimlik geliştirme ihtiyacı içinde olan birey, kendi iç grubuna olumlu, dış grubuna ise olumsuz özellikler yükleme eğilimi göstermektedir (Reicher, Sears, Haslam, 2010). Sosyal Kimlik Kuramı ile olumlu bir benlik yapısı oluşur ve ötekenden ayrımı ortaya koyar. Sosyal kimlik kuramını müzik gruplarına uyarlayarak aynı değerlerin paylaşıldığı gruplarda ortak müzik zevkinin olduğunu tespit etmiştir. Rentfrow, McDonald ve Oldmeadow'a (2009) göre insanlar, müzikle kendilerini çeşitli şekillerde dışa vurmaktadırlar. Ağıtların sosyal psikoloji kapsamında açık ve gizli işlevlerini ortaya koymak için Van ilinde ağıt yakan kadınlarla görüşmeler neticesinde, sosyal kimliğin ortaya çıktığını belirten Çakmak, toplumsal kimlik ve bireysel kimliğin çatışmasından doğan bu ağıtların, kadının bireysel mental durumunu yansıttığını saptamıştır.

Müziğin kişisel kimliği olduğu kadar grup kimliği ve aidiyeti açısından da önemini ifade eden birçok çalışma vardır. Brown'a göre müzik, grup olma fikrini güçlendirerek bütünleştirici davranışları desteklemekte ve grup dışındakilere yönelik potansiyel negatif tutumların ortaya çıkmasına neden olmakta, grup kimliğini, kolektif düşünmeyi ve grup senkronizasyonunu desteklemektedir (Cross, 2001). Dolayısıyla da söz konusu grup merkezli yanlılıkların, müzik zevki üzerinden oluşturularak, bireyin iç grubundan ya da dış grubundan insanların ahlaki ihlallerine ilişkin yargıları üzerinde nasıl etkili olacağı sorusuna yanıt aranmaktadır (Kavadar, 2021: 38-39).

Sartre, duygulanımların kişinin bilinçli yaşantısının, edimlerinin uzantısı olduğunu öne sürer. Bu açıdan bakılınca duygulanım, kişinin yaptığı bir büyüdür, kendini aşan dünyaya etki edemediği için, kendini değiştirerek, dünyanın farkına varışını değiştirmek, böylece dünyayı değiştirme büyü. Kişi dünyaya karşı varoluşunda ortaya çıkan belirsizliğe, karmaşaya karşı tavrı almak yerine, etkilenme yoluyla dünyayı bir tek nesne, şey düzeyine indirir (May, 2010: 32). Kadınların taziye ortamlarındaki duygulanımları, yaratıcı sembolik dizge yaratmada etkindir.

Katharsis/Arınma: Duygusal boşalım olarak tanımlanan katharsis teriminin psikanalizde çok daha derin anlamları olduğu görülmüştür. Aristoteles, tragedya oyunlarının seyirci üzerindeki rahatlama etkisinden yola çıkarak bu terimi kullanmış, Freud ise psikanalizde danışanın sıkıntılarının müsebbibi olarak psikanalizciyi yani danışmanı göstererek sıkıntılarını onun üzerine yansıtıp rahatlama şeklinde bir arınma ve baca temizleme yani kathartik işlevi olarak gördüğünü savunmuştur. Ağıtlarda kayıpla başetme yollarından biri olarak görülen acıyı kolektif olarak paylaşma, sorumluluğu taziye ortamında acıyı bölüşmek kaydıyla ve birlikte hareket etmeden kaynaklı oluşan güven duygusunun, her iki anlamda da meditasyon etkisi olarak görülebileceği kanaatindeyiz.

Eylemlerimiz, tarafımızdan itiraf edilen nedenlerin gerisinde, hiç kuşkusuz varlığını itirafa yanaşamayacağımız gizli birtakım nedenlerin de arkasında bulunur, ama onların da gerisinde bizim bile farketmediğimiz daha gizli nedenler saklı yatar. Günlük yaşamdaki eylemlerimizin çoğunluğu, dikkatimizden kaçan gizli nedenlerin ürününden başka bir şey değildir (Le Bon, 1966: 14).

Bu bildiride bir kavram olarak “grup” ele alınmış. Grubun yapısı incelenmiş, grup üyelerinin psikolojisi üzerinde durulmuştur. Gruplar arası ilişkilerin nasıl olduğu ve ilişkilerin olumlu olması için gereken hususlar açıklanmıştır. İnsanlar yaşadıkları toplumda belli gruplar içinde bulunmaktadır. Grup içerisindeki kişiler, diğer üyeler ile ortak bir anlaşma sonucu belirlenen ve üyeleri arası ortak davranışı, tutumlar arası birliği sağlayan birtakım normlara bağlı kalırlar. Grup üyeleri grup içerisinde kendilerini algılayıp birbirlerine benzer davranışlar gösterirler. Ayrıca kendilerini diğer gruplardan farklı algılamak ve değerlendirmeyi de ona göre yaparlar. Taziye ortamında grup acısı ve bilinciyle hareket eden kadınlar gözlemlenerek sergiledikleri davranış ve söyledikleri ifadeler analiz edilerek kadın duygularının tutumlara yansımaları analiz edilmiştir.

Kadının duygu, düşünce ve istemleri, bireysel ve grupla ifade etme şekilleri farklılaşmaktadır. Kadın kolektif olarak içinde bulunduğu grubun niteliklerine uygun şekilde duygu ve düşüncelerini sosyal normların belirlemeleri üzerine kurmaktadır. Taziye için bir araya gelen kadınların belli düşünüş ve eyleyişte bulunarak birbirlerini taklit ettikleri ve grup normuna uyarak katarsis sağlandığı gözlemlenmiştir. Bu bedensel ve söylemsel ifadelerin ağıt yakılırken ifade edilmesi grup dinamizminin kültürel işaretleri olarak görülmektedir. Ağıtlarda dile gelen sözlerin grup tarafından onaylanması bedensel devinimle onanmakta ve kültürel, sembolik yapının devamını sağlamaktadır. Aşağıda taziye ortamında kaydedilen ağıt örnekleri gözlem/görüşme tekniğiyle kaydedilmiş ve notaya alınarak analiz edilmiştir. İzleyici ve yakıncının duygudurumu birlikte ele alınarak kültürel ve müzikal yapı analizi yapılmıştır.

ÇIĞ FELAKETİ ÜZERİNE AĞIT

Kaynak Kişi: Mukaddes Altın
Derleyen ve Notaya Alan: Songül Çakmak

Derleme Yeri: Van/Bahçesaray
Derleme Tarihi: 08/02/2021

De da ye re bene we ze we ra na Wa rē di ke tım çıqas sa re.

We ze ba la xwe di i mē berf u ran to fan tew di ba re. Deqı ri ni keti ye

na'va de u ba van e Den ge da yi ka çu ye er şe Bi ėz ma na ke ti ye

çıl u ça ya ne de bi ra xwē de Xı rab bı ke Da yık bu ye mi na

gır u ha re.

Ağıt uşşak makamı seyrine sahip serbest ölçülü bir biçimde seslendirilmiştir. Makamın genel özellikleri ağıt içinde sıkça ritmik tekrarlı bölümlerde devamlı neva güçlü perdesini tutması veya güçlüde asma kalış yapması ile oluşturulmuştur. Motif yapısı içinde giriş bölümünden itibaren temanın kesin hatları ve motif oluşumu destekleri ağıt özelliklerindeki ana hattın tekrarlanması ve ritmik olarak gelişimi ile belirlenmiştir. Ağıtın yürüyüş ve gelişim özellikleri genel olarak inici seyirdedir. Neva güçlü perdesi etrafında geliştirilen melodi, tekrarlama ve inici seyir yoluyla düğâh karar perdesinde sonlandırılarak seslendirilmiştir.

Katılımcı Bilgileri

Kaynak kişinin adı-soyadı: Mukaddes Altın

Kaynak kişinin doğum yeri: Bitlis/Hizan

Kaynak kişinin doğum tarihi veya yaşı: 55

Kaynak kişinin ağıtı kimden öğrendiği: Gelenekten-Profesyonel Dengbej

Kaynak kişinin eğitim durumu: Yok

Kaynak kişinin ikamet ettiği yer: Van-Merkez

Kaynak kişinin işi: Ev hanımı-Dengbej

Görüşme tarihi: 08.02.2020

Görüşme yeri: Kişisel ev

Görüşmeyi yapan kişinin adı-soyadı: Songül Çakmak

Karesata Berfê

De dayê rebenê wezê wêrana Wanê diketim çiqas sar e

Wezê bala xwe didimê berf û baran tofan tev dibare

De qîrînî ketiye nava dê û bavan e

De dengê dayika çûye erşê

Bi ezmana ketiye çil û çiyane

De bira xwedê xirab bike

Dayîk bûye mîna gurê har e

Ez neminim ez neminim ez neminim derd û kula ra

Her roj bala xwe didimê dayîk rûniştine

Terş û newalê sere xwe diqetîne

Gelî birano here Wanê

Canê delal di bine berfê da bênefes mane

Ez neminim eskerê dest hine ra

Ez neminim bavê zarokan ra

Ez neminim birînê dilê dayîkan ra

De wezê ketime wêrana çiyayê Wanê

Mîrat be çiqas çiyakî sar e

Her roj bala xwe didinê

Berf û baran zilim û tofan tev dibare

Türkçe Çeviri (Çığ Felaketi üzerine)

Garip anam yıkık (viran) Van'a gittim ne soğuktur
Yönümü kar ve yağmura veriyorum, tufan yağıyor gibi
Yas düşmüş anne ve babaların evine ağlıyorlar
Haykırmaktan annenin sesi arşa yükseldi
Gökyüzüne, dağlara, taşlara düştü (ulaştı)
Allah her şeyi bozup talan etsin
Anneler kuduran kurt gibi olmuş

Ben olmayaydım bu dert ve yaraların içinde
Her sabah bakıyorum anneler oturuyor
Başındaki örtüyü uçurumda parçalıyorlar
Kardeşim Van'a git
Karın altında nefessiz kalan canlarımızı getir

Askerlerin kınalı ellerine kurban olayım
Ben öleydim çocukların babasına
Ben öleydim annelerin yaralı yüreklerine
Van'ın dağlarına çöllerine düşmüşüm

Aman Allahım ne kadar soğuk bir dağdır
Her sabah bakıyorum da
Kar, yağmur tufan gibi yağıyor

Psikoterapi yöntemiyle söylem analizi: Havanın çok soğuk olduğu Van ili Müküs/Bahçesaray ilçesinde yaşanan çığ felaketi üzerine yitirilen insanlar üzerine ağıt yakılmıştır. Hayatı felç edip yaşamı katlanılmaz kılan bu havalarmın, kendilerine bir ceza olarak verildiği, üstelik çığ düşmesi sonucu hayatını kaybeden birçok insanın da olması dolayısıyla felaket olarak görülen bu durum, Allah'ın kendilerine gönderilen bir gazabı olarak görmektedirler. Ağlamaktan annelerin sesinin arşa yükselmesi, kutsalla bağlantı kurmak ve acılarını ağlayarak dile getirip pazarlık yapmak içindir. Evlerine şivan (yas) düşmüş annelerin kudurmuş gibi haykırmaları ve baş örtülerini parçalamaları yine kutsalı bu durumda ikna etmek ve kendilerine acındırmak içindir. Allah tarafından gönderilen Tofan (Tufan) çok büyük kayıplar yaşamalarına sebep olmuş ve ben "kurban olaydım, ben öleydim" gibi kendine yöneltilen ilençlerde yine bir pazarlık aşaması görülmektedir.

Kayıpların askerler tarafından kar altından çıkarılması, onların gözünde kutsal bir görünüm kazanarak ellerinin artık mübarek olduğu ve ellerine de kurban olunacağı söylenmiştir. Kar altında nefessiz kalan canların hastaneye

kaldırılmasıyla birlikte yaşam ve ölüm arasında kalan yakınları bir an önce hastaneye gidip bu eşikte kalan ruhsal durumlarını düzeltmek istemektedirler. Evin gençlerini hastaneye gönderip, çığ altında kalan canlarının hayatta olup olmadığını yine kendilerini kurban etmek yani yerine geçmek suretiyle talep etmektedirler. Askerlere yöneltilen duygunun yansıtılmalı özdeşim kurularak sağlandığı görülmüştür.

Gülşen Erdemir (50 yaş); 1 Temmuz 2021 tarihinde Erzurum'daki hasta abisini ziyarete gidip Kars'a geri döndüğünde yolda kaza yapan iki çocuk annesi akrabasına ağıt yaktığını belirtmiştir. Taziye ortamına denk geldiğimiz için bir süre ortam gözlemledikten sonra taziye ortamında ağıt yakan Gülşen Erdemir ile görüşme sağlanmıştır. Her yerde ağıt yakmadığını, akrabalarından genç ve ani ölenlere içi yandığı için, içinden gelerek ağıt yaktığını belirtmiştir. Bağlamında ve taziyenin daha ilk günlerinde kaydettiğimiz görüntü ve ağıt yakımı doğaçlama olarak resitatif bir biçimde bol ağlamaklı kaydedilmiştir. Taklit ve ayna teorisinin en iyi örneği olan bu yas/taziye ritüeli kaydedilerek bedensel devinimlerin açıklamalara uygun yansıtıldığı görülmüştür.

Latife Erdemir (63 yaş), 3 kardeşini kanserden ardarda kaybedince ağıt yakmaya başlamış ve o gün bugün sürekli kayıpları ve yakın akrabalarının kayıpları için ağıt yaktığını belirtmiştir. Ağıt yakmayı kimseden öğrenmediğini, acının yoğun olduğu dönemlerde kendi kendine ağlarken ağzından döküldüğünü belirtmiştir. Kars merkezde yer alan Terekemelerde daha profesyonel ağıtlar yakıldığı bilgisi verilmiş fakat taziye ortamına denk gelinemediğinden ağıt yakımı kaydedilememiştir.

AĞIT HALAY

Kaynak Kişi: Anonim
Derleyen ve Notaya Alan: Songül Çakmak

Derleme Yeri: Sanlıurfa
Derleme Tarihi: 06/03/2021

(Vokal-1)
Mîro tê jî Duhokê hay bego tê jî Duhokê
Mîro tê jî Duhokê hay bego tê jî Duhokê
Mîro şîr girêda berda ser
Laşê mîrê Xerza maye li ber teyrokê
Mîro tê jî Zapê wo bego tê jî Zapê wo
Mîro tê jî Zapê wo bego tê jî Zapê wo
Mîro şîr girêda berda ser newqê wo
Laşê mîrê Xerza maye li ber berfê wo

(Vokal-2)
Mîro şîr girêda berda ser
Laşê mîrê Xerza maye li ber teyrokê
Mîro tê jî Zapê wo bego tê jî Zapê wo
Mîro tê jî Zapê wo bego tê jî Zapê wo
Mîro şîr girêda berda ser newqê wo
Laşê mîrê Xerza maye li ber berfê wo

Buselik makamında ve nim sofyan (2/4) usulünde halay formatında yakım yapılmıştır. Çift vokal olarak ağıt seslendirilmiştir fakat tek sesli yapıdadır. Ses aralığı çok dar olan bir ezgisel yapısı vardır. Halay olmasına rağmen ağır bir ritimde okunmuştur.

Mîro Duhokê

Mîro tê jî Duhokê hay bego tê jî Duhokê

Mîro tê jî Duhokê hay bego tê jî Duhokê

Mîro şûr girêda berda ser

Laşê mîrê Xerza maye li ber teyrokê

Mîro şûr girêda berda ser ...

Laşê mîrê Xerza maye li ber teyrokê

Mîro tê ji Zapê wo bego tê ji Zapê wo

Mîro tê ji Zapê wo bego tê ji Zapê wo

Mîro şûr girêda berda ser newqê wo

Laşê mîrê Xerza maye li ber berfê wo

Mîro şûr girêda berda ser newqê wo

Laşê mîrê Xerza maye li ber berfê wo

Türkçe Çeviri (Duhok Ağası- Ağıt Halay)

Mir Duhoktan geliyor hey Bey Duhok'tan geliyor

Mir Duhoktan geliyor hey bey Duhok'tan geliyor

Mir kılıç kuşandı ...

Xerza Mirinin bedeni dolunun altında kalmış

Mir kılıç kuşandı...

Xerza Mirinin bedeni dolunun altında kalmış

Mir Zap'tan geliyor, Bey Zap'tan gelir

Mir Zap'tan geliyor, Bey Zap'tan gelir

Mir kılıç kuşandı, beline doğru sarkıttı

Xerza Mirinin bedeni kar altında kalmış

Mir kılıç kuşandı, beline doğru sarkıttı

Xerza Mirinin bedeni kar altında kalmış

Psikoterapi yöntemiyle söylem analizi: Ağıt halay olarak seslendirilen bu ağıtta; acı bir duygunun halay çekilerek, bedensel devinimle yansıtıldığı görülmektedir. Irak bölgesinin bir şehri olan Duhak'ta kar altında ölen bir önemli şahsiyetten söz ediliyor. Fiziksel özellikleri ve yiğitliği gözler önüne serecek bir betimlemeyle ölümünün bir kahramana yakışmayacak şekilde olmasına sitem edilerek ve bu durum bedensel hareketlere de yansıtılarak isyan dile getirilmiştir. Önemli şahsiyetin kendi kültürlerindeki önemli bir değer olduğu, kılıç kuşanması ve beline doğru

sarkıtması ile önemli nitelikleri önemsenerek ve yüceltilerek aktarılmıştır. Bu varlığın bölge kültüründeki önemi her satırda halay çekerek kadınların karşılıklı sözleri tekrarlayarak vurgulaması, ölümünün aciz bir şekilde gerçekleşmesine dayanamadıklarını göstermektedir. Kahramanın Zap'tan gelmesi son görüldüğü an olarak hafızalarda yer etmiş ve kahraman ölümüyle değil o görkemli gelişiyile hatırlanarak ağıt son bulmuştur. Irak bölgesine akan bu su, bölge kültüründe akan ve durmayan bir yaşam kültüne de yol açmış olabilir. Ölümün son olmadığı, başka bir yerde devam edeceği ve kahramanın sonsuza kadar yaşayacağı düşüncesiyle söylenmiş olabilir. Bu söylemde hem ölümü, yok olmayı inkâr etme hem de çocuksu bir fantezi kurularak mutlak yokluğu reddetme söz konusudur.

AFRIN KADINLARI
(Kolektif Ağıt)

Kaynak Kişi: Şerife Altun
Derleyen ve Notaya Alan: Songül Çakmak

Derleme Yeri: Şanlıurfa
Derleme Tarihi: 10/02/2020

Min go ez e di nim ez ew da lm ez xwe bi şew ti nim

lo lo mingo zilim çi gi ra ne Ma la xwnga min li gi re zehf pe

ri şa ne migo ma la kekemin dihev duman mi go ka ko were tuyi teni fetali

Ke ko ke çi ka te he çü çi ke na ze we ci ye he çü çi ka na ze we ci ye

ye

Ağıt, 4 zamanlı 4/4'lük sofyen usulünde ve hicaz hümayun makamındadır. Genel yürüyüş ve ezgi dinamikleri paralel bir şekilde sekvensli ve inici bir yapıda seslendirilmiştir. Makam özelliklerine göre giriş kısmından itibaren ezgi motif şekillenmesi hüseyini güçlü perdesinden sekileme yoluyla inerek ikinci motif yapısında 4 ölçülü bir düğâh karar perdesine inmesi ile oluşturulmuştur.

-Ev bûyere li dora Zaxo de qewimiye. Di wê bûyerê de kesekî bi navê Îsmâil bi awayeke wehşî tê qetilkirin. Xwişka wî Fatê li ser birayê xwe dilorîne vê zêmarê...

-Bu Zaxo dolaylarında yaşanan bir olay üzerine yakılan bir ağıttır. Bu olayda İsmail adında biri öldürülüyor. Fate bacısı onun üzerine bu ağıtı yakıyor.

Xwişka wî Fatê li ser birayê xwe dilorîne

Min go ez ê dînim, ez evdal im, ez xwe bişewitînim

Lolo min go zilim çi giranee

Mala xwnga min li gir e zehf perîşane

Mi go mala kekê min dihevdu man

Mi go kako were tuyî tenî fetalî

Keko keçika te hê çüçike nezewiye

Min go ez qurbana Îsmalê birayê xwe bim

Ew perîşan kirine li girê Zaxo tu kirine

Mamik bira wî nabîne

Mi go Fata xwengê çima nayî

Em ê biçin cem mamik birayê xwe

Rica bikin biçin lê bigerin

Lolo fato ez ê ji niha de heta sibeyê ketime rêya Zaxo

Li çoltera Zaxo li şopa kekê xwe geriyam

Xelkê gotin xwengê tu yê here tu nabînî kîja newal de

Mîn go belkî qelbê kekê min êşaye

Îçlikê kekê minî di xwîna sor de maye

Mîn got were rûne birîna xwe bikewîne

Serê min bi qurbano keko kekê min kuştine

Maye di gola xwînê de...

Mîn ne şîve ne taştê yooo

Şala serê xwe bişewitînim mamik bira ax bira biraaa

Türkçe Çeviri (Afrin Kadınları-Kolektif Ağıt)

Ben deliyim ben Abdalım, ben kendimi yakayım

Ben dedim zulüm ne ağırdır

Ablamın evi kalabalıktır ve çok perişandır

Abimin evine şivan düşmüş kargaşa var

Dedim abi gel sen daha çok gençsin, filinta gibisin

Abimim kızı henüz çok küçük, henüz bekârdır

Ben dedim abim İsmaille kurban olayım

Mamik abim onu bulamıyor

Biz gidelim Mamik abimize
Rica edelim, gidip aryalım
Fatma bacım sabaha kadar Zaxo dağında yürüdüm

Zaxo dağında abimin izini aradım
Bana diyorlar git evinde kal
Abini bu çöllerde bulamazsın

Dedim belki abimin kalbi durmuştur
Abimin kalbi durmuş, gömleği kanlar içinde

Ben dedim, gel otur yaramızı saralım
Başım kurban olsun abime, abimi öldürmüşler
Gölde kan içinde kalmış

Ne kahvaltımız kaldı ne akşam yemeğimiz
Artık yaşam benim neyime abim gitti!
Kafamdaki yazmayı yakayım, ah abim ah abiiiiim!

Psikoterapi yöntemiyle söylem analizi: Kadının isyanı ve yerine geçme mekanizmasının işlediği bir ağıt türüdür. Hikâyeden anlaşılacağı gibi olay bir çatışma sonrası abisinin öldürülmesiyle son bulmakta ve kadın olayı duyar duymaz olay mekânına gitmekte fakat abisini bulamamaktadır. Afrin kadınları tarafından söylenen anonim bir ağıttır. İsmail geride küçük bir kız çocuğu bıraktığı için genç yaşta öldüğü anlaşılmaktadır. Genç yaşta ölümler için kabullenmenin zor olduğu ve buna neden olanlara ilençlerde bulunulduğu bilinmektedir. Çatışmanın olacağını önceden bilen abla, kardeşine gitme demesine rağmen gittiğini belirtmiş fakat engel olamadığı için suçluluk psikolojisine girdiği düşünülmektedir. Çatışmada ölen başka birilerinin olduğu ve birlikte şivan (yas) ettikleri “gel birlikte yaramızı saralım” sözünden anlaşılmaktadır. “Ne kahvaltımız kaldı ne de akşam yemeğimiz” derken de yas sürecine girdikleri söylenebilir. Bedensel devinimin saç-baş yolarak ve dizlere vurarak ifade edildiği gözlemlenmiştir. Psikanalitik savunma mekanizmalarından; özdeşleşme, yansıtma, yüceltme, İnkâr gibi mekanizmaların kullanıldığı görülmektedir. Kadın söylemlerinin duygusal yoğunluğu, saldırganlık güdüsünün baskılanması sonucu yön değiştirerek telafi etme ve yüceltme gibi savunma mekanizmaları aracılığıyla sosyal kabul görme başta olmak üzere işlevsel yönleri olan sanatsal yaratımlara dönüşebilmektedir. Melodik yapının ağıtta söylenen isyan vurgusuna karşılık, sakin ve kabullenilmiş bir yapıda olduğu lirik bir aktarım söz konusudur.

4. Sonuç

Psikoterapi Olarak Taziye: Grup Dinamiği ve Katharsis adlı bu bildirimizde; kadın aktarımlarının meşru bir aracı olan ağıt yakmanın taziye mekânlarında derin bir psikolojik rahatlama ve farklı sorgulamaların da eşlik ettiği derin bir varoluşsal yalnızlığı da beraberinde getirdiği görülmüştür. Bedenin hareketlerinde bu derin yalnızlığın görülmesinin

istendiği ve bu salınım ve yaralamalarla grup dinamiğinin birlikte harekete zorlandığını söylemek mümkündür. Psikoterapinin temel savını refleksif ve bilinçdışı gerçekleştiren bu tür grup birlikteliğinde salınmanın ruhsal huzuru ve dengeyi sağladığı, akabinde katharsise yol açtığı görülmüş, ritüel sonrası çıkarılan anlamsız tatmin seslerinden anlaşılmalı ve halk arasında “çok şükür” deyiminde kabullenmenin olduğu gözlemlenmiştir. Kadınların salınmaları vecd haline gelebilecek büyük hareketleri doğurduğunda, diğer kadınların eylemlerinin kendine zarar vermesini önlemek için hareketi kısıtlayıcı temasta buldukları gözlemlenmiş, hareketin tamamlanmasını bekleyerek boşalmanın sağlanmasına destek oldukları, kolektif bilinç ile harekete itildikleri tespit edilmiştir. Hareketin serbestçe dışavurumunda yaşanan sıkıntı ve acının dışavurumu sembolik olarak ifade edilmektedir. Konuşulamayan, toplumsal baskı ve feodal yapının kısıtlanmışlığı dolayısıyla ifade edilemeyen söz ve eylemlerin taziye ortamında ağıt yakılarak rahat ifade edildiği ve kızkardeşlik duygusunu pekiştirdiği, orada söylenemeyen ama hareketle ifade edilen mesajların gizil anlamların grup içinde anlamlandırılması ve sembolik hareketin çözülmesiyle anlaşılacağı gözlemlenmiştir. Erksel gücün taziye ortamlarında yerine geçme mekanizmasıyla olduğu, kadınların erksileşmek kaydıyla grup ortamında söz sahibi olduğu tarafımızca tespit edilmiştir. Erksileşen kadının grup ortamında saygınlığının arttığı ve vecd durumundaki kadınların eylemlerini yönettiği, bu devinimlerin kimlik ve aidiyet duygusunun pekişmesini sağladığı, sosyal organizasyonların devamına katkı sağladığı gibi bilinçdışı bedensel devinimle kolektif katharsise yol açtığı görülmüştür.

Kaynakça

- Adler, A. (2012). *Yaşamın Anlam ve Amacı*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Say Yayınları.
- Arkonaç, S. (1993), *Grup İlişkileri*, Alfa Basın yay. İstanbul.
- Arkonaç, S. (2010). *Kollektif Bilinç/Kollektif Temsiller: Wundt İle Durkheim*, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Psikoloji Bölümü, Sosyal Psikoloji Anabilim Dalı, İstanbul. Durkheim ve Wundt, Sosyoloji ve Psikoloji, Fransa – Almanya İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Dergisi, 3.Dizi 21.Sayı, 2010/2 S/103-114
- Bâzîdî, M. M. (2019). *Kürtlerin Gelenek ve Görenekleri*, çev. Murad Celalî, İstanbul: Nûbihar Yayınları.
- Bon, L. G. (1997), *Kitleler Psikolojisi*, çev. Hasan İlhan, İstanbul: Hayat Yayınları.
- Bilir, O. (2012). *Bir Güç Alanları Sistemi Olarak Müzik Toplum İlişkisi*, Doğu-Batı Düşünce Dergisi 62, Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Canetti, E. (2006). *Kitle ve İktidar*, çev. Gülşat Aygen, Ayrıntı Yayınları.
- Çakır, Ö. (2006). *Türk Edebiyatında “Taziyetnâme”*, TÜBAR-XIX-/2006-Bahar.
- Çek, S. (2011). *Ninnilere Bağlam Merkezli Bir Yaklaşım*, Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/4 Fall 2011, p.61-75.
- Çek, S. (2015). *Türk Halk Ninnilerinde Kadın Diline Ait Metaforlar Üzerine Bir Değerlendirme*, Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 4/2 2015 s. 717-732.
- Douglas, M. (1996) *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, London-New York: Routledge.
- Eren, N. (1998). *Psikotik ve Borderline Hasta Gruplarında Sanatla Psikoterapi Sürecinin İncelenmesi*, İstanbul Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Hemşirelik Anabilim Dalı, İstanbul.
- Freud, S. (1975), *Kitle Psikolojisi*, (çev. Kamuran Şipal), İstanbul: Bozak yayınları.
- Jacobi, J. (2002). *C.G. Jung Psikolojisi*, çev. M. Arap, İstanbul: İlhan Yayınevi.
- Kavadar, N. S. (2021). *Ahlaki Temeller, Ahlaki Kayıtsızlık ve Bilişsel Kapalılık İhtiyacı Arasındaki İlişkiye Grup Aidiyetinin Etkisi*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Psikoloji Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul.

- Kaderli, Z. (2018). *Kültürel Söylemlerin Biçimlendirme Yerlemi Olarak Beden ve Çağdaş Beden Modifikasyonlarının Fenomenolojik Boyutları*, folklor/edebiyat, cilt:24, sayı:94, 2018/2
- Le Breton, D. (2011). *Ten ve iz*, çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Sel.
- Maraş, A. (2014). *Komplike Yas: Derleme ve Vaka Çalışması*, AYNA Klinik Psikoloji Dergisi, 2014, 1(1), 41-59.
- May, R. (2010). *Yaratma Cesareti*, çev. Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları.
- Mollaibrahimoğlu, C. C. (2018). *Ölünün Ardından Ağlamaya Dair Rivayetlerin Değerlendirilmesi*, tasavvur tekirdag ilahiyat dergisi, c. 4, s.2: 540-562.
- Ong, W. J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür-Sözün Teknolojileşmesi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Özbay, F. (1977). *Davranış ve Tutumları Etkileyen Bireysel ve Çevresel Faktörler*, ODTÜ Yay. Ankara.
- Özbek, Ö. (2021). *İrvin D. Yalom'un Belirttiği 11 İyileştirici Faktöre Göre Mesnevi'nin Değerlendirilmesi*, Selçuk Üniversitesi, Mevlâna Araştırmaları Enstitüsü Müdürlüğü, Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Özyeşil, Z. (2011). *Üniversite Öğrencilerinin Öz-Anlayış Düzeylerinin Bilinçli Farkındalık Kişilik Özellikleri ve Bazı Değişkenler Açısından İncelenmesi*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Psikolojik Danışma ve Rehberlik Bilim Dalı, Doktora Tezi, Konya.
- Rank, O. (2017). *Doğum Travması*, çev. Sabir Yücesoy, İstanbul: Metis Yayınları.
- Sümbül, Y. Demir G. Cevriye (2019). *Başkası'nın Ölümü ve Tragedyanın Kathartik Boyutu: Levinasçı Bir Okuma*, FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi) FLSF (Journal of Philosophy and Social Sciences) 2019 Güz, sayı: 28, ss. 17-33
- Yalom, I. (2008). *Güneşe Bakmak, Ölümle Yüzleşmek*, çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Young, K. (2006). *Beden Folkloru*, (çev. Serpil Cengiz), Geleneksel Yay. Ankara.
- Wundt, W. (1912). *Elemente der Völkerpsychologie Grundlinien einer psychologischen Entwicklungsgeschichte der Menschheit*, Alfred Kroner Verlag, Leipzig.

Zhyldyz URMANBETOVA

Prof., Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, cildiz.urmanbetova@manas.edu.kg, Bişkek-Kırgızistan

ORCID: 0000-0002-4194-6682

MODERN DÜNYADA KÜLTÜREL SEMBOLLERİN ÖNEMİ¹

Özet

Modern dünya, teknolojik determinizmin gelişiminin zirvesini temsil eder. Bununla birlikte başka bir dünyaya olan arzusuyla ayırt edilen bir dünyadır- yaratıcı ruhun açık ve gizli yanlarının manevi idrak dünyası. Bu yön, özellikle zamanımızın pandemi sonrası dünyasında giderek daha ilgi çekici hale geliyor. Semboller, bir kişinin bilinçli varlığında özel bir yere sahiptir. Daha eksiksiz bir tartışma için, kanıt temelindeki birkaç yönü vurgulamak gereklidir- metodolojik yön, tarihsel-kültürel ve aslında etnik yön. Metodolojik yön, şu soruyu cevaplamaya izin vermesiyle ifade edilir- semboller nelerdir ve insanlar neden onlara ihtiyaç duyarlar. Bu yönü, dünya görüşünün öğretisi olan felsefenin önemini; buna göre, varlığın birliğine dayalı hayatın anlamını ve değerlerini anlamalıdır. Tarihsel-kültürel yön, insan gelişiminin tarihsel zincirinin birliğinin iletkenleri olarak sembollerin önemini ortaya koymaktadır. Bu durumda, insanın öz-bilincinin belirli bir birlik olarak sürekliliğine vurgu yapılmaktadır. Sembollerin etnik yönü, aslında, bireysel bir halkın kültür dünyasına odaklanır. Bu durumda semboller, tarihsel geleneğin dökülmesine izin vermeyen ve manevi çekirdeği destekleyen halkın özel enerjisini taşır.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Sembol, Dünya, Dönüşüm, Tarih.

THE SIGNIFICANCE OF CULTURAL SYMBOLS IN MODERN WORLD

Abstract

The modern world represents the peak of the development of technological determinism. However, with all this, it is a person who is distinguished by his desire for another world - the world of spiritual realization of his explicit and hidden sides of the creative soul. This aspect is becoming more and more relevant, especially in the post-pandemic world of our time. Symbols occupy a special place in the conscious being of a person. For a more complete argumentation, I will allow myself to highlight several aspects in the evidence base - the methodological aspect, historical-cultural, and ethnic. The methodological aspect is expressed in that it allows answering the question- what are symbols and why do people need them. This aspect presupposes the importance of philosophy, which is the doctrine of the worldview; accordingly, it must understand the meaning and values of life, based on the unity of being. The historical-cultural aspect reveals the significance of symbols as conductors of the unity of the historical chain of human development. In this case, the emphasis is placed on the continuity of the self-consciousness of mankind as a certain unity. The ethnic aspect of symbols, in fact, focuses on the world of culture of an individual people. The symbols in this case carry the special energy of the people, which does not allow the historical tradition to spill and supports the spiritual core.

¹ Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildirisi olarak sunulmuştur.

Keywords: Culture, Symbol, World, Transformation, History.

1.Introduction

The modern world represents the peak of the development of technological determinism. An ever-newer level of technical and technological progress testifies to the depth and scope of the improvement of human intelligence. The world of more and more new gadgets allows you to achieve an unprecedented level of comfort, naturally, this cannot but attract, and therefore stimulate in achieving more and more perfect benefits of civilization. However, with all this, it is a person who is distinguished by his desire for another world - the world of spiritual realization of his explicit and hidden sides of the creative soul. This aspect is becoming more and more relevant, especially in the post-pandemic world of our time. Value orientations are in the process of change.

It is no coincidence that it was ideas that inspired man, peoples and mankind to the most significant feats and valor. Very often, many people confuse the civilizational world with the world of culture, believing that the achievements of civilization can and do replace the world of culture. However, despite the peak in the development of technological achievements, a person still needs the spiritual world. This was repeatedly written by many philosophical minds in the 19th and 20th centuries - G. Rickert, N. Berdyaev, F. Nietzsche, A. Weber, R. Kroner, E. Husserl ... History continues, and the first quarter of the 21st century is exactly the same reveals the contradictions of the era of information technology and shows the relevance of the spiritual world.

Symbols occupy a special place in the conscious being of a person. What are symbols and why do people need them? Is it an abstraction that no one needs or a special reality concealing the key to discoveries? What is the meaning of the symbol for a person? Does it make sense, and most importantly, why raise the issue of cultural symbols in an era of technological progress? I can immediately answer that not only does it make sense, but there is a clear need to focus on this phenomenon. For a more complete argumentation, I will allow myself to highlight several aspects in the evidence base - the methodological aspect, historical and cultural, and actually ethnic.

2.Aspects of Symbols

2.1.Methodological Aspect of The Existence of Symbols

The methodological aspect is expressed in that it allows answering the question - what are symbols and why do people need them. It is no coincidence that the symbol is called the "language of consciousness" which in moments of cultural crisis is aimed at the symbolic perception of reality (Saussure, 2004: 43). According to the figurative expression of E. Cassirer, man himself is a symbolic animal, since his thinking is not only replete with symbols, but is also based on them. At the same time, he believed that "culture is always symbolic, and it is meaningless to talk about whether there is a reality apart from the symbol. We strive to analyze and comprehend the fundamental ways of thinking, representing, imagining and reproducing that are contained in language, myth, art, religion and even science" (Cassirer, 1995: 209). This means that symbols can act as a method of understanding historical eras, their development and features. Symbolism is elevated to the principle of the action of the spirit, at the same time a person thinks in symbols. That is why, "the problem of human existence is not a problem objective being, but the problem of objective value" (Cassirer, 1995: 148). A person constructs the world in symbolic images, thus understanding the culture of an era, the culture of a people is the understanding and interpretation of the symbols of culture formed in a particular era and among a particular people. Based on this, the methodological value of symbols lies in their ability to project the spirit and specifics of the values of each historical era or period of human development. Accordingly, modernity is also a separate historical epoch, the specificity of which is manifested in the most functional symbols of culture. At the same time, it should be noted that modernity in the projection of the history of mankind is a special period in history due to the unprecedented determination of technological progress. In this regard, the symbols of culture are also undergoing a significant change: the world of gadgets forms deeply technological symbols that manipulate the human mind.

Due to symbols, a person is able to comprehend the world around him. Culture itself is the constant generation of new symbols in a continuous stream, thus culture is always symbolic. In modern times, the world of culture is just as dynamic, and it is precisely by the fact which symbols of culture are functional in the present that one can judge the specifics of the development of the culture of the era. Thus, the methodological aspect is important for the development of the theory of culture. At the same time, it has a direct impact on the very real process of human development, since it contributes to the formation of trends in the formation of more and more new symbols as a projection of the value system of modern man. The most important aspect of the methodology lies in the possibility of projecting the near future based on the cultural preferences of a person in a given era. It is no coincidence that V. Windelband spoke about the prognostic aspect of culture: the creation of a conditional image of the future culture will allow us to correlate the symbols and norms of the historically anticipated culture with the emerging norms of the culture of the near future. Culture needs self-awareness of creative synthesis, “this self-awareness of creative synthesis should be the central point for the development of a worldview” (Windelband, 1995: 65). In every culture of the past, present or future, teleological attitudes are laid down, which are reflected in symbols. The transformation of these norms presupposes and allows culture to develop. In this case, it will be possible to understand the essence of the changes of a person and an era, the interaction of which is reflected in cultural preferences, i.e., symbols. The continuity that exists in the history of human development is the basis for a comparative analysis of cultural symbols as the central category that forms the human world. It turns out that the methodological aspect not only plays the role of a theoretical guide, but also contributes to the practical refraction of the essence of symbols in the surrounding reality.

The methodological aspect presupposes the importance of philosophy, which is the doctrine of the worldview; accordingly, it must understand the meaning and values of life, based on the unity of being. It is no coincidence that there is a concept of “philosophy of symbolic forms”, which incorporates the necessity, importance, meaningfulness of symbols as a guideline in comprehending consciousness and historical reality. Thus, the modern era is no exception and is also subject to analysis, in which the interpretation of modern symbols of culture has priority.

2.2. Historical-Cultural Aspect of The Development of Symbols

The historical-cultural aspect reveals the significance of symbols as conductors of the unity of the historical chain of human development. In this case, the emphasis is placed on the continuity of the self-consciousness of mankind as a certain unity. It turns out that cultural symbols allow each new generation to join the spiritual heritage, not just feeling their belonging to this world of culture but preserving the continuity of the spiritual tradition as the core of the specific development of man and mankind. Culture is a kind of holistic phenomenon; it contains the unity and plurality of the spirit in its manifestations. The integrity of culture stems from the phenomenon of consciousness, which, in its self-fulfillment, manifests itself in culture. This means that culture is doomed to reflect the creative essence of consciousness, thus it appears in the form of embodied forms of consciousness. The separate parts of culture generated by consciousness interact and at the same time oppose each other, they try to be themselves and at the same time parts of the whole - this is the idea of culture. These forms of consciousness project symbols that are realized in culture. Each separate epoch of history simultaneously represents an epoch of culture: history is the foundation of culture, and culture reflects history. Symbols are the link between history and culture.

Symbols, on the one hand, are a unifying force, since there are symbols that, regardless of the historical era, have a fundamental meaning for man and mankind in general. These are the so-called basic symbols, thanks to which culture exists as the second nature, the second world of man. Language, traditions, rituals, artistic images, written texts can be considered such basic symbols. These symbols accompany a person throughout the history of existence. According to these symbols, we can say that, despite the differences, peoples are united by the phenomenon of culture. Thus, the designated basic symbols exist among absolutely all peoples, without them neither a person nor any other subject will be able to reproduce or designate himself in history. In this regard, it makes sense to emphasize again the importance of

philosophy. It is no coincidence that R. Kroner defined philosophy as the soul of culture that creates the totality of cultural areas: “Within culture itself there must be a place, a special area in which consciousness unites all areas in their selfhood: this special area is the philosophy of culture. In it, and only in it, culture becomes an integrity, in it comprehends itself, realizes itself ... only through philosophical reflection does culture become a reality for itself” (Kroner, 1995: 257).

Symbols thus act not only as a uniting culture, but also contribute to its self-improvement. At the same time, as the world spirit, according to Hegel, is refracted in folk spirits, so symbols, along with the function of association, also have the function of difference. In this case, symbols play the role of a specific guideline in the development of various cultural systems, a criterion for the integrity of the culture of a particular people. Accordingly, the symbols of individual cultures are what contributes to the formation of a unique system of spiritual values. As Hegel stated, “a symbol is, first of all, a sign. With a simple designation, the connection between the meaning and its expression is a completely arbitrary combination” (Hegel, 1938: 310). The symbols of individual cultures are not only a projection of a special world, but also a regulator of the development of each individual culture system. In this sense, they already perform a slightly different function.

2.3. Ethnic Aspect of Self-Realization of Symbols

The ethnic aspect of symbols, in fact, focuses on the world of culture of an individual people. The symbols in this case carry the special energy of the people, which does not allow the historical tradition to spill and supports the spiritual core. That is why ethnic memory, as a regulator of the existence of a people in history, contributes to the preservation of ethnic identity. Intergenerational transmission of symbols of culture projects the preservation of a specific world of culture, both in everyday life and in the perspective of historical existence. In this case, the concept of an archetype acquires special significance, representing both a creative synthesis of the symbols of the people, and a historical legend that can unfold as history moves forward. As K.-G. Jung believed, “in reality, it is impossible to get rid of the archetypal premises in a legal way. Since it is not possible to declare archetypes non-existent, each new stage of cultural complication of consciousness conquered affects the task: to find a new interpretation of archetypes that meets its level in order to connect the life of the past that is still present in us with modern life ...” (Jung, 1991: 123). This phrase of K. Jung echoes the categorical significance of N. Berdyaev's “historical tradition”, which is recognized as something a priori, preceding the beginning of the process of historical being, and symbolizing the origins of this process. “Historical tradition is something more than the knowledge of historical life, because the inner life is revealed in symbolic tradition...” (Berdyaev, 1990: 20-21). Each nation, in the course of its historical movement, unwinds the symbols of its mental culture, thereby developing and improving historical traditions that embody a particle of tradition. It is tradition that forms the unity of a person with history, epoch, ethnic culture, reflecting the fate of specific peoples against the backdrop of the common history of mankind. Traditions of an ethno-cultural nature represent the preservation of the special specifics of the world of spirituality.

Symbols in ethnic culture project the formation and development of ethno-cultural identity. According to the researcher Isakova N.V., “Culture is most fully revealed in its ethnic incarnation” (Isakova, 2001: 97). In this case, the symbols not only project the specifics of the mental activity of a certain people but are also the key to the analysis of mental culture. The historical-cultural aspect of the development of symbols is specified in terms of the history of the culture of a particular people. It is no coincidence that the historical memory of the people plays the role of “some kind of spiritual activity, a certain attitude towards the “historical” in historical knowledge, which turns out to be internally, spiritually transformed and spiritualized” (Berdyaev, 1990: 16). Thanks to the action of historical memory, the very soul of the people is preserved in its inseparable connection with the human soul. Memory has the ability in the process of retrospection to revive historical tradition every time. Thus, projecting it onto the epochal fate and forming the historical continuity of times and epochs, going back to its origins. Without memory, the historical existence of a

person, a people, is impossible, since it loses its meaning without touching the tradition, without recognizing the ontological substantiality of spirituality. Ethnic memory implements the process of primary socialization of a person, when an individual is immersed in the language, the system of traditions, the sphere of education in the spirit of traditional rituals and customs, thereby a person identifies himself in the system of ethnocultural traditions, the significance of which is difficult to overestimate.

Ethnocultural symbols play the role of a centering factor within the mental culture of a certain people. In this regard, it should be noted that ethno-cultural symbols, on the one hand, reflect some basic values as the basis of the mental culture of the people, on the other hand, they are subject to the pressure of historical time. Thus, it is necessary to understand that the basic symbols of an ethnos are the basis of mental culture, which performs the function of an ethno-historical legend, developing continuity in the history of existence. At the same time, certain characteristics of ethnic culture do not stand the test of time, leaving some symbols as part of the past. In this sense, it must be admitted that the symbols of ethnic culture are under pressure from the social wind of change. They are to a certain extent dependent on the essence of each new historical epoch. That is why the phenomenon of an identity crisis arises. As G. Bakiyeva stated, “man is not only an ethno-man, but he is also social, i.e., attached to certain social ties and relationships, in the context of historical time, overlapping each other” (Bakiyeva, 2000: 35). From the perspective of social development processes, ethnic identification can change, it is mobile and flexible, which means that social identity is larger than ethnic identity.

An identity crisis is a phenomenon that occurs from time to time in the history of the development of man and mankind, thereby reflecting parallel changes in the man himself and the world around him. The dynamic process of the development of history, in addition to stability, has one of its periods as “a period of bifurcation, splitting, when historical foundations begin to shake in their foundations, historical movement begins, historical catastrophes and cataclysms” (Berdyayev, 1990: 5). Identity crisis is a vast process that includes the contradictions of all existing forms of identity (ethnic, cultural, religious, political, national, civil...). Each of these forms reveals its scales and depths, however, they are not isolated from each other; accordingly, this is a single process of self-awareness of a person, ethnic group, nation, culture, state in the context of historical transformations. Symbols of culture play an important role in resolving the identity crisis.

2.4.Modernity in The Projection of The Transformation of Cultural Symbols

The modern process of human development refers to the period of historical changes and catastrophes. Globalization, proclaimed as an objective trend in the development of being, contains dual trends in the expression of cultural identity and the universality of civilizational norms. The philosophy of global consciousness is specified in refraction to the systems of cultures. The socio-cultural perspective of historical tradition and the dialogue of generations in the present reflects the ratio of traditional and modern in the system of values, and therefore is associated with the existence of cultural symbols.

The practice of socio-cultural reality has brought culture to the forefront of the most pressing problems of being as the basis for the development of society. Now culture is the resonator of the contradictions between man and society, and it is culture that appears as a criterion for the civilization of a nation or state. Thus, culture acts as the ultimate basis for both unity and disagreement in the development of social systems. Another significant point in favor of actualizing the problems of culture is the fact that globalization stimulates the self-sufficiency and development of various cultural systems. Globalization, as its natural continuation, put forward post-globalization as a response to the process of universalization. The main outline of post-globalization is precisely the processes of identification. Cultural integrity, able to preserve their spiritual uniqueness, have the ability not to get lost in the flow of globalization.

The modern world is not a monologue of just one civilizational system, but a dialogue of completely different, deeply unique cultural systems. The 21st century stimulates the process of cultural diversity. This necessarily brings to the forefront of historical development the problem of cultural identification. The 21st century is not a completely separate branch of history, on the contrary, it continues the main trends of all historical development, like all the past centuries, revealing the essence of the existence of man and mankind. At the same time, a feature of modernity is the fact that hitherto the human mind has never reached the level of artificial intelligence, thus all the processes that have accompanied the history of mankind to the present period are the prehistory of perfection and the absolutization of technological progress. It is this factor that acts as a dividing line: in the present, civilizational norms of being function as a dominant of development, while cultural preferences are the background of human existence. Philosophers warned about the possibility of such a development trend as early as the beginning of the 20th century, which unfolded the crisis of the 19th century. According to O. Spengler, “a creative person leaves the union with nature and with each of his creations he moves further and further away from it. Such is his “world history”, the history of the irresistible, fatal split between the human world and the Universe” (Spengler, 1995: 469). This fatal split, as it advances in history, turns into a tragedy of human life. This understanding coincides with Berdyaev’s interpretation that tragedy is a manifestation of the fate of culture.

Historical transformations of human history inevitably give rise to a new class of symbols, but this does not change the fact that cultural symbols even in the present project the features of human development. At the same time, it must be recognized that sometimes symbols turn into simulacra. Human consciousness has become torn, as a result of which fragmentation has become the norm for perceiving the world and reproducing it in value orientations. As J. Baudrillard writes, “Each configuration of value is rethought following it and falls into a higher category of simulacra. Each new order of simulacra subjugates the previous one” (Baudrillard, 2000: 43, 122). The discreteness of the world necessarily gave rise to a torn consciousness, when metaphysical loneliness is associated not only with coming into this world and leaving it, but when it accompanies a person in the context of his social existence. It is no coincidence that alienation has turned from a problem into a phenomenon that reflects the essence of the modern era.

3. Conclusion

Describing the modern world, one can use the phrase of K. Jaspers that “the world has closed. The globe became one. New dangers and opportunities are being discovered. All existing problems have become global problems, the situation has become the situation of all mankind” (Jaspers, 1991: 141). In the present, we live in a world of chaos and bustle, when the devaluation of once unshakable truths has reached an apocalyptic limit. That is why it can be argued that by the end of the twentieth century, the crisis unfolded in full. The 21st century is another story. And in this regard, precisely because the new guidelines in the understanding of man, era and the world were not expressed, the reformatting began to occur chaotically, when each subject in his self-realization was fixated on himself. That is why, and with extraordinary force, the phenomenon of a torn consciousness is unfolding, which is echoed by a single and at the same time discrete world, in which technological determinism plays a dominant role. Accordingly, the cultural symbols of the 21st century turned out to be dependent on the achievements of technogenic civilization. Obviously, the essence and forms of cultural symbols will receive their conceptuality closer to the middle of the century.

At the same time, one can agree with R. Barthes, who considered the symbol as a type of relationship, “connecting the signifier with the signified”, when “he sees the sign in its deep dimension (Barthes, 1994: 15-16). This means that R. Barthes’ connotational associations of F. de Saussure are considered in the context of the paradigm. In any case, and in modern times, despite its technogenic nature of development, symbols are important for a person in the sense of self-awareness, perception and understanding of the surrounding reality. It is no coincidence that Yu.M. Lotman argued that in the symbol “the memory of culture about itself is realized” (Lotman, 1971: 226). Thus, civilizational complications and improvements of being in no way cancel the symbolic nature of culture. On the

contrary, the deeper the penetration of a person into the world of information, the more complicated the symbols that carry out the relationship of a person with the modern world. That is why the functionality of the philosophical study of the essence of cultural symbols in the present is not only significant, it predetermines the understanding of the ongoing transformations in the culture of man and mankind. Accordingly, culture as a world of symbols continues its march in history, reflecting the specifics of its development.

Bibliography

- Bakieva, G. A. (2000). *Social memory and modernity*. Bishkek: Ilim.
- Barthes, R. (1994). *Selected works: Semiotics. Poetics*. Moscow: Progress.
- Baudrillard, J. (2000). *America*. Sankt-Petersburg: Vladimir Dahl.
- Berdyaev, N. A. (1990). *The meaning of history*. Moscow: Thought.
- Cassirer, E. (1995). Philosophy of symbolic forms, S. Y. Levit (Ed.), *Culturology. XX century: Anthology* in (. Moscow: Lawyer, p. 163-212.
- Cassirer, E. (1995). Lectures on Philosophy and Culture. S. Y. Levit (Ed.), *Culturology. XX century: Anthology* in. Moscow: Lawyer, p. 104-162.
- de Saussure, F. (2004). *Course of General Linguistics*. Moscow: Editorial URSS.
- Hegel, G.W.F. (1938). Lectures on aesthetics. *G.W.F. Hegel, Works* in. Moscow: Sotseklit, T.12.
- Isakova, N.V. (2001). *Culture and Man in the Ethnic Space: An Ethnoculturological Approach*. Novosibirsk: MOU GCRO.
- Jaspers, K. (1991). *The meaning and purpose of history*, Moscow: Politizdat.
- Jung, K.-G. (1991). To understanding the baby archetype. *Self-Consciousness of european culture of the 20th century: thinkers and writers of the west on the place of culture in modern society* in. Moscow: Politizdat, p. 119-129.
- Kroner, R. (1995). Self-realization of the spirit. S. Y. Levit (Ed.), *Culturology. XX century: Anthology* in. Moscow: Lawyer, p. 256-280.
- Lotman, Yu. M. Uspensky, B.A. (1971). On the semiotic mechanism of culture. *Yu. M. Lotman Works on sign systems* in. Tartu: Riiklik Ülikool, Issue 5.
- Spengler, O. (1995). Man, and technology. S. Y. Levit (Ed.), *Culturology. XX century: Anthology* in . Moscow: Lawyer, p. 454-496.

Yaşar SUBAŞI DİREK

Dr. Van YYÜ Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, yasarsu@yyu.edu.tr, Van-Türkiye

ORCID: 0000-0001-7846-0478

KENT KİMLİĞİNİN, BELLEĞİNİN VE KÜLTÜRÜNÜN VAN MARAŞ CADDESİNDEKİ YAPI CEPHELERİ ÜZERİNDEN OKUNMASI¹

Özet

Kale içinde kurulan ve Urartu medeniyetinin başkenti olan Van, 1915 yılından sonra kale dışına taşınmıştır. Maraş Caddesi, Eski Van kentinin, kale dışında Cumhuriyet caddesinden sonra yerleşiminin yapıldığı, ilk caddelerin başında gelmekte olup, zaman içindeki mimari oluşumlarla, yapıların kullanım ve cephe değişimiyle, kent belleğinde yer edinmiştir. Kentin genel tarihi gelişimi göz önünde bulundurularak, Maraş Caddesindeki yapıların ve cephelerinin değişim ve analizlerinin, belge ve kaynaklardan ulaşılabilen bilgiler ışığında sistematik bir açıdan incelenmesi, bu çalışmanın konusu ve amacı olmaktadır. Çalışma hazırlanırken kent ile ilgili mevcut tarihi kaynaklar, kent haritaları, kent fotoğrafları kullanılarak caddenin cephe değişimi ve günümüzdeki hali, yerel kurum ve kuruluşlardan edinilen bilgiler çerçevesinde araştırılmıştır. Ayrıca süreci birebir yaşayan tanıklardan da yararlanılmıştır. Yapı cephelerinin kent kimliğine, kent belleğine ve kültürüne etkisinin vurgulanması amaçlanan bu çalışmanın, yapılacak yeni çalışmalar için başvurulacak bir kaynak olması ve bunu teşvik etmesi hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kent Kimliği, Kent Belleği ve Kültürü, Van Maraş Caddesi, Cephesel Değişim

READING THE URBAN IDENTITIY, MEMORY AND CULTURE THROUGH THE BULDING FACADES ON THE VAN MARAS AVENUE

Abstract

Van, which was established within the castle and was the capital of the Urartian civilization, was moved outside the castle after 1915. Maraş Street is one of the first streets where the Old Van city was settled outside of the castle after Cumhuriyet Street, and it has taken a place in the city's memory with its architectural formations, use and facade changes of the buildings over time. Considering the general historical development of the city, the subject and aim of this study is to systematically examine the changes and analyzes of the buildings and their facades on Maraş Street in the light of the information available from documents and sources. While preparing the study, the existing historical sources, city maps, and city photographs were used to investigate the facade change and current state of the street within the framework of the information obtained from local institutions and organizations. In addition, witnesses who experienced the process personally were also used. This study, which aims to emphasize the effect of building facades on urban identity, urban memory and culture, is aimed to be a reference source for new studies to be done and to encourage this.

Keywords: Urban Identity, Urban Memory and Culture, Van Maraş Street, Frontal Change.

¹ Bu çalışma, Van Yüzcüncü Yılı Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildiriler olarak sunulmuştur.

1. Giriş

İnsanların yaşam alanı olan kentler, yaşanılan dönem içinde ekonomik, sosyal, politik, kültürel ve benzer nedenlerden dolayı, farklı kimlik ve karakterde olabilir ve her dönem kentte kendine özgü izler bırakır. Kentlerin oluşumundan gelişimine, hatta geleceğine etki eden bu kimlik ve izler, yapı çevre ve özellikle mimaride kendini gösterir. Kent belleği oluşurken, mimari yapılar sokakları, sokaklar caddeleri, bölgeleri ve kentsel dokuyu, beraberinde kentsel kimliği ve kültürü de meydana getirir. Bu kimlik ve kültür, kentin geçmişinin anımsanması, belleklerde yer etmesi kadar, kentin gelecekteki planlaması için de önemli verileri kapsar.

Kent dokusunu oluşturan ve belleklerde yer alan kentsel kimlik ve kent kültürü, mimaride ve mimarinin dışı yansıyan görünümü olan cepheler üzerinde görülmektedir. Cephe, mimarlık disiplininin var olduğu ilk dönemlerden bu güne, üzerinde sürekli çalışılan bir oluşumdur. Çünkü, barınma gereksinimi sonucu oluşan ilk yapıdan beri, mimari yapının doğadaki herhangi bir yerdeki bakıştan görünüşü cephe olarak kendini gösterir. Bu bağlamda cephe, mimarinin canlıların algısındaki karşılıklarından her biridir ve cephe, mimari yapıtı gorsel açıdan estetik veya tam tersi olarak gösterebilen bir elemandır. Bundan dolayı, yapıyı tasarlayan mimar, eserindeki cepheyi tarih boyunca bu misyonun önemli bir aracı olarak görmüş ve kullanmıştır. Cepheye bakılarak yapının konumu, etkilendiği sanat akımı, kullanıcının sosyoekonomik ve kültürel özellikleri gibi birçok farklı konuda bilgi edinilebilir.

Her bir yapının cephesi kendi başına değerlendirilebilirken, cephelerin yan yana gelmesiyle oluşan cadde cepheleri de ayrı bir değerlendirme alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bazen bazı caddelerde yıllar boyunca aynı görüntü korunurken, bazılarında ise çeşitli nedenlerden ötürü sürekli olarak değişime uğrayan görüntü oluşabilmektedir.

1.1. Tarihsel Süreçte Cephe

Tarihsel süreç içerisinde, planlı olarak yapılan ilk yapı olan Megarondan başlayarak bugünün modern mimarisine kadar cephe kuruluşu, yapının nitelik ve özelliklerini ortaya koyması bakımından vazgeçilmez bir unsurdur. Aynı zamanda cephe, mimarinin kimliğini belirleyen, sürekli bir arayış ve değişim elemanıdır. Mısır Piramitinde, Yunan Parthenonunda, Mezopotamya Zigguratında, Roma Anfityyatrosunda görülen, her biri birbirinden farklı nitelik ve üsluplarda yapılar olmasının yanında ortak olan şey, cephenin yapıdaki kimliğidir (Görsel 1,2,3,4).



Görsel 1. Mısır Piramitleri



Görsel 2. Yunanistan Parthenon Tapınağı



Görsel 3. Mezapotamya Zigurati



Görsel 4. Roma Anfitiyatrosu (Coliseum)

Mimari belleğin ana parçalarından biri de şüphesiz cephedir. Yapının işlevselliğinin ve estetiğinin en görünür olduğu cephe, aynı zamanda kent kimliğinin önemli bir taşıyıcısıdır. Bir kentteki mimari kimlik; yapılarıdaki cephelerin düzeni, yüksekliği ve estetiği açılarından varoluş gösterir. Kent silüetleri de, kentteki simge yapı ve değerlerin görünüşünden oluşturulmaktadır. Bazen bu yapılar modern mimari eserler olabildiği gibi tarihi süreçte oluşmuş eski eserler de olabilmektedir.

Mimari akımları da yapı cephelerinde okumak, üsluplarını anlamak mümkündür. Gotik mimaride yapılan bir yapıda sivrilğin, Barok mimarisinde düzen ve simetrinin, Dekonstrüktivizm mimaride de düzgün geometrik şekillerden oluşmayan, eğri yüzeylerin en görünür kılındığı eleman cephedir (Görsel 5,6,7).



Görsel 5. Gotik Mimari, Milano Katedrali



Görsel 6. Barok Mimari, Trevi Çeşmesi



Görsel 7. Dekonstrüktif Mimari, Guggenheim Müzesi

Mimarlık diğer birçok sanat dalından da etkilenmiş ve faydalanmıştır. Örneğin; İnsan şeklinde sütunlar olan Karyatidler cephede heykel kullanımı şeklinde görülürken, rölyef ve kabartmalar da resim ve heykel gibi plastik sanatların yapı cephelerinde mimariyi sanatla bütünleştirme şeklini sunmaktadır (Görsel 8,9,10).



Görsel 8. Van Akdamar Kilisesi Cephesindeki Rölyefler



Görsel 9. Akdamar Kilisesi Rölyefleri



Görsel 10. Atina Erechthion Tapınağı Karyatidleri

İlk mimari yapılardan itibaren, gereksinim sonucu oluşan ve sonra da cephenin en önemli unsuru olan kapı pencere boşlukları, cephelerin oluşumundaki en önemli elemanlardır. Bu boşlukların boyutları, şekilleri, renkleri, cephe düzeni içindeki konumları ve insanda oluşturdukları algı, yaşanan zaman içinde, günün teknolojisi ve kültürüne göre sürekli değişim göstermiştir. Aslında cepheye ve dolaylı olarak kentlere kimliği veren, kültürü oluşturan da bu özelliklerdir.

2. Van Kenti Tarihi Gelişim

Van, arkeolojik araştırmalarda insanlık tarihinin en eski dönemlerinden beri yerleşimin olduğu belgenen tarihi kentlerden biridir (Van Valiliği, 2006). Günümüzde kent merkezi, aynı zamanda adını aldığı Van Gölü'nün doğusunda, Erek Dağı'nın da batısında yer alan düzlükte konumlanmış durumdadır. Günümüzde sınır kenti olarak stratejik önemini koruyan Van kenti, aynı zaman da geçmişte önemli uygarlıkların kesişme noktası olmuştur. Van'ın ilk yerleşim yeri sayılabilen ve tarihi geçmişi Urartu dönemine kadar uzanan Van Kalesi ve çevresindeki Eski Van Kenti, ilin en önemli kültürel değerlerindedir (Van Valiliği, 2006, s.13).

Son 30 yıla yakın süreçte yaşanan olağanüstü durumlar nedeniyle göç alan ve beraberinde gelişen bazı sosyo-ekonomik nedenlerden dolayı, Van Kenti'nde kentleşme, giderek plansız yapılaşmaya ve gecekondulaşmaya yönelmiştir. Kentin bir bölgesinde modern kentlere özgü yapılar ve yaşam biçimleri gözlenirken, bir başka bölgesinde ise düzensiz, sağlıksız, yasal olmayan yapılaşma ve bu yapılaşma içinde sosyal ve teknik alt yapısı eksik bir yaşam görülmektedir (Öztürk ve Yeğin, 2022).

Tarih boyunca yerleşim yeri özelliğini koruyarak gelen kentler açısından, kent kimliğini etkileyen yapı cephelerindeki değişim konusu özellikle değerlendirmeye açıktır. Farklı kültürlerden kullanıcıları bünyesinde barındıran tarihi kentlerin mimari oluşumları ve kente kattıkları kimlik, kent kültürü açısından günümüzde oldukça dikkat çekici özellikleri kapsamaktadır. Bu bağlamda Van Kenti, farklı etnik, dini, kültürel kullanıcı gruplarını geçmişinde bulundurduğundan incelenmesi gerekli önemli kentlerden biridir. Bunun yanında Van kenti, tarihi yaklaşık üç bin yıla dayanan ve yaptıkları kale, baraj, su kanalı vb. gibi halen ayakta olan ve kullanılan eserler bırakan Urartu medeniyetine Tuşba adıyla başkentlik yapmıştır (Erzen, 1986). Ortaçağ döneminde kilise yapılarıyla ve farklı kültürlerin bir arada yaşamasıyla belleklerde yer edinen kent, 1915 yılına kadar bu niteliğini korumuştur. Ancak, 1915 yılından sonra kale dışına taşınan kentin kimliği, belleği ve kültürü de, oluşan yeni yerleşme ve yapılar la beraber değişmiştir.

2.1. 1915 Öncesi Van Kenti

Urartu Devleti, İ.Ö. 850-585 yılları arasında, eski Ön Asya dünyasının güçlü devletlerinden biri olarak Doğu Anadolu, Kuzeybatı İran ve Kafkasya'nın güneyinde kurulmuştur. Bugünkü arkeolojik veriler, Urartu devleti başkentinin Tuşba, yani eski Van kenti olduğunu göstermektedir. Kayalık bir zemin üzerinde inşa edilen Van kalesi ve kale üzerinde yer alan kayalardaki yazıları, Urartu devlet sistemi hakkında bilgi vermektedir (Erzen, 1986). Urartu devletinin eyaletleri arasında ulaşımı sağlamak için kurduğu ulaşım ağının kalıntıları günümüzde halen ayakta. İklim ve coğrafi konum açısından zor koşullar içeren ve oldukça geniş bir alan kapsayan bölgede, eyaletler arasında açılan yollarla bir ölçüde kontrol de sağlanmıştır (Van Valiliği, 2006). Urartulara ait Van kentinde ve çevresinde birçok buluntuya ve yapıya rastlanmıştır. Su medeniyeti adı verilen Urartuların Van'da sulama amacıyla yaptıkları 51 km uzunluğundaki Manue (Şamran) su kanalları, Anadolu ve dünya su mühendisliğinin müthiş bir örneği olarak ayakta olup, halen kent halkı tarafından kullanılmaktadır.

Urartular dönemindeki kullanımıyla ilgili tarihi belge veya herhangi bir bilgiye ulaşılamayan Eski Van Kenti, Van Kalesi'nin güneyinde ve yaklaşık 500.000 m²'lik bir alanda yer almaktadır. Kentin kuzeyi Van Kalesi ile, doğu, güney ve batısı da surlarla çevrelenmiş, kente girişler de, surlarda açılan dört kapı ile sağlanmıştır. Eski Van Kentini üç yönde çevreleyen surlarla ilgili olarak, hangi tarihte ve kimler tarafından inşa edildiği kesin olarak bilinmemekle birlikte, ilk olarak Akkoyunlular döneminde, yörede "bat" adıyla bilinen toprak malzemenle yapıldığına dair bazı

tarihi kaynaklara rastlanmıştır (Öztürk, 2004). Yerleşim ve yaşamın 1915 yılına kadar sürdüğü bilinen kale, Orta çağda Selçuklu ve Karakoyunlular tarafından onarılıp güçlendirilmiş, son şeklini ise Osmanlı döneminde almıştır (Öztürk, 2004; Öztürk ve Yeğin, 2022).

Van Gölü'nün kuzey, güney ve doğu kesimini oluşturan Van'ın Ortaçağ başlarındaki durumu ile ilgili araştırmalar, yetersiz olup, dönemle ilgili detaylı bilgiye henüz tam ulaşılamasa da, Hristiyan mimarisine ait Erken Ortaçağ zamanında Vaspurakan Krallığından kalan eserler, daha sonrasında İslam devletlerinin hâkimiyeti nedeniyle İslam mimarisi ekseninde, dini mimari ön plana çıkmıştır (Van Valiliği,2006,s.173). Ancak Van Kalesinin güneyindeki Eski Van Kentinin 1915'e kadar Ermenilerin de var olduğu heterojen bir kent olduğu ve kentte hristiyan ve müslümanlar yakın ilişki içerisinde uzun yıllar birlikte yaşadıkları bilinmektedir (Görsel 11,12,13).



Görsel 11. 1915 Öncesi Kale içindeki Eski Van Kenti

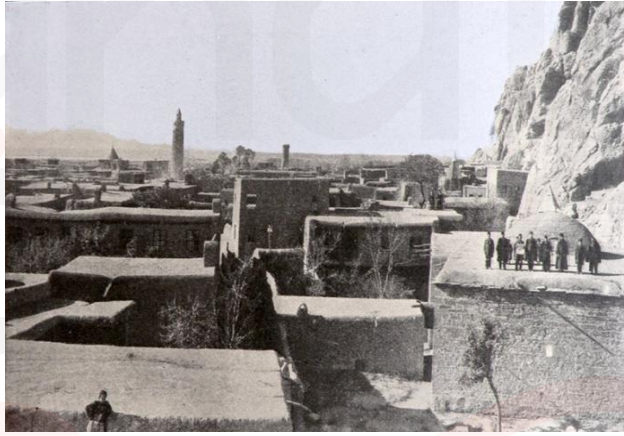


Görsel 12: 1915 Öncesi Eski Van Kenti

Eski Van Kentinin sınırlı alanı nedeniyle, evlerin neredeyse tümü bitişik nizamda, iki katlı kerpiç malzemeden ve düz dam olarak inşa edilmiştir (Görsel 13-14). Müslüman ve Ermeni evleri dış cepheleri arasında hiçbir fark olmadığı, her türden sivil ve dini mimarinin iç içe, belli bir bölgeye ayrılmadan ve homojen olmayan bir şekilde eski kente dağılmış olduğu ve her türden mimari yapının uyumlu bir şekilde geliştiği görülmektedir. Bölgeyi 17.yüzyıl ortalarında (1655) gezen Evliya Çelebi, büyük çoğunluğunu Müslümanların oluşturduğu kentin 10 mahallesinin olduğunu, 3 mahallesinde ise Ermenilerin oturduğunu anlatmıştır. Kentte iki katlı düz damlı kagir (kerpiç ve yonu taş, kireç ve cibus harcı) malzemeden inşa edilen toplam 8.800 ev bulunduğunu, kalede ise yeniçeri, topçu ve cebecilere ait 300 kadar ev olduğunu belirtmiştir (Çelebi, 2000). Lynch tarafından 1901 yılında yayınlanan ve 19. yüzyılın son çeyreğinde hazırlanan haritada (Şekil 1), kentin, 9'unun müslüman, 3'ünün ise gayrimüslimlere ait, 12 mahalleden oluştuğu görülmektedir (Öztürk, 2004; Lynch, 1901).



Görsel 13. 1915 Öncesi Eski Van Kentinde Konutlar



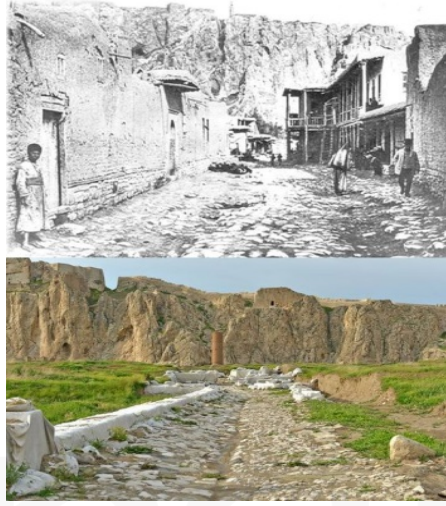
Görsel 14. 1915 Öncesi Eski Van Kenti Yerleşimi



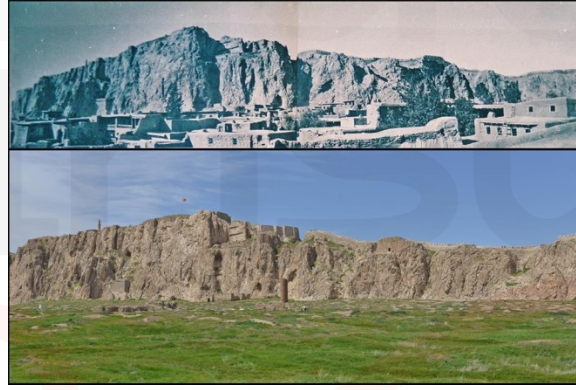
Şekil 1. Lynch'in 19.yy Sonunda Hazırladığı Van Kalesi, Eski Van Kenti ve Yeni Oluşan Kentteki Mahalleleri Gösteren Harita

2.2. 1915 Sonrası Van Kenti

Yaşanan bazı olaylardan dolayı 1915'te, kale içindeki 12 mahalleden oluşan ve kent halkının birlikte kullandığı yaşam alanları neredeyse tümüyle yıkılmıştır (Görsel 15-16). Bu gelişmelerden sonra kent, Van Gölünün doğusundan, Ereğ Dağının eteklerine doğru yayılmaya başlamıştır.



Görsel 15. 1915 Sonrası Eski Van Kenti



Görsel 16. Kale içindeki Eski Van Kentinin 1915 Sonrası

Yeni kent yerleşimi Cumhuriyet, Sihke, Maraş ve Milli Egemenlik Caddelerini merkeze alarak gelişme göstermiştir (Şekil 2).Cumhuriyetin ilanından sonra ülkedeki diğer tüm kentler gibi Van'da da planlamalar yapılmaya başlanmıştır.



Şekil 2. Eski ve Yeni Kent Yerleşimi



Görsel 17. Van Kalesinden Eski ve Yeni Van Kenti

Yeni kurulan devletin kurumları için ihtiyaç duyduğu yapılar hızla yapılmıştır. Bu yapılar daha çok Cumhuriyet Caddesi üzerinde konumlandırılmıştır. Belediye hizmet binası, Halkevi, PTT binası, şehir sineması gibi yapılar bu alanda işlev kazanmıştır (Görsel 17-18).

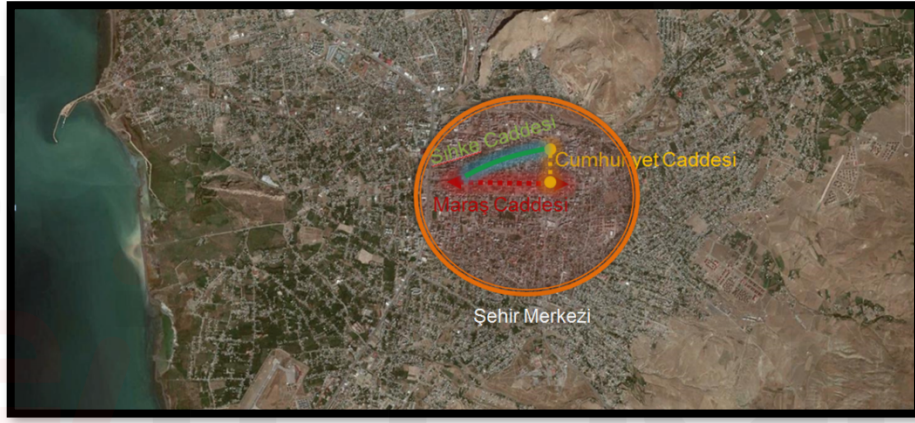


Görsel 18. İlk Van Belediye Binası



Görsel 19. Van Halkevi Binası

Günümüzde hala kent merkezi Cumhuriyet Caddesi etrafında şekillenmeye devam etmektedir. Bu ana aksı Sıhke ve Maraş caddeleri beslemektedir (Şekil 3).



Şekil 3. Kentin Taşındığı Yeni Alandaki Ana Ticaret Aksları

3. Maraş Caddesi

Kentin ilk açılan ve Beşyoldan iskeleye kadar uzanan 7 km uzunluğundaki İskele caddesinden sonra 1960 yılında 3 km uzunluğundaki Maraş caddesi yapılır. Caddenin neden Maraş adını aldığı, o dönemki Valinin Maraş'tan Van'a atanması ve cadde için bu ismi önermesi ile ilgili olduğu söylenmektedir (Kali, 2017). Maraş caddesinin ismi resmi kayıtlarda 1960-1970 yılları arasında kullanılmış, 1970 yılında caddenin ismi Kazım Karabekir olarak değiştirilmiştir. Günümüzde resmi kayıtlarda Kazım Karabekir Caddesi olarak geçse de, halk arasında halen cadde Maraş adıyla bilinmektedir.

3.1. Maraş Caddesinin Kent İçindeki Konumu

Cumhuriyet Caddesinden sonra ikinci öneme sahip Maraş Caddesi, kentin yakın geçmişinin anımsanıp izlenebileceği bir konumdadır. Eski Van kentinin bağ-bahçelik alanı, 1915 sonrası kent taşındıktan sonra sırasıyla tek ve iki katlı müstakil bahçeli evlerin yer aldığı bir yerleşim iken, şimdilerde kentin ana ticaret akslarından biri olma özelliğine dönüşmüş durumdadır (Şekil 4).

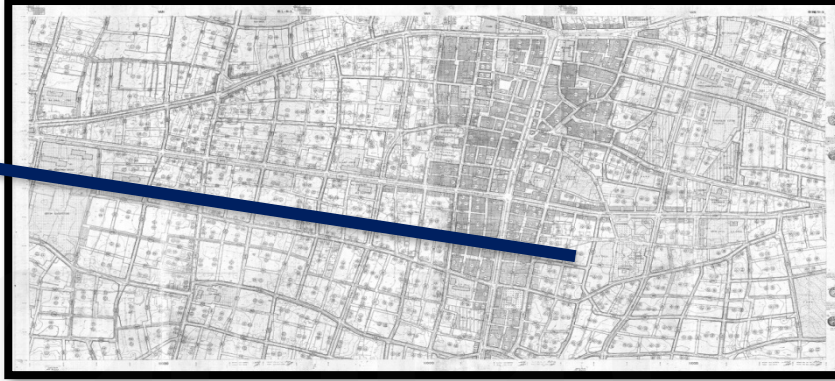


Şekil 4. Maraş Caddesinin Yer Aldığı Aks

3.2. Maraş Caddesinin Kent İmar Planlarındaki Durumu

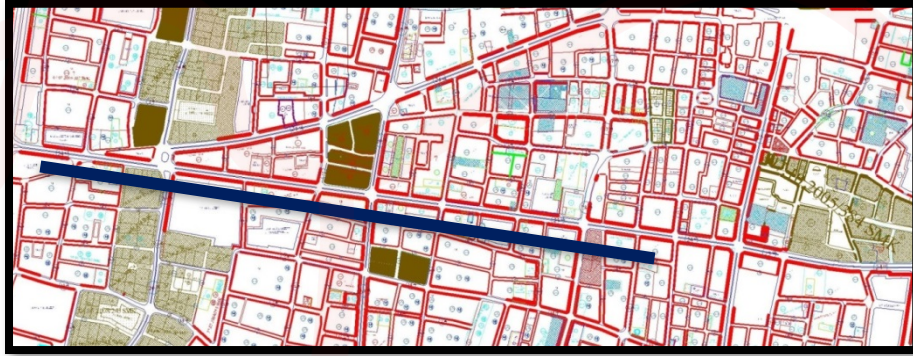
Van kentinin Cumhuriyetten sonra yapıldığı bilinen ilk imar planı 1946 tarihlidir. Ancak dönemin teknolojik altyapısından dolayı ilgili kurumların arşivlerine erişilememiştir. Sonraki imar planı, 1978 tarihinde yapılmıştır. Bu plana göre, Maraş caddesinin Cumhuriyet caddesiyle kesiştiği kısımlar ana ticaret aksı oluşturacak şekilde düşünülmüş olup, ana caddeye bakan parseller B-4(bitişik nizam 4 kat) ve B-5(bitişik nizam 5 kat) ve arkaya düşen parseller de B-3(bitişik nizam 3 kat) olarak düzenlenmiştir. Bu parsellerde yoldan çekme yapmayacak bir şekilde yapılaşmaya

gidilmiştir. Caddenin ana ticaret ihtiyacının karşılandığı parsellerden sonraki diğer parsellerde ise A-5(ayrık nizam 5 kat) ve A-3(ayrık nizam 3 kat) şeklinde yapılaşma uygun görülmüştür (Şekil 5).Kız enstitüsü ve Ticaret lisesine kadarki kısım ön yoldan çekmesiz, arka yoldan 3 metre çekme; ancak bu kısımdan aşağıya kadar ana yoldan 5 metre, arka yoldan yine 3 metre yapılarak düzenlenmiştir (Van Belediyesi, 1978).



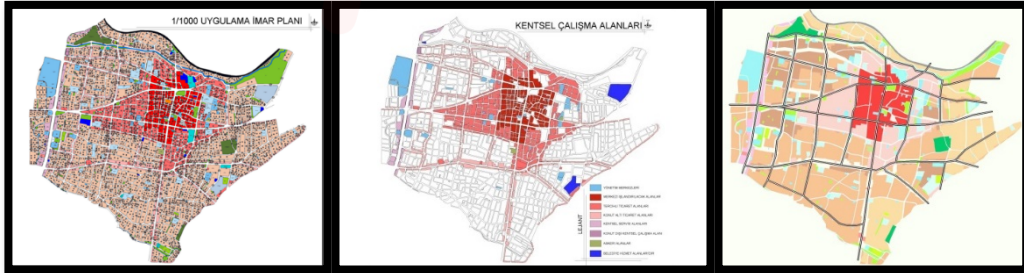
Şekil 5. 1978 İmar Planında Maraş Caddesinin Durumu

Kentin aldığı yoğun göç nedeniyle mevcut imar planı ihtiyacı karşılayamadığından 1996 tarihinde yeni plan değişikliğine gidilmiştir. Bu planda Maraş Caddesi yapılaşma koşulları;Kız Meslek lisesinden itibaren tüm cadde B-5(bitişik nizam 5 kat), B-6(bitişik nizam 6 kat) ve B-7(bitişik nizam 7 kat) olarak değişmiş ve değişimlerden bazıları meclis plan tadilatı kararıyla düzenlenmiştir (Şekil 6). Önceki plana göre bu planda ayrık nizam olan parseller de, bitişik nizama dönüşmüş ve yoldan çekmeler kaldırılmıştır (Van Belediyesi, 1996).



Şekil 6. 1996 İmar Planında Maraş Caddesinin Durumu

Kentin nüfusu giderek artmakta iken 2011 yılında Van Depremi yaşanmıştır. Afet sonrası kentte toparlanma başlarken, imar planının da yeni tadilatlardan geçmesi gerektiği düşünülmüş ve 2013 imar planı oluşturulmuştur (Şekil 7). Kentsel çalışma alanları bu planda artık net belirtilmiştir (Van Belediyesi, 2013).



Şekil 7. 2013 Van ve Çevresi 1/1000 Uygulama İmar Planı Kullanım Alanları

a) 1/1000 Uygulama İmar Planı b) Kentsel Çalışma Alanları c) Ana Ulaşım Aksları

Cumhuriyet, Sıhke ve Maraş caddelerinin çevrelediği alan bu planda merkezi ve tercihi ticaret alanları olarak belirlenmiş ve Maraş caddesinde bulunan parseller tümüyle B-7 olarak düzenlenmiştir (Van Belediyesi, 2013)(Şekil 8).



Şekil 8. 2013 İmar Planında Maraş Caddesinin Durumu

3.3. Maraş Caddesinde Tarihsel Cephe Değişim Süreçleri ve Analizi

Maraş caddesi, 1915'e kadar bağ-bahçelik alan olarak kullanılmış olup kentin asıl merkezinden daha uzakta kalmıştır. Bu tarihten sonra kent mevcut yerinden kopmuş ve Maraş caddesinin de içerisinde bulunduğu bugünkü kent merkezi oluşmaya başlamıştır. Cumhuriyet caddesi yeni kent merkezinin ana ticaret aksını oluştururken, Maraş caddesi de ona bir alt merkez oluşturmuştur. Ancak 1960'lara kadar Maraş caddesi, üzerinde tek ve iki katlı müstakil bahçeli evleri barındıran bir konumdaydı. Bu süreç giderek yerini, ana ticaret aksına dönüşecek bir merkeze bırakmıştır. Günümüzde Maraş Caddesi bu niteliğini arttırarak devam ettirmektedir. Ana hatlarıyla tarihsel gelişimi bu şekilde değişen bir merkezin, cephe değişimleri de zaman içerisinde süreçten payını almıştır.

Tek ve iki katlı evlerin yerini çok katlı ticaret yapılarının almaya başladığı 1960-1970 yıllarını kapsayan dönemde, cephelerde, kerpiç-çamur sıvalı cephenin yerini klasik sıva veya boyalı dış cephe, geleneksel ahşap pencere kapı doğramalarının yerini çoğunlukla PVC ve metal doğramalar almıştır. Geleneksel toprak düz damın yerine de artık metal kaplama tercih edildiği görülmektedir (Görsel 20).



Görsel 20. 1960-1970 Yılları Arası Maraş Caddesinin Durumu

O döneme ait resimlerde yapıların yoldan çekme yapılarak inşa edildiği görülmektedir ve arka sokaklarında hala müstakil evlerin ve bahçelerin yer aldığı anlaşılmaktadır. Tek katlı, düz toprak damlı kerpiç yapılar da o zamanlar halen varlığını sürdürmektedir.

Giderek daha da ticari bir merkeze dönüşen Maraş caddesi, 1980'lere gelindiğinde eklenen yeni yapılarla ve imar planındaki ayırık nizam parsellerin yerini bitişik nizama bıraktığı yeni düzenlemelerle bu işlevini arttırmaya devam

etmektedir. Caddenin Cumhuriyet caddesiyle kesiştiği kavşaktan batı istikametine doğru bugün halen bazıları ayakta kalan yapılar inşa edilmiş, farklı kat yüksekliğinde binalar artık görülmeye başlanmıştır (Görsel 21).



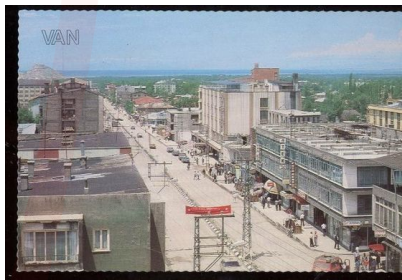
Görsel 21. Maraş ve Cumhuriyet Caddesinin Kesiştiği Kavşağın 1980'lerdeki Görünümü

Bina cephelerinde klasik konut tipi pencereler yerine artık daha çok cam yüzeye izin veren düzenlemeler yapıldığı da görülmektedir. Dolayısıyla caddenin müstakil konut yapılarından, ticari yapılara geçişi, bu dönemde iyice belirginleşmiştir. Yoldan çekmelerin yapılmadığı, daha yoğun bir yapılaşma kendini göstermektedir. Cadde kenarları boyunca ağaçlı alanın iyice azaldığı, ancak arka kısımlarda halen azımsanmayacak şekilde varlığını koruduğu görülmektedir.

Dış cephelerin sıva ve boya şeklinde bırakıldığı, bunun dışında başka bir işçilik yapılmadığı cepheler gözlemlenmektedir. Cadde boyunca bir yapı nizamı tutturulmak istendiği ancak bunun tümüyle başarılamadığı görülmektedir (Görsel 22-23).



Görsel 22. 1980-1990 Yılları Arası Maraş Caddesinin Durumu



Görsel 23. 1980-1990 Yılları Arası Maraş Caddesinin Durumu

Vanda 2011 yılında ard arda iki kez olan Van depremleri sonrası tüm kentte büyük hasarlar ve can kayıpları yaşanmıştır. Kent için kırılma noktalarından biri sayılan ve belleklerde yer eden bu deprem sonrası, kentte önceleri yıkık binalar, geçici konaklama büimleri, konteyner kentler, çadır kentler görülürken, sonraları kalıcı konutlar ile konut sorunu aşılmaya çalışılmış, yeni yapılaşmalar, planlama ve düzenlemelerle depremin izleri yavaş yavaş silinmeye başlamıştır. Yapısal açıdan bu süreçte Maraş caddesinde akılda kalan, zemin katı araba satış yeri olan ve depremde hemen yıkılan Safa apartmanı (Görsel 24), ikinci depremde yıkılan ve Maraş caddesinin devamında yer alan Bayram oteli (Görsel 25) ile Maraş caddesindeki Soydan iş merkezidir. (Görsel 26).



Görsel 24. Van Depremi ile Maraş Caddesinde Yıkılan Safa Apartmanı



Görsel 25. İkinci Depremde yıkılan Bayram Oteli (a) Deprem Öncesi (b) Deprem Sonrası



Görsel 26. Van Depremi ile yıkılan Soydan İş Merkezi (a) Deprem Öncesi (b) Deprem Sonrası

3.4. Maraş Caddesi Mevcut Durum Cephe Analizi

Günümüzde Maraş caddesi artık kentin ana ticaret akslarından biri olma niteliğini iyice pekiştirmektedir. 2000’li yıllardan itibaren bu yönde bir değişime girilmiş ve yapı cephelerine de bu yansıtılmaya başlamıştır. Sıvalı cephelerin yerini günün tercihi olan giydirme cepheler almıştır. Dış cephelerde saydam yüzeylerin kullanımı artmıştır. Ticari mekanlarda vitrinler ön plana çıkartılmıştır. Ancak bu yapılırken cephelerin büyük kısmı abartılı reklam panolarıyla donatılmıştır. Bu da gözü yoran ve estetikten uzak bir görüntü ortaya koymaktadır (Görsel 27-28). Deprem sonrası yıkılan yapıların yerini günümüzde yenileri almış, eski yapıların bir kısmı yeniden yıkılarak yüksek yapılmış, Cumhuriyet caddesiyle yarışır bir konuma gelmiştir.



Görsel 27. Maraş Caddesinin Son Yıllardaki Görünümü



Görsel 28. Maraş Caddesinin Günümüzdeki Görünümü

Her ne kadar 2000’li yıllardan itibaren cadde hızlı bir dönüşüme girse de mevcutta eski yapılar da görülmektedir olup, bunlar genellikle az katlı binalardır. Özellikle caddenin başlama noktasında bunlara rastlamak mümkündür (Görsel 29-30).



Görsel 29. Maraş Caddesi Kuzey Köşesinde Kalan Az Katlı Yapılar



Görsel 30. Maraş Caddesi Güney Köşesinde Kalan Az Katlı Yapılar

Cadde hattı boyunca bir yapı nizamı yakalanmak istense de gerek farklı kat yükseklikleri gerekse yapıların aynı hizada olmamasından dolayı bu, yeterince sağlanamamaktadır (Şekil 9-10). Caddenin ilk ticaret merkezi olarak kullanılmaya başlandığı yıllarda yapılan bazı binaların hala mevcut olmasından ve şimdiki imar planına göre daha fazla katlı yapılan binaların bir araya gelmesi sonucu, cadde boyunca kat yükseklikleri değişen bir yapılaşma ortaya çıkmaktadır.



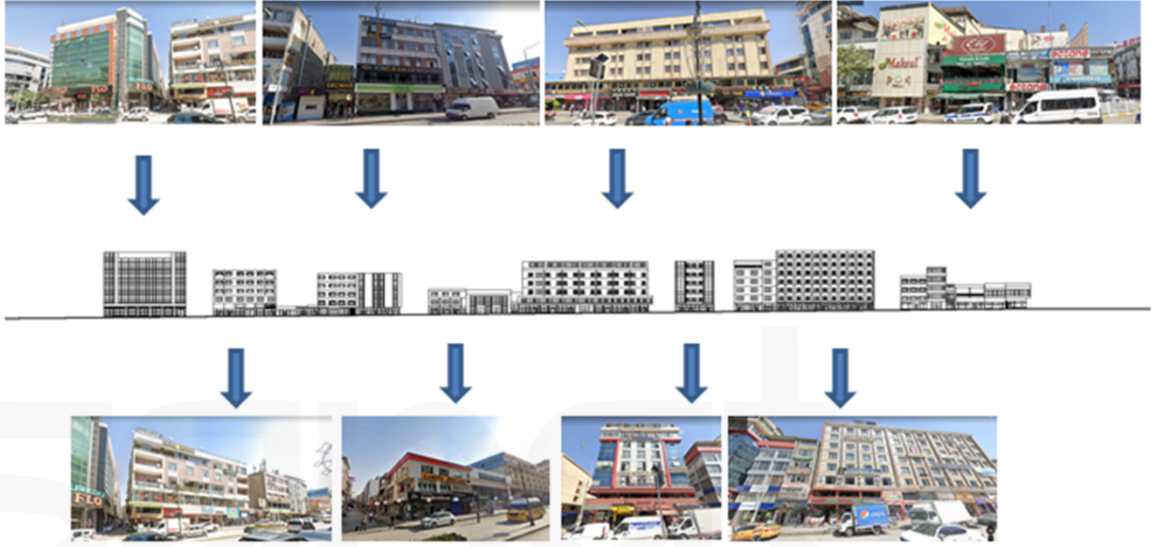
Şekil 9. Maraş Caddesi Kuzey Yöntünden Cephe Görünüşleri



Şekil 10. Maraş Caddesi Güney Yöntünden Cephe Görünüşleri

Maraş caddesinin bir bölümünde yerinde gözlem yapılarak, mevcut durumun analizini çıkarmak ve cephelerdeki düzensizliği gözler önüne sermek açısından, caddenin iki yönlü krokileri çizilmiştir. Krokilerde cepheler arasında bir dilbirliğinin, bütünlüğün, estetiğin olmadığı, kent kimliği açısından da net bir tanımlama yapmadığı görülmektedir.

Çizilen krokilerde mevcut yapıların algılanmasının yetersiz olacağı düşünülerek, ayrıca krokilerdeki her yapının resimleri alınmış ve kroki üzerinde yerleri tanımlanmaya çalışılmıştır. Maraş caddesinin çizilen kuzey ve güney krokileri ile mevcut bina resimlerinin birlikte görünümü, son dönemlerdeki yapı cepheleri hakkında bilgi vermesi açısından önem arz etmektedir (Görsel 31-32).



Görsel 31. Maraş Caddesinin Kuzey Yönündeki Mevcut Binaları ve Krokideki Yerleri



Görsel 32. Maraş Caddesinin Güney Yönündeki Mevcut Binaları ve Krokideki Yerleri

4. Sonuç ve Öneriler

Günümüz kentlerinde, gelişen yapım teknikleri ve malzemeleri kullanılarak cephe düzenlemesinde birbirinden farklı birçok üslup ve yaklaşım üretilmektedir. Ancak yapı üretiminin seri bir şekilde girmesi nedeniyle aynı yapı türüne, farklı koşullara sahip kentlerde sıkça rastlanmaktadır. Dolayısıyla caddeler, artık giderek birbirine benzemekte ve özgün olma adına bir şey barındırmamaktadırlar. Kentlerde değişim hızla gerçekleşmekte, ancak diğer taraftan yeni yerler tamamen geçmişinden kopartılmaktadır. Bu da geleneksel kent dokusunu, kent kimliğini ve kültürünü tahrip etmekte hatta giderek yok etmektedir. Van kenti için de durum farklı değildir.

Urartu medeniyetinin başkenti iken ortaçağ döneminde farklı inanç yapılarıyla birlikte yaşamının önemli bir örneği olan ve sonrasında bağ ve bahçeleriyle tanınan tarihi Van Kentinin, günümüzde bu kimliklerinden giderek koptuğu, kentleşme ya da modern kent olma arzusunun aslında pek de istenen düzeyde oluşmadığı görülmektedir. Modernleşme, şüphesiz günümüz kentleri için istenen bir durumdur. Fakat bu arzulanırken kentlerin mevcuttaki

kimliklerini yitirmeleri sonucu kent ne modern olabilmekte, ne de kimliğine uygun eski kent dokusunda kalmaktadır. Bugün Van da bu ikilemi yaşayan bir kenttir. Sahip olduğu tarihi ve doğal değerleriyle zıt bir şekilde ilerleyen yerleşimler arasında yerini almıştır.

Günümüzde Van kent merkezi ve ticari yapıları Cumhuriyet caddesi ve Maraş caddesi'ne sıkışmış vaziyettedir. Bu sınırlı alana sıkışmış bulunmak, kentin en işlek caddelerinde konumlanan yapılara da olumsuz şekilde etki etmektedir. Ayrıca yıllardır üzerinde konuşulan fakat hayata geçirilmesi geciken çevre yolu sorunu da, kentin gelişmesinin önündeki bir engel olarak görülmektedir. Son dönemlerde yapılan bazı yasal düzenlemeler ve çevre yoluyla ilgili çalışmalar ivme kazanmaya başlamış, bu da kent açısından önemli adımlar olarak öne çıkmıştır. Ancak kentle ilgili yetkisi olan tüm bileşenlerin bir araya gelmeleri ve kentin sorunlarına çözüm bulmaları kent halkı tarafından özellikle istenmektedir.

Eski Van kentinin bağ-bahçelik alanı iken, 1915'ten sonra tek katlı müstakil konutların yer aldığı ve günümüzde ticari bir merkez haline dönüşen Maraş caddesi, bu geçmişinden nerdeyse hiçbir şey taşımamaktadır. Cadde üzerinde en eski yapılar 50-60 yıl öncesine ait geleneksellik ve kimlikten uzak bir yaklaşımın ürünüdürler. Bu durum yapı cephelerine doğrudan yansımaktadır. Modern bir görünüm sergilenmeye çalışılırken bunu tümüyle cam yüzeylerden oluşan giydirme cephelerden sağlanmaya gidilmesi özgünlük açısından değer kaybettirmektedir. Ayrıca reklam afiş ve panoları ciddi anlamda görüntü kirliliği oluşturmaktadır.

Her yapı farklı zaman ve koşullarda caddeye eklendiğinden bunların aynı anda kontrolü zor olabilmektedir. Buna bir çözüm olarak kentin yerel yönetimlerine bağlı doğrudan konuyla ilgili uzmanlardan oluşan Kent Kurulları oluşturulmalı ve bu kurullar, kentte yapılacak yapılarla ilgili, imar planı ile birlikte kent kimliğine uygun düzenlemeleri belirlemeli ve uygulanmasını sağlamalıdır. Böylece, yeni eklenecek yapıların proje safhasındaki müdahalelerle, yapılacağı yere daha uygun olması sağlanabilir ve mevcut yapılar üzerinde de iyileştirme çalışmaları yapılarak kent caddelerinin bütüncüllüğü ve estetiği oluşturulabilir.

Günümüzde çevreye uyumlu yenilenebilir enerjilerin kullanımının yaygınlaştırılmaya çalışıldığı bu süreçte, Van gibi yılın büyük bir bölümünde güneş alan ve bu açıdan elverişli olan bir kentte, bu özelliğin üretilen yapılara yansıtıldığı takdirde daha sürdürülebilir bir çevre oluşturulması mümkündür. Vandaki yapıların cephe sistemlerinde ve çatılarda güneş enerjisi panelleri kullanımına imkan tanınarak, hem yapıların kendi enerjisini üretebilmesi, hem de cephe ve çatıların daha işlevsel kullanılması da sağlanabilir.

Bu çalışmada Van kentinin ve Maraş caddesinin tarihi ve ulaşılabilen tüm planlamaları ile mevcut durumu ele alınarak, yapı ve cepheleri üzerinden bir bakış sunmak ve Maraş caddesini daha yakından tanıtmak hedeflenmiştir. Bugün kentin içinde olduğu elverişsiz kentleşme koşullarının iyileştirilmesi sürecinde, kent dokusunu oluşturan bütün cadde ve sokaklarıyla birlikte kent kimliği ve kültürünü gözönünde bulundurmamak gerekmektedir. Böylece gelecekte daha yaşanabilir, daha kimlikli ve kültürünü belleğinde yaşatan bir Van kentine dönüşüm sağlanabilir.

Teşekkür

Bu çalışmaya, 2020 yılında Van YYU Fen Bilimleri, İnşaat Anabilimdalı FBMİM733-Yapıda Cephe Kuruluşu adlı yüksek lisans dersini alan öğrenciler; Rabia Bozmaç, Salih Baran Demirörs ve Umut Aytulun destek vermiştir.

Kaynaklar

Çelebi, E. (2000), Seyahatname, C: III-IV, Üçdal Neşriyat, İstanbul, ss.554-555.

Erzen, A., (1986), Doğu Anadolu ve Urartular, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara

Kali, İ. (2017). Maraş Caddesinin Adı Nereden Geliyor, Vansesi Gazetesi, 24 Eylül 2017, Van.

Lynch, H. F. B. (1901), Armenia Travels and Studies, c. II, Londra.

Öztürk, Ş., (2004). Mimarlık ve Kent, Turkuaz: Denizin Coğrafyasında Van Eski Van: Şehri, Mimarlık Dergisi, S. 317, s. 52-54.

Öztürk, Ş. Ve Yeğin, M. (2022), Yüz Yıllık Perspektifte Van Kenti İmar Planlama Çalışmaları, Mimarlık ve Yaşam Dergisi Cilt: 7, No: 1, 2022 (1-26)

Van Valiliği, (2006), Van 2006 Kültür Ve Turizm Envanteri , İstanbul.

Van Belediyesi, (1978), Van İmar Planı 1/1000 Tafsilat Projeleri Açıklama Raporu, Van

Van Belediyesi, (1978), Van İmar Planı Paftaları, İller Bankası Arşivi, Van

Van Valiliği, (2006), Van 2006 Kültür Ve Turizm Envanteri , İstanbul.

Van Büyükşehir Belediyesi, (2013), Van (Merkez) Ve Çevresi İlave+Revizyon 1/ 1000 Uygulama İmar Planı Merkez Etabı Plan Açıklama Raporu, Van

Van büyükşehir belediyesi, (2013), Van (Merkez) Ve Çevresi İlave+Revizyon İmar Planı Merkez Etabı 1/5 000 Nazım İmar Planı Plan Açıklama Raporu, Van

Van büyükşehir belediyesi, (2013), Van (Merkez) Ve Çevresi İlave+Revizyon İmar Plan Hükümleri, Açıklama Raporu, Van

Van İller Bankası, Van İli İmar Planları, İl Arşivi.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Mısır Piramitleri, Kahire, Mısır, http://www.yapi.com.tr/haberler/misirda-3-bin-700-yillik-piramit-kalintilari-kesfedildi_157620.html (Erişim: 20.09.2022)

Görsel 2. Atina Parthenon Tapınağı, Yunanistan, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Partenon> (Erişim: 20.09.2022)

Görsel 3. Mezopotamya Zigurat, <https://ansiklopedist.com/zigurat/> (Erişim: 20.09.2022)

Görsel 4. Roma Collesium, İtalya, <https://nereye.com.tr/kolezyum-hakkinda-bilmeniz-gereken-8-gercek>, (Erişim: 20.09.2022)

Görsel 5. Gotik Mimari, Milano Katedrali, Milano, İtalya https://decombo.com/gotik-mimari-ornekleri/#2_Milano_Katedrali_Italya (Erişim: 20.09.2022)

Görsel 6. Barok Mimari, Trevi Çeşmesi, Roma, İtalya, <https://www.tourbulance.com.tr/roma-ask-cesmesi-ve-hikayesi/> (Erişim: 20.09.2022)

Görsel 7. Dekonstrüktif Mimari, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya https://tr.wikipedia.org/wiki/Dekonstr%C3%BCktivizm#/media/Dosya:Guggenheim_Bilbao_may-2006.jpg (Erişim: 20.09.2022)

Görsel 8. Akdamar Kilisesi Cephesi, Van Türkiye, <https://www.sanatinyolculugu.com/akdamar-kilisesi/> (Erişim: 20.09.2022)

Görsel 9. Akdamar Kilisesi Kabartmaları, Van Türkiye, <https://www.akdamarkilisesi.gov.tr/akdamar-kilisesi/kilise-mimarisi/kabartmalar>, Erişim: 20.09.2022

Görsel 10. Erechtheion Tapınağı Karyatidleri, Atina, Yunanistan, <https://www.worldhistory.org/image/975/caryatids-of-the-erechtheion/> (Erişim: 20.09.2022)

Görsel 11. 1915 öncesi Eski Van Kenti <https://www.houshamadyan.org/tur/haritalar/van-vilayeti/van-kaza/yerlesim-birimi/cografya.html> (Erişim: 20.09.2022)

Görsel 12. 1915 öncesi Eski Van Kenti <https://www.houshamadyan.org/tur/haritalar/van-vilayeti/van-kaza/yerlesim-birimi/cografya.html> (Erişim: 20.09.2022)

Görsel 13. 1915 öncesi Eski Van Kenti <https://vanlinihathoca.com/cumhuriyet-onesesi-van-fotograf-arsivi.html> Erişim: (20.09.2022)

Görsel 14. 1915 öncesi Eski Van Kenti <https://www.houshamadyan.org/tur/haritalar/van-vilayeti/van-kaza/yerlesim-birimi/cografya.html> (Erişim: 20.09.2022)

Şekil 1. H.F.B.Lynch'in 1901 yılında yayınladığı Eski Van Kenti ve Van ovasındaki mahalleleri gösteren harita <https://www.houshamadyan.org/tur/haritalar/van-vilayeti.html> (Erişim Tarihi:21.09.2022)

Görsel 15. 1915 sonrası Van Kenti ve Kalesi, <https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/vanin-100-yilik-degisimi> (Erişim: 20.09.2022)

Görsel 16. Kale içindeki Eski Van Kentinin 1915 Sonrası <https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/vanin-100-yilik-degisimi> (Erişim: 20.09.2022)

Şekil 2. Eski ve Yeni Kent Yerleşimi (2016 tarihli GoogleEarth hava fotoğrafı üzerinde yazar tarafından işaretleme yapılmıştır).

Görsel 17. Kaleden Eski ve Yeni Van Kenti, Yaşar Subaşı Direk Arşivi, 2020

Görsel 18. İlk Van Belediye Binası <https://vanlinihathoca.com/1970-van-il-yilligi-fotograflari.html> (Erişim: 20.09.2022)

Görsel 19. Van Halk Evi Binası, <https://vanlinihathoca.com/1970-van-il-yilligi-fotograflari.html> (Erişim: 20.09.2022)

Şekil 3. Kentin Taşındığı Yeni Alandaki Ana Ticaret Aksları(2016 tarihli GoogleEarth hava fotoğrafı üzerinde yazar tarafından işaretleme yapılmıştır).

Şekil 4. Maraş Caddesinin Yer Aldığı Aks (2009 tarihli GoogleEarth hava fotoğrafı üzerinde yazar tarafından işaretleme yapılmıştır)

Şekil 5. 1978 İmar Planında Maraş Caddesinin Durumu (Van İller Bankası Bölge Müdürlüğü Arşivi)

Şekil 6. 1996 İmar Planı (Van Büyükşehir Belediyesi Arşivi)

Şekil 7. 2013 Van Ve Çevresi 1/1000 Uygulama İmar Planı Kullanım Alanları, Van 2013 İmar Planı Açıklama Raporu, Van Büyükşehir Belediyesi Arşivi

Şekil 8. 2013 İmar Planında Maraş Caddesinin Durumu(Kaynak: Van 2013 İmar Planı, Van Büyükşehir Belediyesi Arşivi)

Görsel 20. 1960-1970 Yılları Arası Maraş Caddesinin Durumu, , <https://vanlinihathoca.com/1970-van-il-yilligi-fotograflari.html> (Erişim: 20.09.2022)

Görsel 21. 1980'lerde Van Maraş Caddesi Başlangıcı, <https://tr.pinterest.com/trkmenolu1388/eski-van-resimleri-old-van-pictures> (Erişim: 20.09.2022)

Görsel 22. 1980'lerde Van Maraş Caddesi, <https://tr.pinterest.com/trkmenolu1388/eski-van-resimleri-old-van-pictures> (Erişim: 20.09.2022)

Görsel 23. 1980'lerde Van Maraş Caddesi <https://tr.pinterest.com/trkmenolu1388/eski-van-resimleri-old-van-pictures> (Erişim: 20.09.2022)

Görsel 24. Van Depreminde Yıkılan Maraş Caddesindeki Safa Apartmanı, <https://www.haberturk.com/gundem/haber/764033-30-kisiye-mezar-olan-o-apartman> (Erişim: 22.09.2022)

Görsel 25. Depremde Yıkılan Bayram Oteli <https://www.sabah.com.tr/gundem/2011/11/10/bayram-otel-neden-yikildi-630555010065> Erişim: 22.09.2022

Görsel 26. Van Depremi ile Yıkılan Soydan İş Merkezi, Yaşar Subaşı Direk Arşivi, 2020

Görsel 27. Maraş Caddesinin Son Yıllardaki Görünümü, Rabia Bozmaç Arşivi, 2020

Görsel 28. Maraş Caddesinin Günümüzdeki Görünümü Rabia Bozmaç Arşivi, 2020

Görsel 29. Maraş Caddesi Kuzey Köşesinde Kalan Az Katlı Yapılar Yaşar Subaşı Direk Arşivi, 2020

Görsel 30. Maraş Caddesi Güney Köşesinde Kalan Az Katlı Yapılar Yaşar Subaşı Direk Arşivi, 2020

Şekil 9. Maraş Caddesi Kuzey Yönünden Cephe Görünüşleri (Yüksek Lisans Öğrencileri Tarafından Mevcut Duruma Bakılarak Kroki Şeklinde Çizilmiştir.)

Şekil 10. Maraş Caddesi Güney Yönünden Cephe Görünüşleri (Yüksek Lisans Öğrencileri Tarafından Mevcut Duruma Bakılarak Kroki Şeklinde Çizilmiştir.)

Görsel 31. Maraş Caddesinin Kuzey Yönündeki Mevcut Binaları ve Krokideki Yerleri, (Yaşar Subaşı Direk Tarafından Düzenlenmiştir, 2022)

Görsel 32. Maraş Caddesinin Güney Yönündeki Mevcut Binaları ve Krokideki Yerleri (Yaşar Subaşı Direk Tarafından Düzenlenmiştir, 2022)

Seçil SEVER DEMİR

Dr., İzmir Demokrasi Üniversitesi, sesevef@gmail.com, İzmir-Türkiye

ORCID: 00 0000215062840

**MİNYATÜR METNİ NASIL ANLATIR: İNGİLİZ KÜTÜPHANESİ (BRITISH LIBRARY) NİZÂMİ-Yİ
GENCEVÎ İSKENDERNAME ÖRNEĞİ¹****Özet**

İslam minyatür sanatının günümüze ulaşan en önemli örnekleri Osmanlı ve İran coğrafyasında üretilmiş yazma eserlerde bulunmaktadır. Bu eserler dünyanın çeşitli koleksiyonlarında nadide eserler olarak korunmaktadır. Bu çalışmanın amacı İngiltere British Library Arşivinde yer alan Nizami-i Gencevi'nin Hamse adlı kitabının 1665 yılında İran'da yazılmış olan "Add MS.6613" envanter numaralı nüshasındaki İskendername bölümü 261v sayfasındaki "İskender, Hızır ve İlyas'ın Kurutulmuş Balıkları Hayat Suyuna Koymasını Gözlemleyen Bir Melek" adlı minyatürü kompozisyon düzeni açısından incelemektir. Araştırma soruları: Minyatür neyi anlatır? İskendername'nin konusu nedir? Çalışma konusu olan minyatürde kompozisyon nasıl kurulmuştur? Şeklinde sıralanabilir. Nizami'ye göre Kur'an-ı Kerim'in Zulkarneyn olarak tanımladığı kutsal kişilik olan İskender, ölümsüzlüğe kavuşmak için ab-ı hayatı büyük, zengin ordusu ve Hızır ile zorlu deniz yolculuğu sonrasında Karanlık Ülkesine ulaşarak aramıştır. İskendername'yi mesnevi şekline ilk yazan Nizami-i Gencevi olup daha sonra Fars ve Türk edebiyatında sıklıkla yazılan bir konu olagelmıştır. Bu çalışmanın yöntemi literatür tarama tekniğidir. Konu edilen minyatüre müzenin açık erişim sayfası vasıtasıyla orijinal eserden ulaşılmıştır. Elde edilen bulguların başında, minyatürün, yer aldığı metni açıklamak için yapıldığı, mesnevi metninde geçen ana karakterlerin minyatür resimleme kurallarına göre daha büyük ve merkezde resmedilerek tasvire bakıldığında kolaylıkla seçilebildiği, minyatürün perspektiften arınmış, iki boyutlu resimleme tekniğiyle tasarlanmış olduğu, figürlerin temsili karakterler olarak yöresel kıyafetleri ile tasvir edildikleri, minyatürün metni açıklayan resim olmanın yanında sanat eseri olma yönünü de ortaya koyduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, Nizami'yi Gencevi, İskendername, İngiliz Kütüphanesi

**HOW MINIATURE DESCRIBES THE TEXT: THE CASE OF THE ISKANDARNĀMAH BY NİZĀMĪ
GANJAVĪ IN THE BRITISH LIBRARY****Abstract**

The most important examples of Islamic miniature art that have survived are found in manuscripts produced in the Ottoman and Persian geography. These works are preserved rare manuscripts in various collections of the world today. The aim of this study is to examine the miniature titled "Iskandar and an angel observing Khizr and Ilyās putting the dried fish into the Water of Life" on page 261v of the Iskandarnāmah chapter of the book numbered "Add MS.6613" in terms of composition. Research questions: What does the miniature tell? What is the subject of İskendername? How was the composition established in the miniature, which is the subject of the study? It can be sorted as According to Nizāmī, Iskandar, the holy person whom the Qur'an describes as Zulkarneyn, sought immortality by reaching the Land of Darkness after a difficult sea voyage with his big, rich army and Khizr. Iskandarnāmah by

¹ Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildiriler olarak sunulmuştur.

Nizāmī Ganjavī was the first to write Iskandarnāmah in the form of masnavi, and later, it has been a frequently written subject in Persian and Turkish literature. The method of this study is literature review technique. The subject miniature has been accessed from the original work through the open access page of the museum. At the beginning of the findings, the miniature was made to explain the text it is in, the main characters in the masnavi text are larger than the miniature illustration rules and can be easily selected when looking at the depiction, the miniature is free from perspective, designed with a two-dimensional painting technique, the figures are dressed in local clothes as representative characters. It has been concluded that the miniature reveals the aspect of being a work of art as well as being a painting that explains the text.

Keywords: Miniature, Nizāmī Ganjavī, Iskandarnāmah, British Library

1. Giriş

Genel tanımıyla minyatürler yazma eserlerdeki metni açıklamak üzere metnin içerisine yerleştirilmiş kitap resimleridir. Gerek tekniği gerekse kullanılan malzemeler açısından modern resimden ayrılan minyatürler yapıldığı dönemin sanat anlayışını temsil eden önemli öğelerden biridir. Minyatür sanatı örnekleri yapıldığı dönemin siyasi, politik ve maddi varlığının gelişimine paralel olarak gelişme göstermiştir. Aynı zamanda bir saray sanatı olan minyatürlerin günümüze ulaşan en güzel örnekleri 16. yy. da Osmanlı ve Pers coğrafyasında üretilmiş eserlerdir. Bu çalışmanın amacı minyatürün metni nasıl anlattığı/ açıkladığını orijinal örneklerle irdelemektir. Bu maksat ile 1665 yılında İran’da istinsah edilmiş ve minyatürleri yapılmış olan günümüzde ise Londra’daki British Library Arşivinde yer alan “Add MS.6613” envanter numaralı yazma eserin 261v sayfasındaki minyatür ele alınmıştır. Bu minyatür Nizami-yi Gencevi’nin telif etmiş olduğu Hamse adlı eserinin İskendername bölümünde yer almaktadır. Müzenin küratörleri tarafından “İskender, Hızır ve İlyas’ın Kurutulmuş Balıkları Hayat Suyuna Koymasını Gözlemleyen Bir Melek” olarak adlandırılan minyatür, kompozisyon düzeni, yapılış tekniği, kullanılan renkler, üslup özellikleri, metin ile kompozisyonun ilişkisi açısından analiz edilmiştir. Yapılan alan yazın taramasında söz konusu minyatüre ilişkin günümüze dek yurt içi ve yurt dışında yapılmış herhangi bir yayına rastlanmamıştır. Araştırma soruları: Minyatür nedir, neyi anlatır? İskendername’nin konusu nedir? Çalışma konusu olan minyatürde kompozisyon nasıl kurulmuştur, metin nasıl anlatılmıştır? Şeklinde sıralanabilir. Günümüzden 357 yıl önce yapılmış olan bu minyatürün alana kazandırılması ile İskendername’de adı geçen Büyük İskender’in, ölümsüzlük için Ab-ı Hayat-ı aramak üzere ordusu ve Hızır ile Karanlık Ülkesi olarak tanımlanan Kuzey Kutbu’na yolculuğa çıkması; Hızır ve İlyas’ın Ab-ı Hayat-ı bularak ölümsüzlüğe kavuşması ancak Büyük İskender’in ölümsüzlükten mahrum kalması konusunun minyatür aracılığıyla nasıl tasvir edildiği anlatılmıştır. Konu edilen minyatüre müzenin açık erişim sayfası vasıtasıyla orijinal eserden ulaşılmıştır. Yüzyıllar boyunca Fars ve Türk edebiyatında çok fazla sayıda istinsah edilen bir eser olan İskendername ölümsüz edebi mesnevilerden biridir. Eserin minyatürlü nüshaları vasıtasıyla anlatılan konu görsel olarak da okuyucuyla buluşmuştur. Bu minyatürler hem içinde yer aldığı metni tam anlamıyla açıklama çabası gütmekte, hem okuyucunun esere olan ilgisini artırmakta, hem de yapıldığı dönemin sanat anlayışına ve üslubuna tanıklık eden en önemli belgeler olarak geçmişten geleceğe ışık tutmaktadır.

Konu ile ilgili literatür taramasında konunun içerisinde Nizami-yi Gencevi, İskendername, İskender, Hızır, İlyas, Ab-ı hayat gibi pek çok alt başlık olması nedeniyle en kapsamlı kaynak olarak TDV İslam Ansiklopedisi ilgili maddeleri gösterilebilir. Diğer yayınlar ise şu şekilde sıralanabilir: İskender PALA’nın 1990 tarihli “İskender mi Zülkarneyn mi?” başlıklı makalesinde ve Enveri, EKBER’in 2018 tarihli “Zülkarneyn ve Boynuzlu İskender (İskender-Nâmelerin Kökenine Dair)”, adlı yayınlarında Türk ve İran anlatı geleneği içinde İskendername ve İskender karakteri ile Büyük İskender arasındaki ilişki üzerinde durulmuştur.

Bünyamin AYÇİÇEĞİ’nin 2014 tarihli “Behiştî Ahmed Sinan’ın (ö. 917/1511-12?) İskender-nâme’si (İnceleme-Metin)” adlı basılmamış doktora tezi; ele alınan Behiştî’nin Hamsesinin, Nizaminin Hamsesi’nin Türkçeye tercümesi olması hasebiyle konu ile ilgili yapılmış ilk doktora düzeyi çalışmadır.

Ahmet Yaşar OCAK'ın 2012 tarihli “İslam-Türk İnançlarında Hızır yahut Hızır-İlyas Kültü” adlı kitabında Hızır ve İlyas karakterlerinin kökenini ve Hıdırellez inanınin kaynağını ele almıştır. Aynı yazarın 1988 tarihli TDV İslâm Ansiklopedisi “Ab-ı Hayat” bölümüne İskender kıssasına ayrıntılı olarak yer verilmekte, Gilgamiş destanından, İskender kıssasına, Yahudilikteki Hz. Musa kıssasından Kur'an-ı Kerim Kehf suresine ve İslam alimlerine kadar İskender veya Zulkarneyn'in Ab-ı Hayat'ı arama hikayesinin birbirinden etkilenecek yazılmış rivayetler olduğu anlatılmaktadır.

K. Bozkurt'un 2019 tarihli “Benlik hazinesinin keşfinde İskender'in içsel yolculuğu” başlıklı yayınında ise “İskender'in yaptığı mücadelelerin, ejderha, şeytan ve devlerle giriştiği savaşın ve Hızır ile ab-ı hayatı bulmak için çıktığı zorlu yolculuğun kahramanın bireyleşim/kemalat sürecindeki etkilerinin semboller üzerinden anlatıldığı” farklı çalışmalarındadır.

2. Minyatür Sanatı

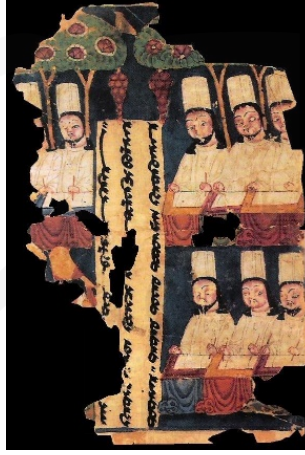
Binark, 1978: 271'e göre: “Minyatür kelime anlamı olarak, el yazması kitapları süslemek için sulu boya ile yapılan resimler hakkında kullanılan bir tabirdir, İtalyanca *miniatura* kelimesinden alınmıştır. Orta çağ Avrupası'nda el yazması kitapların bölüm başlarındaki ilk harfler *minium* denilen maden kırmızısı (sülüğen) ile boyanıp süslenirdi. *Bilâhare* kitapları süslemek için yapılan resimlere de bu isim verilmiştir”. Tahir (1953: 29)'a göre: “Orta çağda yazma kitapların fasıl başlarındaki tezyinata kullanılan boyanın esası «*Minium*» olduğu için o tezyinata «*Minyatür*» adı verilmiştir. Sonradan tezyinata altın ve gümüş karıştırılarak tezhip vücuda getirilmiştir. Birçok kimse minyatürü «*Mignon*» kelimesi ile karıştırlar ve minyatürün ufak resim yani minyon olduğunu zannederler. Halbuki bu düşünce yanlıştır. Eğer minyatür kelimesi minyon kelimesinden gelmiş olsaydı her ufak yapılmış resme ve fotoğrafa minyatür denmesi gerekirdi. Minyatür hususî bir üslûpta yapılmış olan resimlere denir. Tezhip kelimesi Türkçede yaldızlamak, süslemek kelimesi ile karşlanır; fakat minyatür kelimesinin Türkçe'de, Arapça'da ve Farsça'da karşılığı yoktur. Minyatür; hikâye, şiir ve tarihin canlı tercümandır (Tahir, 1953: 29). Konak (2015: 228)'a göre ise “Orta çağ Avrupası'nda hazırlanan el yazmalarının bölüm başlarında metnin ilk harfinin etrafına kızıl-turuncu *minium* ile (sülüğen, sülyen, kırmızı kurşun tozu) yapılan *miniatura* adlı tezhipten gelmekte ve “sülüğenle boyanmış” anlamını taşımaktadır; ancak zamanla *minor* (küçük) kelimesinin etkisinde kalarak “küçük (resim)” anlamını da kazanmıştır” (Mahir, 2005: 118). Öte yandan 19. yy. a kadar minyatür kelimesinin karşılığı olarak nakış, tasvir, hurde nakış, meclis, şebih, âsâr, nigâr, suret, suver veya tarrahi kelimeleri kullanılmış olmakla birlikte 19. yy. dan itibaren minyatür kelimesi daha da yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Osmanlı'da minyatür yapan sanatkarlar nakkaş olarak tanımlanmaktadır. Nakkaş kelimesine eş anlamlı olarak, ressam, musavvir, nakş-bend, şebih nüvis, tarraha, nigari, nigarende, meclis nüvis, siyahkalem gibi kelimeler de kullanılmıştır. Batı literatüründe ise minyatür yapan sanatçılara minyatürcü veya minyatürist denilmektedir (Konak, 2015: 233-234).

Minyatürler el yazma eserlerde metnin içerisine yerleştirilen, metinde yer alan konuyu en ince ayrıntısına kadar anlatmak üzere tasarlanan resimlerdir. Minyatürler kendine özgü tasarım kuralları olan kitap resimleridir. Minyatürlerde kompozisyon kurgusu, konu seçimi, çizgi, renk seçimi, insan tasvirleri ve perspektif anlayışı yapıldığı dönemin sanat anlayışını yansıtan kendine has geleneksel bir yöntemle yapılmaktadır. Minyatürler el yazma eser üretimi olduğu dönemlerde kitap resminin en önemli temsilcisi olmuştur (Atalay, 2012: 8). İslam minyatür örneklerine baktığımızda tıp, edebiyat, din, kahramanlık öyküleri ve tarih konularındaki kitapların nüshalarının minyatürlü örneklerinin yapıldığı görülmektedir. Bu eser türlerinden en fazla minyatürlü nüshası yapılanlar arasında *Materia Medica*, *Makamat*, *Kelile* ve *Dimne*, *Şehnâme*, *Câmi'ü't-Tevârih*, *Bustan* ve *Nizâmî'nin Hamsesi* gösterilebilir (Yetkin, 1953: 34).

“İslâmîliğe göre bu dünya bir hayalden başka bir şey değildir; gaye öbür dünyaya hazırlanmaktadır. Dinin şartlarını yerine getiren, getirdiği için de huzura kavuşan nakkaşın hedefi dünya ötelerinden derlenmiş hissini veren parlak, güler yüzlü renklerle özlediği ebedî dünyanın doyum olmaz tadını sezdirmektir. Bunun içindir ki nakkaş, ölümlü dünyayı hatırlatan gölge, derinlik, hacim gibi görünüş unsurları ile ağızımızın tadını hiçbir zaman kaçırmak

istememiştir. Derinliği hayal olduğu, gölgeyi renge karartı verdiği, hacmi cismaniliğe yaklaştırdığı için fırçasının kıllarından uzak tutmuştur. Gece vakti geçen bir olayın gündüz ışığında gibi geçmesi, geceye birkaç yıldızla işaret edilmesi, rengi karalatmamak; eşyanın görünürdeki renkleri ile gösterilmemesi, insanı bu yalancı dünyadan uzaklaştırmak içindir. Atların maviye veya portakal sarısına, dağların pembeye veya mora bürünmesi bundandır” (Yetkin, 1953: 34).

Minyatür sanatının kökeni antik çağlara kadar dayanmaktadır. Türklerde minyatür sanatı 8. ve 9. yüzyıl Budist ve Manihaist duvar resimlerinin yapıldığı Uygurlar dönemine kadar uzanmaktadır (Aslanapa 1972: 14-15’ten aktaran Tonguç, 2019:202). Günümüze ulaşan en eski kitap resmi niteliğindeki Türk minyatür örneği Uygurlar döneminden günümüze ulaşan Manihaist katipleri anlatan yazma eser sayfasındaki minyatürdür (Görsel1).



Görsel 1: Uygur Manihaist Katipleri

Türklerin tarih boyunca ilerledikleri coğrafya ile etkileşim halinde, siyasi siyasi güçlerine de paralel olarak saray desteğiyle gelişen Türk minyatür sanatı Selçuklular ve İran sanatından oldukça etkilenmiştir. Bu etkileşim Titley (1983) ve İnal (1999)’in dile getirdiği gibi Türk sanatçıların doğu sentezi ile Osmanlı minyatür sanatının zaman içerisinde kendine özgü bir tarz meydana getirmesinde büyük etken olmuştur. Renda (1992) ve Osmanlı devletinde yapılan minyatürlerin gerek konu zenginliği gerekse resimsel anlatım tarzı ile gelişerek 16. yy. da doruk noktasını ulaştığını belirtmiştir (Tonguç, 2019:202).

Minyatürler sadece İslam’a özgü üretimler değildir, Hristiyan sanatında da İslam sanatındaki dönemlere paralel olarak üslup gelişmesi görülmektedir. Eski ve Yeni ahitten Hz. Nuh, Babil Kulesi, Hz. Lut gibi sahneler (Görsel 2) başta olmak üzere Âdem ve Havva’nın yaratılışından, Hz. İbrahim’in Oğlunu Kurban Etmesi’ne kadar pek çok ortak konuda yapılmış minyatür örnekleri günümüze ulaşmıştır (Görsel 3).



Görsel 2: Eski Ahit'ten resimler, 1250. fol. 3r., New York The Morgan Library&Museum m.638. CA. Paris.



Görsel 3: İnan Minyatür Örneği: İbrahim'in Fedakarlığı, Timurid, İskender Sultan Antolojisi, Şiraz, 1410-11, MS L.A. 161, cilt 2, fol. 326v, Gulbenkian Museum, Lisbon.

Kendine has bir tarzı olan Minyatür sanatı tekniği modern resimden farklıdır. Minyatür yapımında kullanılan temel malzemeler: su bazlı toprak boyalar olan guaj veya sulu boya, çok ince kıllı 000, 00, 0 numara fırçalar, yumurta veya nişasta aharlı kağıtlar, kurşun kalem ve eskiz kağıdıdır. Yumurta aharlı kağıtlar, yumurta akıyla bir miktar şapın bir cam kase içerisinde sıvılaştıncaya kadar karıştırılıp kağıda sürülmesi ve kuruduktan sonra cam veya mermer ile mühürlenmesiyle elde edilmektedir. Mühürlenmiş kağıda yapılan minyatürler daha parlak görünürken hata yapıldığında su ile silinmesi de daha kolay olmaktadır. Nişasta aharlı kağıtlar içinse şekeriz nişasta ve su pişirilerek elde edilen boza kıvamındaki karışımın kağıda sürülmesi, sonra kurumaya bırakılması ve mühürlenmesiyle yapılmaktadır. Bu şekilde hazırlanan kağıtların üzerine desen direkt olarak çizilmez, onun yerine desen öncelikle eskiz kağıdına çizilerek kurşun kalemli tarafı aharlı kağıda ters çevrilerek tırnak vasıtasıyla kazınmak suretiyle kurşun izi aharlı yüzeye aktarılır. Daha sonra kurşun kalem ile aharlı yüzeye geçmiş olan nispeten silik desen ince uçlu kalemle tekrar çizilir. Aharlı kağıt yüzeyindeki koyu kurşun kalem izi çamur silgi ile temizlenir ve böylece oldukça net bir desen elde edilir. Minyatürün boyama işleminde ise öncelikle minyatür ve tezhibin olmazsa olmazı olan sürme altın sürülür. Sürme altın jelatinli su ile sulandırılarak aharlı kağıda sürülür, mührle ile parlatılır ve koyu renk ile tahrirleri çekilir. Daha sonra resim alanındaki diğer tasarım elemanları beyaz renkten başlamak üzere açık tondan koyuya doğru kat kat renkler sürülerek boyanır. Minyatürde figürlerin yüzü, saçı, sakalı, kuyruğu, kıyafetlerindeki tüyler, kürkleri vs. zemin renginin üzerine ince kıl fırça ile istenilen rengin ince ince taranmasıyla yavaş yavaş renklendirilir. Minyatürde çok geniş bir renk paleti kullanılır, bazen gökyüzü altın rengi olurken, bazen eflatun, mavi sarı veya kırmızı rengine boyanmış atlar; mavi, mor, eflatun renkte doğa elemanları görülür. Minyatürde perspektif tercih edilmez, uzak yakın algısı figürlerin yakın veya

uzakta tasarlanması, açık veya koyu renge boyanması gibi nüanslarla ortaya konulmaya çalışılır. Resim alanında en önemli karakter, başka deyişle başrol veya ana karakter sahnedeki değer figürlerden daha büyük olarak tasarlanır ve kompozisyonun merkezine yerleştirilir. Öyle ki padişah, kral, peygamber veya melek olan bu ana karakterler bazen etraftaki binalar veya ağaçlardan bile daha büyük resmedilebilir. Metinde geçen konu tüm ayrıntılarıyla resme yansıtılmak istenir. Nakkaşın en temel gayesi kitap sayfalarındaki küçük alanlara metinde geçen tüm konuyu sığdırmaktır. Bu amaçla nakkaş aynı sahnede mekanın hem dışını hem içini gösterirken, kilometrelerce uzaktaki bir olayı da aynı sahnede anlatabilir. İslam minyatürlerinde üç boyutlu resimlerden her zaman uzak durulmuştur.

Minyatür sanatında tasvir yasağı bazı hadislerin “canlıların resmini yapanların kıyamet günü geldiğinde cezalandırılacağı” şeklinde yorumlanmasıyla ortaya çıkmıştır. Nakkaşlar insan veya hayvan gibi yaratılmış varlıkların tıpa tıpa benzerlerini tasvir ederlerse bir nevi Allah’ı taklit etmiş olacaklarını düşünerek canlı tasvirinden uzaklaşmış, daha şematik veya temsili figürler resmetmişlerdir. 9. yy. dan itibaren İslamiyet’in yaygınlaşmasıyla duvar resimleri ve mozaikler gibi daha geniş alanlardaki tasvirler den uzaklaşarak kitap resimleri yaygınlaşmıştır. Kitap resimleri olan minyatürlerde yer alan resimler mümkün olduğunca soyutlaştırılarak yapılmıştır. Öyle ki nakkaşlar resim kalıpları oluşturarak benzer konularda aynı kalıpları kullanmış, şematik resimler yapma yoluna gitmişlerdir. İslam minyatürleri de perspektiften arınmış anatomik oranlar, ışık ve gölge kurallarından sakınarak oluşturulmuş resimlerin klasik kimliğe kavuşması ise ancak 14. yy. sonlarında Azerbaycan ve İran’ın Fars bölgesinde gerçekleşmiştir (Mahir 2012: 17). Minyatür sanatının klasik dönemi 16. yy. kabul edilmektedir. Aynı zamanda bir saray sanatı olan minyatürler, el yazma eser üretimi devam ettiği sürece saray erkanının veya şehrin ileri gelenlerinin siparişleri üzerine saray Nakkaşhanelerinde Nakkaşbaşı, hattat, cetvelkeş, nakkaş, müzehhep, ciltçi gibi pek çok sanatkârın kolektif çalışmasının ürünü olarak yapılan sanat üretimleri olmuştur. Kökeni 9.yy. Uygurlara kadar dayanan minyatür sanatı eserleri 18.yy. da matbaanın icadıyla yazma eser üretiminin ortadan kalkmasıyla önemini ve saray desteğini yitirerek duvara asılmak üzere yapılmış kişisel sanat eseri üretimleri olarak yeni bir boyut kazanmıştır, günümüzde de minyatür sanatı üretimleri bu doğrultuda devam etmektedir.

2. Nizâmi-yi Gencevî

Nizâmi-yi Gencevî'nin tam adı “İlyas Yusuf Nizamî Gencevî”dir. Selçuklu Döneminde yaşamış İran Edebiyatı mesnevi şairlerinin en bilinenidir (Akalin, 1998:68). “Nizami-yi Gencevi” Fars edebiyatında hamse edebi türünün kurucusu olarak kabul edilir (Kantar, 2007: 183). Aynı zamanda Fars edebiyatının en büyük romantik epik şairi olan Nizami'nin, günümüzde Azerbaycan sınırları içerisinde kalan yaşadığı dönemde Selçuklu imparatorluğu sınırlarında olan Gence şehrinde 1141 yılında doğduğu ve 1209/1211 yıllarında öldüğü kabul edilmektedir (Sever Demir, 2021: 72). Nizâmi-yi Gencevî, hem edebiyat, felsefe, coğrafya gibi sosyal bilimler hem de astronomi, tıp ve matematik gibi fen bilimleri alanında tahsil görmüş önemli bir şairdir. Nizami aynı zamanda Süryanice, İbranice, Pehlevice, Gürcüce ve Ermenice dillerini de bilmektedir (Kantar, 2007: 183, Kaska, 2020:877).

Nizamî-yi Gencevi'nin (D.1141) dünyaca ünlü ve aynı zamanda tek eseri olan “Hamse”, şairin Farsça dilinde yazdığı beş adet mesnevisini bir araya getirmesiyle oluşturmuş olduğu bir eserdir (Sever Demir, 2020: 71). Eser önceleri “Panj ganj (Beş hazine)” olarak adlandırılmış iken daha sonraları Arapça Beşli anlamına gelen “Khamse (Hamse)” adını almıştır (Hasanova, 2016: 9138). 1175-76 yıllarından başlayarak yaklaşık kırk yılda tamamlanan Hamse; tasavvuf, romantik, kahramanlık ve dini olarak farklı konularda mesneviler içermektedir. Bu mesneviler 2.400 beyit “Mahzen-ül Esrâr (Gizemlerin Hazinesi)”, 6.500 beyit “Hüsrev ve Şirin”, 4.600 beyit “Leyla ve Mecnûn”, 5.130 beyit “Heft Peyker (Yedi Güzeller)” ve 10.500 beyit “İskendername (Büyük İskender'in Kitabı)” den oluşmaktadır (Kantar, 2007: 184). Eser ilk kez Selçuklular döneminde yazılmış olmakla birlikte en fazla ilgiyi Safeviler döneminde görmüştür (Kaska, 2020: 877). İslâm coğrafyasında en fazla ilgiyi gören edebi eserler arasında başı çeken Hamse, yüzyıllar boyunca saray mensupları ve dönemlerin ileri gelenlerinin talepleri doğrultusunda Arapça, Farsça, Türkçe ve Urduca gibi (Durmuş, 2003:159) dillerde defalarca telif edilmiştir. Eserin günümüze ulaşabilen manzum ve/veya

minyatürlü nüshaları, Azerbaycan ve İran başta olmak üzere, ülkemizde ve dünyanın çeşitli müze ve koleksiyonlarında muhafaza edilmekle birlikte araştırmacıların ilgisine de sunulmaktadır (Sever Demir, 2021: 73).

3. İskendernâme

İskendernâmeler, dünya tarihi kronolojisiyle birlikte İskender-i Zülkarneyn'in savaşları ve efsanevi hayatını yazarların kattığı zengin içeriklerle birlikte anlatan oldukça dikkat çekici kahramanlık eserleridir. Bu türde yazılmış ilk eser Nizami'nin mesnevi şeklinde yazdığı İskendernâme'sidir. Nizami'nin İskendernâme'sini yazarken kendisinden yaklaşık 190 yıl önce yaşamış olan Firdevsi (öl. 1020?)'nin Şehname'sinde İskender'in İran hükümdarlarından biri olarak tanımlandığı bir bölüm olarak yer verdiği İskendernâme'den esinlendiği bilinmektedir (Avcı, 2012: 29).

Bu çalışmanın odak noktasını teşkil eden İskendernâme'yi, alimler arasında farklı görüşler olmakla birlikte Nizami'nin 1197 yılından itibaren kaleme aldığı düşünülmektedir. Eser, Şerefnâme ve İkbâlnâme olmak üzere konu bütünlüğü olarak birbirini takip eden iki mesneviden oluşmaktadır (Akalin, 1998: 86). Kanar'a göre 1201 yılında yazılan "Şerefnâme"de yer alan 10.000 beyitte İskender'in kim olduğu, karanlıklar ülkesine gitme yolculuğu, Ab-ı Hayat-ı araması, Ab-ı Hayat'tan mahrum kalarak Makedonya'ya geri dönmesi, bu süreçte yaptığı zorlu fetihler anlatılmaktadır. Daha sonra kaleme alınan 3.700 beyit civarındaki "İkbâlname" bölümünde ise derin felsefi konulara yer verilmiş İskender bir filozof ve bir peygamber olarak takdim edilmiştir. Bu bölüm özellikle yazarın engin kültürü ve bilgisinin yüksek anlatım gücüyle harmanlanmasıyla ön plana çıkmaktadır (2007: 184).

İskendernâme'nin Akalin (1998) tarafından nakledilen konusu özetle şu şekildedir:

“İskendernâme'nin ilk bölümü olan Şerefnâme'nin, başında mehtaplı bir geceden bahseden şâir, o gecede başını dizlerinin arasına koymuş ve uykuya dalmış olduğunu anlatır. Uykuda meyvedar hurma ağaçlarıyla dolu bir bağ görmüştür. O taze meyvelerden koparıp oradan geçenlere vermektedir. Ansızın uykudan uyanır. O an ezan vakti gelmiştir, bir mum yakar ve kendi kendine, işsiz oturmanın yakışık almadığını, yeni bir kitap yazmak gerektiğini düşünür. Sonra İskendernâme'yi yazmaya, başlar. Nizâmî'nin bu mesnevisi esasta Firdevsi'nin Şehname'de işlediği İskender kıssasına bir naziredir. Firdevsî, olayları kahramanlık serüvenleri şeklinde işlerken, Nizâmî hakikati arayan, yüksek idealler ve düşünceler peşinde koşan doyumsuz bir ruhun gerçeklerini dile getirir. Bunu yaparken bilgi dolu bir şiir dili ve estetiği ortaya koyar. Eserini İslâmî bir endişesiyle düzenler, ayet ve hadislerle sembolik bir hikmet kanaviçesi işler. Nitekim eserde «ab-ı hayat» mazmûnu «ilim»den, «Aristo» da «akıl»dan başka bir şey değildir. Nizâmî, bu eserde Büyük İskender'e «cihangir», «âlim» ve «peygamber» gözüyle bakar. Bu bakış açısına göre, eser üç bölüme ayrılmış gibi gözüktür. Şerefnâme bölümünde ülkeler fatihi bir hükümdarı okuyucunun karşısına çıkaran şâir, Hirednâme bölümünde derin bir bilgiye sahip olan büyük bir âlimi, İkbâlnâme bölümünde ise, Hızır'la arkadaşlık eden bir peygamberi takdim eder. İskendernâme, tarih ve efsane açısından bir ibret hikâyesidir. Nizâmî, İskender'i hürmetle anar. Ona göre, Kur'an-ı Kerim'de bahsi geçen Zülkarneyn, Müslümanların nazarında bizzat İskender'in kendisidir. Ye'cüc-Me'cüc seddini yapan ve ab-ı hayatı bulma arzusuyla «Karanlıklar Diyârı»na giden de odur. Buna bağlı olarak Nizâmî, İskender'e, ateşperestlerin Avesta kitabını kıymetsiz saydırıp onu Kâbe'yi ziyarete dahi götürür. Şerefnâme ve İkbâlnâme, İran şiirine taze bir soluk kazandırır.. İkbâlnâme'de şâirin, filozoflara ilmî münakaşalar yaptırması, kendisinin ne ölçüde hikmet ve felsefeye vakıf olduğunu ortaya koyar.” (Akalin, 1998: 86).

“Nizâmî'nin İskendernâme adlı eserine İran edebiyatında Emîr Hüsrev-i Dihlevî (ö. 1325)'den, Türk edebiyatında şâir Ahmedî-yi Kirmanî (ö. 1412) ve Ali Şir Nevâtî (ö.1500)'den, Figânî (ö.1532)'ye kadar çok sayıda şair nazire yazmıştır. Eserin 1852'de Calcutta'da, 1865'te Lucknow'da, 1875'te Bombay'da, 1878'de Cawnpore'da şark taş basmaları yapılmıştır. Şerefnâme'nin ilk tenkitli neşrini, 1316 yılında Vahid Destgirdî gerçekleştirmiş iken 1947 yılında

E. A. Alizâde, F. Babayef tarafından iki ayrı neşri ve 1965 yılında Hüseyin Pejmân Bahtiyârı tarafından bir edisyon kritiği yapılmıştır. İkbâlnâme'nin ilk tenkîdli neşri ise 1852 yılında Calcutta'da A. Sprenger, Muhammed Şusterî ve Ahmed Alî tarafından yapılmıştır. Eserin iki ayrı neşri 1938 yılında Vahîd Destgirdî, 1947 yılında F. Babaev tarafından yapılmıştır. İskendernâme, 1881'de İngilizce'ye, 1941' Rusça'ya 1966 yılında Azerî Türkçesine çevrilmiştir.” (Akalin, 1998: 87).

Osmanlı topraklarında İskendername ilk defa 1390 yılında Ahmedî (Tâcüddin İbrâhim bin Hızır)'nin (D.1334-35) (Ayçiçeği, 2013: 133) (Sever, 2020: 157) tarafından yazılmıştır. İskendername'nin minyatürlü el yazma nüshası ise ilk defa 1416 yılında II. Murad'ın şehzadeligi sırasında Amasya nakkaşhanesinde hazırlanmıştır. Bu mesnevi Osmanlıda üretilmiş Büyük İskender'in yaşam öyküsünü anlatan ilk minyatürlü İskendername örneğidir (Bağcı ve ark. 2006: 21). Bu eser 15. yy. başında Osmanlı devletindeki alimlerin eserlerinde Arapça ve Farsça dilini tercih ederken Ahmedî'nin Türkçeyi tercih etmesiyle Türkçe dilinde yazılan ilk örnek olarak ayrı bir önem arz etmektedir. Günümüze ulaşan eser bugün Paris Bibliothèque Nationale De France Library'de “suppl. turc 309” envanter numarasıyla muhafaza edilmektedir (And, 2002: 34).

4. İskender

İslam alimleri, tarihte iki İskender yaşamış olduğuna dair görüşler bildirmişlerdir. Bu görüşlere göre alim İbn Kesir, İlk İskender'in, Hızır ile Ka'be'yi ilk kez inşa edildiği sırada tavaf ettiğini ve İbrahim el-Halil'e iman ettiğini belirtmektedir. İkinci İskender'in ise Makedonyalı Büyük İskender olduğunu, bu İskender'in İsa'dan yaklaşık 300 yıl önce yaşadığını belirtmiştir. Kur'an-ı Kerim'de zikredilen İskender'in İbrahim el-Halil döneminde yaşayan, İbrahim el-Halil ve Hızır ile Ka'be'yi tavaf etmiş olan İskender olduğunu öne sürmektedir (Kocabaş 2011: 596-597'den aktaran Ayçiçeği, 2013: 149).

İskendername'deki İskender'in kim olduğu ile ilgili alimler arasında çok sayıda fikir ayrılıkları vardır. Nizâmî-yi Gencevî'deki İskender ise Kur'an ı Kerim Kehf suresinde Zülkarneyn olarak da anılan Büyük İskender'dir. Asıl adı Alexandros olan İskender'in babası Makedonyalı II. Filip, annesi ise Prenses Olympias'tır (Kaya, 2000: 555). Makedonya kralı olan Büyük İskender MÖ 20/21 Temmuz 356'da Makedonya'da doğmuş, MÖ 10/11 Haziran 323'te ise Hindistan'da ölmüştür. İskender MÖ. 334 yılında tahta çıkmış, tahtta olduğu 12 yıl süresince Yunanistan'dan kuzey batı Hindistan'a kadar tüm coğrafyayı ele geçirmiş sadece on iki yılda tarihteki en büyük imparatorluklardan birisini kurarak, tarihteki en başarılı komutanlardan biri unvanını almıştır (Görsel 4). (Heckel, Waldemar; Tritle, Lawrence A, eds.: 2009).



Görsel 4: Büyük İskender

Avcı (2013: 309)'ya göre: “Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'de, yeryüzünü baştan başa hükmü altına alan dört hükümdardan söz edilir. Bunlar Hz. Süleyman, İskender, Yanko bin Madyan ve Buhtunnasr'dır. Bu dört hükümdardan biri olan İskender, Evliya'nın eserinde İskender, Zülkarneyn, İskender-i Zülkarneyn, İskender-i Kübrâ, İskender-i Rûmî, İskender-i Yunan, Aleksandira, Feyleko Aleksander, Filkos oğlu İskender gibi adlarla anılır ve hakkında çeşitli bilgiler verilir; hikâyeler, efsaneler ve rivayetler nakledilir. Temelde, tarihte yaşadığı bilinen Makedonyalı Büyük İskender'le Kur'an'da kendisinden söz edilen Zülkarneyn'i konu alan bu kısımlar, bazı tutarsızlıklar ve karışıklıklar olsa da

İskendernâme türü eserler gibi dil, edebiyat, folklor, tarih, coğrafya başta olmak üzere sosyal bilimlerin hemen her alanı için oldukça zengin ve bir o kadar da ilgi çekici malzeme içerir.” Öte yandan Evliya Çelebi Seyahatnamede İskender'in kimliğine dair verilen bilgilerin çoğunluğu birbiriyle örtüşmez. Eserde İskender'le ilgili anlatılanların, bazı tutarsızlıklar ve karışıklıklarla birlikte, tarihte yaşadığı bilinen Makedonyalı Büyük İskender'le Kur'an'da adı geçen Zülkarneyn hakkında var olan bilgilerin toplamından ibaret olduğu görülür (Avcı 2013:431).

“Tefsir ve tarih kaynaklarında Zülkarneyn'in asıl ismi, nesebi ne zaman ve ne kadar yaşadığı gibi konularda çok farklı bilgiler verilmiştir. Meselâ ömrüyle ilgili olarak iki veya üç bin yıl gibi abartılı rakamların yanında sadece otuz küsur sene yaşadığı da zikredilmiştir (İbn Asâkir, XVII, 361; İbn Kesîr, el-Bidâye, II, 550). Ayrıca bazı rivayetlerde Zülkarneyn insan üstü özelliklere sahip, emrine bulutların verildiği, bir melek tarafından göğe yükseltilmiş, hatta atını Süreyyâ yıldızına bağlayan mitolojik bir kişilik olarak takdim edilmiş, ancak bu tür tasvirler İbn Kesîr gibi bazı müfessirler tarafından eleştirilmiştir (Tefsîr, III, 101). Onun hangi çağda yaşadığı konusunda Hz. İsa ile Hz. Muhammed arasındaki fetret döneminde yaşadığı, Hz. İbrâhim'le çağdaş olduğu ve onun irşadıyla İslâm'a girip Kâbe'yi tavaf ettiği, Hz. Mûsâ ve Hızır'la aynı çağda yaşadığı, Hızır'ın teyzesinin oğlu olduğu, âb-ı hayâtı aramak üzere karanlıklar ülkesine yolculuk yaptığı ve bu yolculukta Hızır'ın da rehber olarak hazır bulunduğu tarzında ilginç görüşler ileri sürülmüştür” (Öztürk, 2013:565).

Öztürk 2013:564'e göre Kur'an'da yer alan Zülkarneyn kıssasıyla ilgili ifadeler oldukça veciz ve müphem olarak tanımlanmakla birlikte pek çok alim ise Aşağıda yer verilen Kur'an- Kerimdeki Kehf Suresinde adı geçen Zülkarneyn'in İskender'in bir sıfatı olduğunu düşünmektedir. Surede Hızır'a ise dolaylı olarak yer verilmektedir. Aşağıda orijinal metnine yer verilen Kur-ân-ı Kerim Kehf suresinde bir kez İskender, dört kez ise Zülkarneyn kelimeleri geçmektedir. (Durak, 2014: 613).

“83. (Ey Muhammed!) Bir de sana Zülkarneyn hakkında soru soruyorlar. De ki: "Size ondan bir anı okuyacağım."

84. Biz onu yeryüzünde kudret sahibi kıldık ve kendisine her konuda (amacına ulaşabileceği) bir yol verdik.

85. O da (Batı'ya gitmek istedi ve) bir yol tuttu.

86. Güneşin battığı yere varınca, onu siyah balçıklı bir su gözesinde batar (gibi) buldu. Orada (kâfir) bir kavim gördü. "Ey Zülkarneyn! Ya (onları) cezalandırırsın ya da haklarında iyilik yolunu tutarsın" dedik.

87. Zülkarneyn, "Her kim zulmederse, biz onu cezalandıracağız. Sonra o Rabbine döndürülür. O da kendisini görülmedik bir azaba uğratar" dedi.

88. "Her kim de iman eder ve salih amel işlerse, ona mükâfat olarak daha güzeli var. (Üstelik) ona emrimizden kolay olanı söyleyeceğiz."

89. Sonra yine (doğuya doğru) bir yol tuttu.

90. Güneşin doğduğu yere ulaştınca, onu kendileriyle güneş arasına örtü koymadığımız bir halk üzerine doğar buldu.

91. İşte böyle. Şüphesiz biz onun yanındakileri ilmimizle kuşatmışızdır.

92. Sonra yine bir yol tuttu..." (https://kuran-ikerim.org/meal/diyanet/kehf-suresi)

Aydın (2019: 349)'a göre İskender'in Ab-ı Hayat'ı karanlıklar ülkesinde araması sembolik bir anlam içermektedir. Aydın, İskender'in hakikati bulmak için zorluklarla dolu bir yolculuğa çıktığını, sonsuzluğa ulaşmanın esasen bu yolculuk süreci olduğunu, bu arayışın insanı yaşarken de mutlu edebileceğini, mutluluğun insanı ebedi yaşama ulaştıracağını vurgulamaktadır (Aydın, 2019: 349).

5. Hızır ve İlyas

Hızır kelimesi Arapça kaynaklarda hadır (hadr, hıdr)şeklinde yer almaktadır. Kelime Türkçe'ye Hızır ve Hıdır olarak geçmiştir. Hızır kelimesi Hadır "yeşil, yeşilliği çok olan yer" anlamında ahdar kelimesi ile eş anlamlıdır. Hızır ile ilgili diğer bir bilgiye göre, Hz. Mûsâ döneminde yaşayan, kendisine ilâhî bilgi ve hikmet öğretilen kişi Hızır'dır. *Öyle ki bazı alimlerin "Hızır'a bu ismin kuru yerde oturduğunda altından otların yeşerip dalgalanması (Buhar! "Enbiya.", 29), cennet pınarından su içtiği için bastığı her yerin yeşile bürünmesi (Makdisl. III, 78) sebebiyle verildiği kaydedilmektedir."* (Çelebi, 1998: 411).

Bazı alimlerine göre ise Hızır kelimesinin kökeni Arapça'ya değil Gilgamiş destanında yer alan "Gilgamiş'in atası Hasistra veya Hasisatra'nın Arapçalaşmış şekline" dayanmaktadır. *Friedlaender'e göre ise Hızır ismi İskender efsanesine benzeyen Glaukos (yeşil) masalı ile alakalı olup bu efsane Arapça'ya uyarlanırken "hadır" şeklinde tercüme edilmiştir."* (Çelebi,1998:411).

İslam halk kültüründe ise Hızır ve İlyas'ın birlikte hareket ettiği, insanları koruduğu, dileklerini yerine getirdiğine inanılmaktadır. Bununla bağlantılı olarak ortaya çıkan Hıdrellez inanışında Müslümanları karalarda İlyâs, denizlerde ise Hızır korumaktadır (Harman, 2000:161).

Kur'an-ı Kerim'de Hızır'dan bahseden ayetler, Kehf suresinin (60- 82) ayetleridir. Bu ayetlerde de sadece "Kullarımızdan bir kul buldu" denilmektedir. Kur'an-ı Kerim'de Hızırın adı açık olarak hiçbir yerde geçmezken, bütün müfessirler bu kulu hızır olarak adlandırmışlardır. Bunun sebebi bu ayetin tefsiri mahiyetinde olan Hadislerdir. Yani, Kur'an-ı Kerim'de bu zatın Hızır olduğu belirtilmezken, Hadis külliyatında bu zatın Hızır olduğu açıkça belirtilmiştir (Aydın,1986:52).

"Kur'an-ı Kerim'de adı geçen peygamberlerden biri de İlyas'tır. İbrânîce Eliyah veya Eliyahu', İlyâ, M.Ö. IX. yy.da İsrâil kralları Ahab (874-853) ve oğlu Ahazya (853-852) döneminde İsrâil Krallığı'nda görev yaptığı düşünülmektedir" (Harman, 2000:160).

6. Londra İngiliz Kütüphanesi (British Library) MS 6613 Envanter Numaralı Yazma Eser

Eser künyesi: Makhzan al-Asrâr, Nizâmî ve diğer 5 metin



Görsel 5: MS 6613 Envanter Numaralı Yazma Eser Kabı ve Serlevha Sayfası

Boyutlar [yaprak]: 27,305 cm x15,24 cm

Minyatür: Türkmen sanatçı Tâlib Lâlâ imzalı ff.3v, 100r ve 252r hariç 41 minyatür

Unvan: 5 'Unvan

Kenarlık: Altın kurallı kenarlık

Hat: Nasta'lik,

Hatat: İbn İbrāhīm Muhammed Mu'akhhir al-Mu'allim al-Kātib al-Shīrāzī

Dil: Farsça

Tarih: Rabi' II 1076 = Ekim ve Kasım 1665

Link: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_6613

MS 6613 Envanter Numaralı Yazma Eser İçindekiler (Görsel 6):

Mahzen al-Asrār (Sayfalar: 1v-27v)

Minyatürler: Varak 3v: Cebra'il'in rehberliğinde ve göğe yükselen meleklerin eşlik ettiği Burāq'taki Peygamber. Takımyıldızlar, Zodyak işaretleri ve yedi gök tasvir edilmiştir. Varak 12v: Anūshīrvān ve baykuşlar. Varak 14v: Sultān Sanjar ve yaşlı kadın. Varak 16v: Avcı, köpek ve tilki hikayesi. Varak 19v: İsa ve ölü köpek. Varak 25v: Jamshīd'in sırlarını yaşlı bir kadına açıklayan genç. Varak 29v: Hārūn al-Rashīd ve berber.

Hüsrev ve Şirin (Sayfalar: 27v-90r)

Minyatürler: Varak 34r: Hüsrev adına Hurmuz'da yalvaran yaşlılar. Varak 36v: Shāpūr, Shirīn'in bakması için ağaçtan Hüsrev'in portresini indiren bir çocuğu izliyor. Varak 40r: Khusraw ve Shirīn birlikte yatakta. Varak 42r: Hüsrev, Şirīn'in yıkanmasını izliyor. Varak 46v: Hüsrev ve Şirīn av sahasında buluşuyor. Varak 48v: Hüsrev, Shirīn'in çadırının dışında aslanı öldürüyor. Varak 53r: Hüsrev ve Behrām Chubīn arasındaki savaş. Varak 57r: Bārbad ve Nīgīsa, Khusraw ve Shirīn'i eğlendiriyor. Varak 64v: Shirīn, Bisitun Dağı'nda Farhād'ı ziyaret ediyor.

Leyla ve Mecnun (Sayfalar: 90v-138r)

Minyatürler: Varak 92v: Göklere yükselen Burak'taki Peygamber'den önce, bulut üzerindeki bir aslana çiçek uzatan Cebra'il. Yedi başlı boru üfleyen bir melek (İsrāfīl?) Varak 100r: Leyla ve Mecnun okulda. Folyo 103v: Mecnun'un babası tarafından Kabe'ye götürülmesi. Varak 107r: İbn Salam palmiye bahçesinde arkadaşlarıyla Leyla'yı izliyor. Varak 109v: Kabilelerin savaşı. Varak 115r: Leyla, İbn Salam'ı reddediyor. Varak 131v: Leyla ve Mecnun bayılıyor.

Haft Peyker (Sayfalar: 138v-196r)

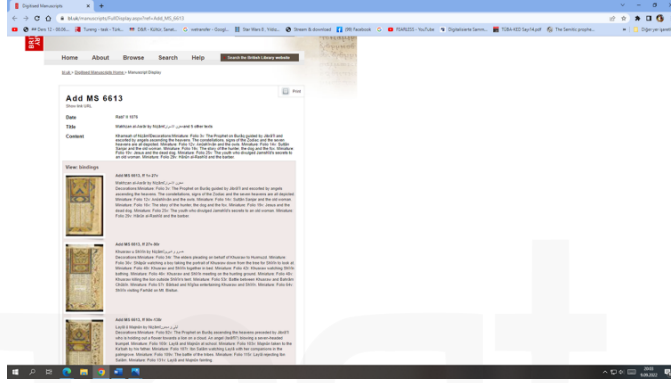
Minyatürler: Varak 148r: Bahrām Gür ejderhayı öldürüyor. Varak 155r: öküzü omuzlarında taşıyan Fitne, Behrām Gür'a doğru basamakları tırmanıyor. Varak 159v: Bahrām Gür, Kara Köşkte Hint Prensesi ile birlikte. Varak 165v: Sarı Köşkte Mağribi Prensesi ile Bahrām Gür. Varak 168v: Yeşil Köşkte Tatar Prensesi ile Bahrām Gür. Varak 171v: Bahrām Gür, Kızıl Köşkte Rus Prensesi ile birlikte. Varak 175v: Bahrām Gür, Mavi Köşkte Harezmi Prensesi ile birlikte. Varak 180v: Sandal Ağacı Köşkünde Çin Prensesi ile Bahrām Gür. Varak 184v: Beyaz Köşkte Yunan Prensesi ile Bahrām Gür. Varak 189v: Bahrām Gür ve köpeğini asan çoban.

İskendername (Sayfalar: 196v-264r)

Minyatür: Varak 208r: İskender, Zengilere (Habaşiler) karşı kazandığı zaferi kutluyor. Minyatür: Varak 219v: İskender, ölmekte olan Dārā'yı teselli ediyor. Minyatür: Varak 232r: İskender Nūshābah tarafından ağırlandı. Minyatür: Varak 244r: Çin'in Kağan'ı İskender'in huzuruna getirildi. Minyatür: Varak 246r: İskender, Çin Kağan tarafından ağırlandı. Minyatür: Varak 252r: İskender'in Ruslarla savaşı. Minyatür: Folyo 261v: İskender ve Hızır ve İlyas'ın kurutulmuş balıkları Hayat Suyuna koymasını gözlemleyen bir melek.

Khīradnāmah (Sayfalar: 264v-300r)

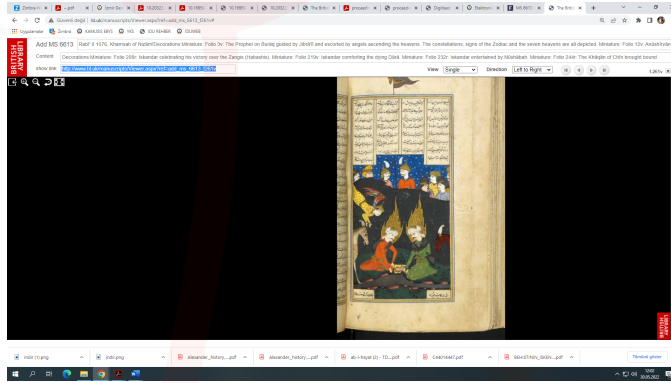
Minyatürler: Varak 274r: Hurmus, onu tartışmada yenmek için bir araya gelen bilgeleri hipnotize ediyor. (MS.'nin hamisi Ebu'l-Hasan Mîrzâ'yı methederek minyatürün Hâlib tarafından Hicri 1077'de tamamlandığını [=1666-1667] belirten yazıt).



Görsel 6: MS 6613 Envanter Numaralı Yazma Eser İçindekiler, Açık Erişim

7. Varak 261v, İskender, Hızır ve İlyas'ın Kurutulmuş Balıkları Hayat Suyuna Koymasını Gözlemleyen Bir Melek, Minyatür Analizi

Yazmanın 261v sayfasında yer alan minyatürün konusu yukarıda anlatılan İskendernameler ile aynı konuyu içermektedir, Esere Birtsh Library açık erişim sayfasından ulaşılabilmektedir (Görsel 7). İskender ile birlikte karanlıklar ülkesi olan Kuzey Kutbuna giderek Ab-ı Hayat'ı arayan Hızır ve İskender iki kola ayrılır, kim bulursa hemen İskender'e haber verecektir. Hızır ve İlyas bir su kenarına otururlar yanlarında getirdikleri tuzlu balık veya kurutulmuş balıkları yemek için çıkarırlar, balıklar suya değer değmez canlanır. Hızır aradıkları Ab-ı Hayat'ı bulduklarını hemen anlar, kendisi sudan içer, yıkanır ve atına içirir. İskender'e haber vermek üzere yola koyulur ancak İskender ile geri geldiklerinde suyun ortadan kaybolduğunu görürler. Böylece Hızır ve İlyas ölümsüz olurken, İskender ölümsüzlük suyundan mahrum kalır.



Görsel 7 : Varak 261v Birtsh Library Açık Erişim Sayfası

Çelebi'nin naklettiği İskender Efsanesi. “Miladi 300 yıllarında yazıya geçirilen bu efsaneye göre İskender insana ebedi hayat bahşeden bir çeşme olduğunu öğrenir, bunu bulmak için ordusuyla yola çıkar. Yolda çeşitli olaylar sebebiyle askerlerinden ayrılmak zorunda kalır. Yanında sadece aşçısı Andreas vardır. Aşçı yemek hazırlamak için bir çeşmeye gider ve ora-da azıkları olan tuzlu balığı yıkamak ister. Fakat balık suya değer değmez canlanır ve suyun içine atlayıp kaybolur. Bu suyun aradıkları hayat çeşmesi olduğunu anlayan aşçı ondan içer. Aşçının durumu anlatması üzerine İskender çeşmeyi arar. Bulamayınca da öfkelenerek Andreas'ı denize atar. Aşçı bir deniz cini olur ve ebedi hayata kavuşur. Israel Friedlaender bu hikayedeki aşçı Andreas'ı Hızır'a benzetir. İskender efsanesinin İslami kaynaklardaki metinlerinde İskender-i Zülkarneyn'in yanında bulunan kişi Hızır'dır” (Çelebi,1998: 408).

Aydin 2(019:345)'e göre Nizami İskendername'sinde hikaye şu şekildedir: “İskender'in karanlıklar ülkesine gitmesi İskender, karanlıklar ülkesinde, âb-ı hayata doğru atını sürerken, yanında bulunan Hızır'a da bir at ve hayat suyunu bulmasına yardımcı olacak, karanlığı aydınlatacak olan bir cevher verir. Dizginini istediği yere sürmesini, akıl gözünü devamlı açık tutmasını tembihler. “O suya yaklaştığın vakit elinde cevher parıltır ve seni asla yanıltmaz. Suyu bulur bulmaz gelip bana haber ver” der ve ayrılırlar. Hızır, ordudan ayrılıp bir süre gittikten sonra elindeki cevher parlar ve etrafa ışık saçır. Nihayet aradığı ölümsüzlük pınarı olan o gümüş renkli çeşmeyi bulmuştur. Hızır, hayat suyunu bulunca gözlerine ışık dolar. Doyana kadar içtikten sonra suya girerek yıkanır. Kendisiyle birlikte atına da içirir ve onu da yıkar. Böylece ebedi hayatı bulur. Atının yanına bir anlığına oturup bir daha hayat çeşmesine bakmak ve İskender'e göstermek için işaret koymak istediğinde hayat çeşmesi gözlerden kaybolur. Hızır, bu işin ona malum olduğunu fakat İskender'in bu işten mahrum kaldığını anladığı vakit, İskender'den utanır ve ona bir daha görünmek istemez. Hızır da böylece ortadan kaybolur. (Destgîrdî, 1390 hş., s. 275-278) Rum büyükleri, bu hikâyeyi başka bir şekilde şöyle rivayet ederler: Hayat suyunu arama yolunda Hızır ve İlyas yoldaştır. Hızır ve İlyâs, karanlıklar ülkesinde giderken, yemek yemek için bir su kenarına gelirler; sofralarını kurarlar ve içlerinden biri sofradan aldığı balığı yanlışlıkla suya düşürür; balığı almak için suya uzandığı esnada balığın canlandığını görür. Bu olaydan sonra Hızır ve İlyâs, o suyun hayat suyu olduğunu anlarlar ve sudan içerek ölümsüzlüğe kavuşurlar. Böylece ölü bir balık hayat suyunu keşfetmeye vesile olur. İskender'in o sudan içemeyeceği onlara malum olunca da birlikte gözden kaybolurlar. (Destgîrdî, 1390 hş., s. 275-278).”

“Kur'an-ı Kerimde anlatılan ve hadislerle takviye edilen bu Hızır kıssası üzerinde, İslam bilginlerinden çok, Batılı yazarlar durmuş ve kıssanın tahlilini · uzun uzun yapmaya çalışmışlardır. Bu konuda A J. Wensinck, İslam Ansiklopedisine yazdığı Hızır maddesinde Kur'an'daki bu kıssanın kaynağının Gilgamiş Destanından, İskender Hikôyesinden, İlyas ile haham Yeşua ben Levi'ye ait Yahudi efsanesinden geldiğini belirtmektedir.

7.1. Sahne Kurgusu:

Minyatür yatay ekseninde üç kısımdan oluşmaktadır. Dikdörtgen formdaki minyatürün etrafı altın cetvelle çevrilidir. Sayfa kenarları boşluk olarak bırakılmıştır. Resim alanını üzerinde dört sütun halinde baş ve sonda 8 satır olmak üzere ortada iki adet yedi satır; sayfanın en alt sol ve sağ köşesinde ise birer satır halinde Farsça Metin yer almaktadır. Bu metinde İskender in karanlıklar ülkesine giderek Ab-ı hayatı araması hakkındaki metin yer almaktadır. Doç. Dr. Habip Demir'in tercümesine göre bu sayfadaki Farsça metinde özetle “İskender gönderiyor yaşam çeşmesini bulmaya Hızır buluyor ama İskender ondan mahrum kalıyor. Resim altındaki iki mısradaki ise yıldız sabah vakti öyle idi ki sabah aydınlıktı, akşam ay azalmıştı, öyle ki ay oldukça doluydu, dolgundu.” yazmaktadır (Görsel 8).



Görsel 8: Varak 261v, İskender, Hızır ve İlyas'ın Kurutulmuş Balıkları Hayat Suyuna Koymasını Gözlemleyen Bir Melek

Sahnede on beş figür yer almaktadır. Ön planda yerde bağdaş kuran ellerine iki balık tutan iki figür Hızır ve İlyas, arkalarında atları, onların üzerinde sahneyi adeta kutsayan bir melek yer almaktadır. Sahnenin en üst ekseninde ortada İskender, etrafında ise yedi erkek figürü yer almaktadır. Nizami'nin Karanlık ülkesi olarak söz ettiği yerin Kuzey kutbu olduğu düşünülmektedir. Sahnede mavi gökyüzü üzerindeki yıldızlar, füme rengi dağlar ve füme rengi zemin karanlığın göstergesidir.

7.2. Hızır ve İlyas Figürleri

Minyatürün en alt zemin kısmında ve sahnenin orta kısmında iki kutsal erkek figürü yerde bağdaş kurmuş şekilde oturmaktadır. Her iki erkek figürünün başındaki altın ile renklendirilmiş hale, kutsal olduklarını simgelemektedir (Görsel 9). Minyatür sahnesi, nehir kenarında oturmuş iki figürün ellerinde tuttukları balıkların suda canlandıkları anı seyirciye yansıtmaktadır.



Görsel 9: Varak 261v, Hızır ve İlyas

Soldaki figür turuncu sağdaki figür yeşil renkte birbirinin aynısı yöresel giysi giymişlerdir. Her iki figür uzun kollu uzun boyda birer elbise giymiş görünmektedir. Bu figürlerin üzerinde herhangi bir isimlerin belirten yazı olmasa da Hızır ve İlyas oldukları anlaşılmaktadır. Her iki figürün yanlarında atları görünmektedir, bu nedenle iki figürün seyahat halinde olduğu, Ab-ı Hayat-ı aramaya gittikleri anlaşılmaktadır. Hızır ve İlyas'ın ellerindeki birer balık görülmekte, balıklar vücudunun yarısı suya girmiş ve Hızır ve İlyas balıkları ellerinde tutmakta zorlanmaktadır, nerdeyse balıklar canlanmış ve ellerinden kayıp gidecekmiş gibi resmedilmiştir (Görsel 10).



Görsel 10: Varak 261v, Hızır ve Ilyas Detay

Muhtemelen bu balıklar gümüş ile renklendirilmişler ancak zamanla renk karardığı için sanki füme renk gibi görünmektedir. Bu tarz realist anlatım tarzı minyatürün metni, gerçekçi bakış açısıyla anlatma çabasına iyi bir örnek olarak gösterilebilir.

7.3. Melek Figürü

Gökyüzünden bir melek yeryüzüne inerek olağan üstü bir olaya işaret ederek ellerini balıklara doğru uzatmaktadır. Yöresel kıyafet ile resmedilmiş olan Melek figürü sırtındaki kanatlar ile insan figüründen ayrılmaktadır. İslam inancında ne erkek, ne de kadın cinsiyet atfedilmemiş olan meleklerin sahneye kutsallık katmak için resmedildiği düşünülmektedir. Melek figürü İslam sanatında tasvir edilmiş diğer minyatür örneklerinde gördüğümüz tasarım özelliğinde resmedilmiştir. Figür ilk bakışta güzel bir genç kadın formunda görünürken, göğüs kavislerinin olmayışı ve İslam inancındaki melek figürüne cinsiyet atfedilmemiş olmasıyla kadın imajından uzaklaşmaktadır. Melek figürünün en önemli tasarım elemanı kanatlarıdır. Rengarenk, kat kat, kuş kanatları formunda yapılan kanatlar onları insan figüründen ayırmaktadır. Figür tipi, yapıldığı coğrafyanın insanların tipini temsil etmektedir. Beyaz tenli, çekik gözlü, yuvarlak yüzlü, küçük dudaklı güzel bir insan yüzü. Melek figürünün başında dönemin üst düzey komutan, kral, kraliçe gibi şahsiyetlerinin takmış olduğu altın, üzerinde mücevher olan başlık takılmıştır. İslam nakkaşlarının kompozisyon kalıpları kullanarak tasarımları yaptıkları düşünüldüğünde melek, kral, kraliçe, taht, halk gibi temsili figürlerin genel hatlarıyla birbirine benzediği rahatlıkla söylenebilir (Görsel 11).



Görsel 11: Varak 261v, Melek Figürü

7.4. İskender Figürü

İskender figürü Ab-ı Hayat'tan çok uzakta olduğu vurgulanarak, metinde anlatıldığı gibi dağların arkasında tasarlanmıştır. Perspektifin yer almadığı minyatür sanatında uzaktaki figürler daha küçük değil, sahnenin üst eksenine, dağın arkasında büst şeklinde gösterilmiştir. İskender sahnede ana karakterlerden biri olduğu için üst ekseninde en ortada resmedilmiş, başındaki altın üzerine değerli taşlarla süslenmiş beyaz tüylü başlığı ve göz alıcı turuncu giysisi ile diğer halk figürlerinden ayrılmıştır. İskender'in karşısındaki miğferli diğer figür ise muhafızdır. İskender, muhafız ve halk figürlerinin tipleri birbirine benzer tasarlanmıştır. Nakkaş burada da yaşadığı coğrafyanın insan tipini kullanmış, yuvarlak yüzlü, beyaz tenli, çekik gözlü küçük dudaklı figürler resmetmiştir. İskender ve muhafız kıyafeti ve başlığı saray erkenini temsil ettiği için daha gösterişli ve süslü tasarlanırken halkın giysisi ve başlıkları sıradan kumaştan sarıklar şeklinde tasarlanmıştır, İskender'in etrafındaki halk Ab-ı Hayat'tan çok uzakta olduğu için hepsi dağın arkasında İskender'in her iki yanında toplam yedi adet olan erkek figürleri üç ve dörtlü guruplar halinde yerleştirilmiştir. İskender'in danışma kurulu olarak fikir aldığı heyette de yedi bilgenin yer almış olması nedeniyle buradaki figürlerin bilgelere işaret ediyor olabileceği düşünülmektedir (Görsel 12).



Görsel 12: Varak 261v, İskender ve Diğer Halk Figürleri

8. Sonuç

Minyatürler, metni olabildiğince açık ve net şekilde açıklamaya yönelik olarak yapılmış kendine has kuralları olan perspektiften arınmış resimlerdir. Minyatür sanatı örnekleri yapıldığı coğrafya ve dönemlere has üslup farklılıkları gösterir. Minyatürler el yazma eser üretildiği yıllarda kitapların içerisinde yapılmış resimlerden ibaret olmakla birlikte yazma eser üretimi sona erdikten sonra bu resimler kitap sayfalarından çıkarak duvara asılmak üzere üretilen sanat eserlerine dönüşmüştür.

Bu çalışmada minyatür sanatının metni nasıl anlattığına örnek olarak 1665 yılında İran'da yazılmış olan Add. MS.6613 envanter numaralı Hamse nüshasındaki İskendername bölümünün 261v sayfasındaki "İskender, Hızır ve İlyas'ın Kurutulmuş Balıkları Hayat Suyuna Koymasını Gözlemleyen Bir Melek" adlı minyatür ele alınmıştır. Halen British Library'de muhafaza edilen esere https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_6613_f261v açık erişim sayfası vasıtasıyla ulaşılmıştır.

Ele alınan minyatürde, sahne kurgusu, kompozisyon düzeni, figürlerin kimliği, Nizami'nin Hızır ve İlyas'a yüklediği kutsal anlam, metinde geçen zaman ve mekân kavramı gibi daha pek çok ayrıntı metne sadık kalınarak yansıtılmıştır.

Sahnede yer alan İskender figürü metinde anlatıldığı gibi dağların arkasında Ab-ı Hayat'tan çok uzakta olduğu vurgulanarak tasarlanmıştır. Perspektifin yer almadığı minyatür sanatında uzaktaki figürler daha küçük değil, sahnenin üst eksenine, dağın arkasında büst şeklinde gösterilmiştir. İskender sahnede ana karakterlerden biri olduğu için üst ekseninde en ortada resmedilmiş, başındaki altın üzerine değerli taşlarla süslenmiş beyaz tüylü başlığı ile diğer halk figürlerinden ayrılmıştır. İskender'in karşısındaki miğferli diğer figür ise muhafızdır. Nizami'nin metninde geçen karanlıklar ülkesinin günümüzdeki adıyla Kuzey Kutbu, altı ay gece, altı ay gündüzü yaşaması nedeniyle bu adla anılıyor olması muhtemeldir. Nakkaş, metindeki karanlık kavramını seyirciye yansıtma için net bir mavi renk üzerine

beyazla yıldızları yerleştirmiştir. Sahneye ilk bakıldığında konunun geçtiği zaman dilimi mavi gökyüzü ile gündüz olarak algılanmakta iken yıldızlara dikkat çekilmesiyle sahnenin geceyi anlattığı anlaşılmaktadır.

Minyatür sanatında renk kullanımı oldukça özgürdür. Pembe gökyüzünden, mavi atlara, mor kayalıklara, altın gökyüzü veya gümüş akarsulara kadar engin bir renk yelpazesinin kullanıldığı görülmektedir. Bu sahnede renk kullanımı oldukça makul görülmektedir. Zemin karanlığı temsilen füme renk üzerine koyu yeşil ot kümelerinden oluşmakta en ön planda ab-ı hayat gümüş ile renklendirilmiş görülmektedir. Sahnenin ana karakterleri İskender, Hızır ve İlyas ise turuncu ve açık yeşil, diğer önemli figür olan melek ise sarı olan canlı renkte giysiler içerisinde resmedilmişlerdir. Sahnede yer alan halk figürlerinin giysilerinde ise açık sarı, açık mavi ve açık pembe gibi daha pastel renkler tercih edilmiştir. Minyatürde yer alan bu figürler, resmedildiği Pers coğrafyasındaki beyaz tenli, yuvarlak yüzlü, çekik gözlü halk tipinde ve yöresel giyim kuşam geleneğine uygun giyinmiş şekilde tasarlanmıştır.

Minyatürde dolaylı anlatım veya soyutlamaya gidilmemiştir. Nakkaş tarafından sahneye kutsallık katmak amacıyla sadece tasarıma metinde yer almayan melek figürü eklenmiştir. Bu figür, Kur'an-ı Kerim'de ve pek çok kıssada İskender'e her zor duruma veya dara düştüğünde yardım eden Hızır figürü'nün yazar tarafından neredeyse peygamber gibi gösterilmek istenmesi; İlyas figürünün ise Peygamberlerden biri olarak bilinmesi; ayrıca ölü balıkların canlanmamasının olağan üstü bir durum olması nedeniyle eklendiği düşünülmektedir. Kutsal veya olağanüstü durumlarının anlatıldığı sahnelere melek figürü eklenmesi minyatür sanatında alışlagelmiş bir durumdur. Bu sahnede de kutsallığı yansıtmak için melek figürüne yer verilmesi oldukça beklenen bir tasvir yöntemidir.

Sahnedeki Hızır ve İlyas'ın ellerindeki birer balık: vücudunun yarısı suya girmiş ve balıkları ellerinde tutmakta zorlanmaktalar, neredeyse balıklar canlanmış ve ellerinden kayıp gidecekmiş gibi resmedilmiştir. Muhtemelen bu balıklar gümüş ile renklendirilmişler ancak zamanla renk karardığı için sanki füme renk gibi görünmektedir. Bu tarz realist anlatım tarzı da minyatürün metni, gerçekçi bakış açısıyla anlatma çabasına iyi bir örnek olarak gösterilebilir.

Sahnede Hızır ve İlyas'ın kutsal iki figür olarak gösterilmesine diğer örnek ise başlarının üzerindeki halelerdir. Bu haleler; İslam minyatüründe yukarı doğru uzayan ateş, Hristiyan minyatüründe figürün başını içine alan altın yuvarlak olarak resmedilmiştir.

Minyatür sanatı örnekleri her zaman olduğu gibi bu metinde de, içerisinde yer aldığı konuyu her yönüyle seyirciye yansıtmayı amaçlamıştır. Adeta seyirci metin olmaksızın resme baktığında konu hakkında fikir sahibi olabilmektedir. Minyatür sanatı bu anlatımı yaparken de; kendine has tekniği olan iki boyutluluk ve perspektiften arınma, özgür renk paleti; melek figürü ve hale gibi üsluba uygun tasarım elemanları kullanarak imgenin somutlaştırılması gibi pek çok yöntemi titizlikle uygulanmıştır. Bu yönüyle minyatür sanatı örnekleri sadece didaktik bir kitap resmi değil estetik kaygı taşıyan; yapıldığı dönemin sanat anlayışını yansıtan; dönemine tanıklık eden sanat eserleri olarak varlığını sürdürmektedir.

Kaynakça

Atalay, M. C. (2012). Türk Minyatür Sanatının Tasarım Ögelerinin, Türk Resminde Varlık Bulması. *Akdeniz Sanat*, 5 (10), 8-20. <https://dergipark.org.tr/en/pub/akdenizsanat/issue/27657/291523> (Erişim, 14. 07. 2022).

Avcı, İ (2012). "İskendernamelerde Ölümsüzlüğe Yolculuk: İskender-İ Zülkarneyn ve Hızır", *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu' (20-22 Ekim 2011) Bildirileri*, Adana. (Erişim, 14. 07. 2022).

Avcı, İ. (2013). Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'sinde İskender-İ Zülkarneyn. *TÜRÜK Uluslararası Dil Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 1 (2), 409-431. DOI: 10.12992/TURUK85

Avcı, İ. (2013). Türk edebiyatında İskendernâmeler ve Ahmed-i Rıdvân'ın İskendernâme'si. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, <https://hdl.handle.net/20.500.12462/1792> (Erişim, 14. 07. 2022).

Ayçiçeği, B. (2013). Ahmedî (815/1412-13) ile Behiştî (917/1511-12?)'nin İskendernâme'lerinin Şekil ve Muhteva Bakımından Karşılaştırılması, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 10 (10), 129-204. DOI: 10.15247/dev.148 (Erişim, 14. 07. 2022).

Ayçiçeği, B. (2014), *Behiştî Ahmed Sinan'ın (ö. 917/1511-12?) İskender-nâme'si (İnceleme-Metin)*, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. Doktora tezi.

Aydın, F. T. (2019). Nizâmî'nin İskendernâmesi'nde Geçen Efsanevî Su: Âb-ı Hayat. *Proceedings Book*, 340. (Erişim, 14. 07. 2022).

Binark, İ. (1978). Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı, *Vakıflar Dergisi*, Sayı 12. <http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/1226/Binark.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (10.09.2022). <http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/1226/Binark.pdf?se> (Erişim, 13.07. 2022).

Bozkurt, K. (2019). Benlik hazinesinin keşfinde İskender'in içsel yolculuğu. *Turkish Studies - Language and Literature*, 14 (3), ss.1095-1125. DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.23305> (Erişim, 13.07. 2022)

Çelebi, İ (1998). Hızır Maddesi, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, 17. cild, ss. 411-412. [HIZIR - TDV İslâm Ansiklopedisi \(islamansiklopedisi.org.tr\)](http://www.hizir-tdv.org.tr) (Erişim, 10.09.2022).

DURAK, N. (2014). Avram Galanti: İskender-i Zülkarneyn. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 3(3), 611. <https://doi.org/10.15869/ITOBAD.29903>. (Erişim, 10.09.2022).

Durmuş, İ. (2003). "Leyla ve Mecnun Maddesi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.27, ss.160. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/27/C27023979.pdf> (Erişim, 04. 09. 2022).

Enveri, E. (2018). Zülkarneyn ve Boynuzlu İskender (İskender-Nâmelerin Kökenine Dair), *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 2018/12, s. 86-97.

Harman Ö.F. (2000). İlyas Maddesi, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, 22. cilt, 160-162 <https://islamansiklopedisi.org.tr/ilyas> (Erişim, 10.09.2022).

Hasanov, E. L. (2016). About Comparative Research of Poems "Treasury of Mysteries" and "Iskandername" on the Basis of Manuscript Sources as the Multiculturalism Samples, *International Journal of Environmental and Science Education*, v11, n16, p9136-9143. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1118596.pdf> (Erişim, 04.09.2022).

Heckel, W; Tritle, L.i A. (2009). *Alexander the Great: A New History*. Wiley-Blackwell. ISBN 978-1-4051-3082-0. https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_the_Great#cite_note-FOOTNOTEHeckelTritle200999-6 (Erişim, 04.09.2022).

K. Talattof and J. Clinton (2000). *Nezami Ganjavi (The Great 12th Century Persian Poet)* A Project by Kamran Talattof An excerpt from: The Poetry of Nizami Ganjavi: Knowledge, Love, and Rhetoric, edited, introduction, and major contributions by New York: Palgrave Macmillan. <https://persianpoetry.arizona.edu/content/nezami-ganjavi> (Erişim, 04.09.2022).

Kanar, M. (2007). "Nizâmî-i Gencevî". TDV İslam Ansk. C. 33, İstanbul, *Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları*, s. 183-185. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/33/C33010846.pdf> (Erişim, 04.09.2022).

Kaska, Ç. (2020). "Fars Edebiyatındaki Hamseler". *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 21, S. 39, s. 877-914. DOI: 10.21550/sosbilder.608354 (Erişim, 17.10.2021).

Kaya M. (2000). İskender Maddesi, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, 22. cild, 555-557 (Erişim, 04.09.2022).

Kehf Suresi Measl (<https://kuran-ikerim.org/meal/diyanet/kehf-suresi>) (Erişim, 06. 09.2022).

Konak, R. (2015). Minyatür Sanatı Bağlamında Minyatür ve Nakış Kelimelerinin Anlamına İlişkin Bilgiler, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2015 19 (1): 227-238. <https://docplayer.biz.tr/22335800-Minyatur-sanati-baglaminda-minyatur-ve-nakis-kelimelerinin-anlamina-iliskin-bilgiler.html> (Erişim, 13.07. 2022).

Mahir B. (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı yayıncılık, İstanbul.

Meral, Y. (2014). "Mūsā ve Hızır Kıssası ve Kıssanın Yahudi Kökeniyle İlgili İddiaların Değerlendirilmesi". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 55, 129-150. https://doi.org/10.1501/Ilhfak_0000001418 (Erişim, 05.10.2022)

Ocak, A. Y. (2012). *İslam-Türk İnançlarında Hızır yahut Hızır-İlyas Kültü*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Öztürk M. (2013). Zulkarneyn Maddesi, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, 44. cildi, 564-567. (Erişim, 04.09.2022).

PALA, İ. (1990). "İskender mi Zulkarneyn mi?". *Türklük Bilgisi Araştırması Dergisi*, S. XIV, s. 387-403.

Sever Demir, S. (2021). "Hz. İbrâhim'in Oğlu İsmail'i Kurban Etmesi" Konulu Minyatürlerde Peygamber Figürü, *ART&DESIGN-2021 Book of Proceedings International Congress on Art and Design Research and Exhibition*, 21-22 June 2021, Niğde/ Turkey, www.ohu.edu.tr/artanddesign, ss:1697-1717. (Erişim, 05.10.2022).

Sever Demir, S. (2021). Londra İngiliz Kütüphanesi'ndeki Leyla ve Mecnun Mesnevisi Minyatürlerinde Figürler, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 11 (24), 71-84. DOI: 10.16950/iujad.1013162 (Erişim, 04.09.2022).

Sever, S. (2020). 15. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme. *Sanat Dergisi*, (35), 153-166. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1020956> (Erişim, 10.09.2022).

Tahir, H. (1953). Minyatür'ün Tekniği. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2(1), 29-32. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1655345> (Erişim, 13.07. 2022).

Tonguç, A. (2019). Geleneğin Yenilenmesi: Minyatür, Bakış ve Farklı Görme Rejimleri Bağlamında "Fatih Portreleri" Çözümlemesi, *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (The Journal of Social and Cultural Studies)* Cilt/ Volume: 5, Sayı/Issue: 9, Yıl/Year: 2019, ss. 193-216. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/711420> (Erişim, 10.09.2022)

Yetkin, S. K. (1953). İslam Minyatürünün Estetiği. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2(1), 33-39. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1655348> (Erişim, 13.07. 2022).

Görsel Kaynaklar:

Görsel 1: Uygur Manihaist Katipler

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Uygurlar#/media/Dosya:Manicheans.jpg> (Erişim: 06.10.2022)

Görsel 2: Eski Ahit'ten resimler, 1250, fol. 3r., New York The Morgan Library&Museum m.638. CA. Paris, <https://www.themorgan.org/collection/crusader-bible/5> (Erişim: 06.10.2022)

Görsel 3: İran Minyatür Örneği: İbrahim'in Fedakarlığı, Timurid, İskender Sultan Antolojisi, Şiraz, 1410-11, MS L.A. 161, cilt 2, fol. 326v, Gulbenkian Museum, Lisbon. (Gutmann, 2001:132) https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0brahim#/media/Dosya:Timurid_Anthology_Zhertva.jpg (Sever Demir, 2020: 1709). (Erişim: 06.10.2022)

Görsel 4: Büyük İskender

Patrick S. (2013). *Alexander the Great, The Macedonian Who Conquered the World* Oculus Publishers, ISBN: 9781938895180 <https://www.kobo.com/tr/tr/ebook/alexander-the-great-4> (Erişim: 06.10.2022)

Görsel 5: MS 6613 Envanter Numaralı Yazma Eser Kabı ve Serlevha Sayfası

http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_6613 (Erişim: 06.10.2022)

Görsel 6: MS 6613 Envanter Numaralı Yazma Eser İçindekiler

https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_6613 (Erişim: 06.10.2022)

Görsel 7: Biritsh Library Açık Erişim Sayfası

http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_6613_f261v (Erişim: 06.10.2022)

Görsel 8: Varak 261v, İskender, Hızır ve İlyas'ın Kurutulmuş Balıkları Hayat Suyuna Koymasını Gözlemleyen Bir Melek

http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_6613_f261v (Erişim: 06.10.2022)

Görsel 9: Varak 261v, Hızır ve İlyas Figürleri http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_6613_f261v (Erişim: 06.10.2022)

Görsel 10: Varak 261v, Hızır ve İlyas Detay

http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_6613_f261v (Erişim: 06.10.2022)

Görsel 11: Varak 261v, Melek Figürü

http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_6613_f261v (Erişim: 06.10.2022)

Görsel 12: Varak 261v, İskender ve diğer Halk Figürleri

http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_6613_f261v

Sezer Cihaner KESER

Prof. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, sezercihaner@yyu.edu.t, Van-Türkiye

ORCID: 0000-0001-5954-1301

Revşan GÖKAY

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, rvsngky.123@gmail.com, Van-Türkiye

ORCID: 0000-0003-1200-9873

Ruşen AKTAŞ

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, rusenaktas65@gmail.com, Van-Türkiye

ORCID: 0000-0002-6582-433X

Serhat ÖRGE

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, serhatorge@gmail.com, Van-Türkiye

ORCID: 0000-0002-7808-4473

URARTU TAŞ YONTULARINDA İNANÇSAL VE İDEOLOJİK SEMBOLLER¹

Özet

Yaşam merkezlerinin hâkim noktalarında konumlanan, kimi zaman inançsal kimi zaman ideolojik propaganda amacıyla betimlenen ve lider figürlerinden hareketle gerçekleştirilen kaya yontuları tarihin hemen her döneminde var olmuştur. Yontu anıtsal bir form ile kamusal alana mal olduğu noktada tek başına varlık bulan bir sanat eseri olmaktan ziyade dönemini yansıtan temsiliyet ile sosyo-kültürel çözümlemenin en önemli referanslardan birisi olma özelliğini de bünyesinde barındırmaktadır. Bu ön kabulden hareketle çalışmanın evrenini çok zengin Urartu Sanatı örneklerinden birisi olan Taş Yontular oluşturmaktadır. Çalışmanın örneğini ise yazıtlar ve figüratif betimlemeler ile ön plana çıkan ve özellikle Van gölü havzasında bulunan taş yontu örnekleri oluşturmaktadır. Üzerine birçok araştırma yapılan Urartu sanatı genelinden çalışmanın merkezine alınan Urartu taş yontuları antik değer açısından önemli oldukları kadar sanatsal değerleri de yüksek eserlerdir. Bu bağlamda sanat tarihi ve heykel disiplinlerinin inceleme alanına girmeleri açısından disiplinler arası çalışmaya oldukça uygundurlar. Çalışma kapsamında yapılan araştırma nitel araştırma yöntemlerinden birisi olan doküman analizine uygun bir biçimde yapılmıştır. İlgili arşiv kayıtlarından ve dijital dokümanlardan ulaşılan Urartu dönemi taş yontularının ideolojik ve inançsal sembolleri barındırdıkları anlamlar ile birlikte estetik değerler açısından ele alınıp incelenmiştir. Araştırma kapsamında incelenen eserler üzerinden dönemin iktidar göstergeleri irdelenerek bir değerlendirmeye gidilmiştir.

¹ Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu" nda bildiri olarak sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Urartu Sanatı, Taş Yontu, İnanç, İdeoloji, Sembol

BELIEF AND IDEOLOGICAL SYMBOLS IN URARTIAN STONE SCULPTURES

Abstract

The rock sculptures, which are located at the dominant points of the living centers, sometimes depicted for beliefs and sometimes ideological propaganda and made with reference to the leader figures, have existed in almost every period of history. The sculpture also embodies the feature of being one of the most important references of socio-cultural analysis with its representation reflecting its period, rather than being a work of art that comes into existence alone at the point where it is used in the public space with a monumental form. Based on this presupposition, Stone Sculptures, one of the richest examples of Urartian Art, constitute the scope of the study. The sample of the study, on the other hand, consists of stone sculpture samples, which stand out with their inscriptions and figurative descriptions, and are especially found in the Van Lake basin. Urartian stone sculptures, which are taken into the center of the study from the general Urartian art, on which many researches have been made, are not only important in terms of ancient value, but also high artistic values. In this context, they are very suitable for interdisciplinary work in terms of art history and sculpture disciplines entering the field of study. The research conducted within the scope of the study was carried out in accordance with document analysis, which is one of the qualitative research methods. The ideological and religious symbols of the Urartian period stone carvings, which were accessed from the relevant archive records and digital documents, were examined in terms of their aesthetic features together with the meanings they contain. An evaluation was made by examining the power indicators of the period through the works examined within the scope of the research.

Keywords: Urartian Art, Stone Sculpture, Belief, İdeology, Symbol

1. Giriş

Taş yontular çok eski çağlardan beri herhangi bir kişi ya da olayın anısını yaşatmak amacıyla da kullanılmıştır. Tüm eski medeniyetlerde ve özellikle Anadolu coğrafyasında yontu sanatı yaygın olarak kullanılmış bir dildir ve toplumlar kendilerini özellikle kalıcı olmasından da kaynaklı taş yapıtlarıyla ölümsüzleştirmişlerdir.

Tarihsel süreç içerisinde Anadolu’da birçok medeniyet var olmuştur. Bu medeniyetlerden biri de Tuşba (Van) merkezli olarak hüküm süren Urartu Krallığı’dır. Van Gölü Havzasında M.Ö. 1274’ den M.Ö.6. yüzyılın başlarına kadar hüküm sürmüşlerdir. Urartular, anıtsal surlar ile korunan kaleler ve bu kalelerde yer alan depo yapıları, saraylar ve tapınaklar inşa etmişlerdir. Urartu sanatında yontunun büyük bir önemi vardır. Prof. Dr. Veli Sevin’e göre (2003: 194-233) “Bronz işçiliğinin yanında taş işçiliğinde de çok ileri bir noktaya ulaşmışlardır. Urartuluların yüksek ve engebeli kayalıklara yaptıkları kaleler, sarnıçlar, merdivenler, mezarlar, açık hava tapınakları ve kitabelerinde görülen taş işçiliği ilk çağ Önasya toplumları arasında enderdir”.

Dünya sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan Urartu sanatı, yönetici kesimin zevk ve beğenilerine göre şekillenen bir devlet sanatı olan Asur sanatından etkilenecek zamanla kendi sanatını geliştirmiştir. Urartu Medeniyetinin hızlı yükselişi çevredeki kültürden esinlenerek eklektik bir sanatın ortaya çıkmasına neden olmuştur. En güçlü etki güneye komşu olan Asur’dan gelmektedir. Bu nedenle önceleri Urartu sanatının bağımsız bir gelenek değil, bir Asur yerel üslubu olduğuna inanılmaktadır. Kralların ve yönetici sınıfın seçkin kişilerini ön plana çıkaran saray sanatında en gelişmiş alan mimaridir. Bölgenin kendine has topografik ve iklimsel özelliklerini bürokratik amaçlar doğrultusunda özümsemiş mimarlar tarafından oluşturulan eserler, etkileyici görünümünü günümüze kadar korumaktadır. İlk örnek, Hitit İmparatorluğu döneminde Orta Anadolu’da ortaya çıkan ve Urartu mimarisinin kaynağını belirgin bir şekilde gösteren kaya mimarisidir. Urartu mimarisinin odak noktası savunma sistemidir. (Sevin, 2022:466).

Urartu dönemi hükümdarları yaygın olarak mimari, tapınakları yaş siva ve boya ile yapılmış duvar resimleriyle süslemeyi tercih etmişlerdir. Bunlara örnek olarak Erzincan-Altın-tepe ve Erivan-Arin-Berd'te (Erebuni) de kullanılan duvar resimlerine bakıldığında mavi, kırmızı, siyah ve beyaz renkleri daha çok kullandıkları gözlenmektedir (Görsel 1). Söz konusu duvar resimleri yapılan kazılarda parçalar halinde bulunmuştur. Bu kalıntılarda farklı rozetler çevresinde karşılıklı boğa ve aslan figürleri, kutsal ağaçlar, cinler, gerçeküstü yaratıklar ve hayvan üzerinde tanrı figürlerine sıklıkla rastlanmaktadır (Sevin, 2011: 466). Duvar resimlerinde betimlenen sahneler Urartu sanatının taş, bronz, altın, fildişi vb. malzemelerinde de benzer biçimde işlenmiştir (Zor, 2018: 68).



Görsel 1. Duvar Resmi Tanrı Haldi Figürü

Van gölünün Van kenti ile birleştiği yerde sırt şeklinde uzanan kayalıkların üzerine inşa edilen Van kalesinin yapımında ve Urartu duvar yazıtlarında uygulanan taş işçiliği Urartu Krallığında taşın ne denli önemli bir materyal olduğu konusunda da bilgi vermektedir. Heykel sanatında “öncelikli bir hammadde olan taşın birçok çeşidini içinde bulunduran bu bölgede yapılan arkeolojik kazılar bu malzemenin kullanımının geçmiş kültürlerden gelen bir gelenek olduğunu gözler önüne sermektedir” (Belli, 2000:415). Ayrıca Van Gölü Havzasında birçok taş ocağının varlığı bilimsel araştırmalarla tespit edilmiştir Urartu’dan günümüze bölgede taş kullanımının yüzyıllar öncesine dayandığı bu bilimsel çalışmalarda ifade edilmektedir.

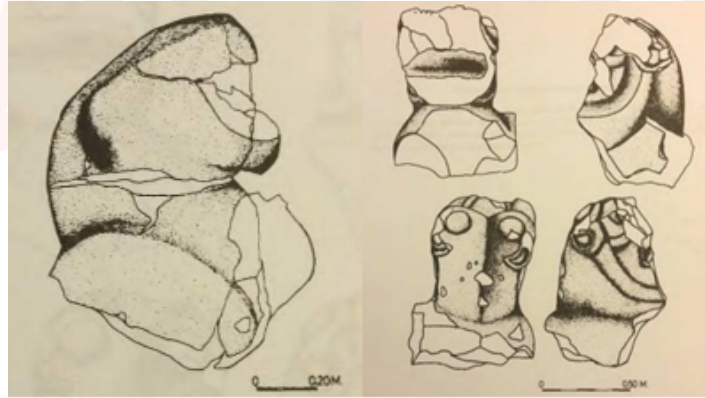
2. Urartu Krallığı’nda Taş Yontular

Urartu Krallığının başkenti olan Van Kalesinde, Urartu mimarlığının ve taş ustalığının özgün tasarımlarını görmek mümkündür. Van Kalesinde anıtsal özellikte ve çoğunluğu kaya üzerine yontulmuş yapılar bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi kalenin güney yamacına açılmış anıtsal kaya mezarlarıdır. Bununla birlikte çoğunlukla mimari yapıların bir unsuru olarak varlık bulan Urartu heykel sanatından günümüze kalan insan ve hayvan figürlerinin çok az olduğu bilinmektedir. Buna karşın Asur yazıtlarında bölgede anıtsal boyutta heykellerin varlığına ilişkin bilgilere ulaşılmıştır. Asur Kralı II. Sargon’un Muşaşir yağması ile ilgili verdiği yazılı kaynaklarda, “kaideleride tunç’tan dökme olan ve kapılarını koruyan dört büyük heykeli, kutsal alanı tunç dökme olan Urartu kralı İşpueni’nin oğlu İştarduri’nin krali yüceliğini simgeleyen bir adet dua eden heykelin sol eli kutsama pozunda olan tanrı diademi giyen kutsal alanı ile birlikte 60 talent tunç ağırlığındaki Urartu kralı Argışti’nin heykelini; üzerinde kendi mağrur yazıtı iki atım ve bir arabacım ile ellerim Urartu krallığını kazandı kazınmış olan, kutsal çevresi ile birlikte tunçtan dökme Rusa ve iki süvarisi ve arabacısının heykelini diğer ganimetlerle birlikte alıp götürdüğü” ifade edilmektedir. Asur kralı bunun

yanında Muşafir tapınağının önünde duran tanrı ve hayvan heykellerini, tapınağın yağmasını betimleyen kabartma üzerine de işletmiştir. Her ne kadar bu metinde anıtsal boyutlu heykellerden bahsedilmişse de yapılan arkeolojik kazı çalışmalarında şu ana kadar bu tür bir Urartu heykeli bir bütün olarak ele geçmemiştir (Çilingiroğlu, 1998: 137). Örnek olarak Van Gevaş ve Van Alaköy civarında kırık halde bulunmuş, taştan yapılmış Aslan heykelleri Urartu heykel sanatında büyük boyutlu heykellerin var olduğunu kanıtlar niteliktedir. Van kenti Alaköy civarından ele geçen andezit taşından yontulan aslan heykellerine ait parçalar Van Devlet Müzesinde sergilenmektedir. Bu aslan heykelleri Urartu plastik sanatında büyük boyutlu heykellerin varlığını kanıtlamaktadır

2.1. Alaköy Aslan Kabartması

Alaköy köyünde bulunan üç ayrı aslan heykel veya protonuna ait bloklardan birincisi 1.30x0.75 cm, ikincisi 1.20x0.90 cm. üçüncüsü ise 1.00x0,71 cm. boyutlarındadırlar. Heykeller siyah andezit taşından yontulmuştur. Diğerlerine göre daha belirgin olan heykelin ağzı açık vaziyette ve yelesiz olarak betimlendiği görülmektedir. Yelesiz olmalarından ötürü bu aslanların dişi oldukları belirtilmekte ve “bu aslan heykellerinin kalede dini işlevi olan önemli bir yapının kapı koruyucusu işlevini gördüğü görüşü öne sürülmektedir” (Demir ve Sağlamtemir, 1999: 20). Yine “Van’ın Gevaş İlçesi yakınındaki Celme Hatun mezarlık alanında ortaya çıkartılan bir aslan heykelinin başı ise tamamen tahrip edilmiş vaziyettedir (Görsel 2). Heykelin yüksekliği 2,45 metre, genişliği ise 1 metredir. Aslanın yelesizliği Urartu sanatında sıkça görülen spiral motifleriyle süslenmiştir. Kulaktan boyuna doğru uzanan yaka motifinin ise Kuzey Suriye etkisi taşıdığı” ifade edilmektedir (Çilingiroğlu, 1998: 137).



Görsel 2. Alaköy Aslan Kabartması

2.2. Adilcevaz Kef Kalesi Kabartması

Dünya sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan Urartu sanatı, yönetici kesimin zevk ve beğenilerine göre şekillenen bir devlet sanatına dönüşmüş ve Asur sanatından etkilenerek zamanla kendi sanatını geliştirmiştir. Taşı kolaylıkla biçimlendirip üstün mimarlık eserlerine dönüştüren Urartularda Taş kabartmalar ve yontular çoklukla dinsel yapılarda görülmektedir. Günümüze ulaşan en iyi kabartma örnekleri Adilcevaz-Kef Kalesinde bulunmuştur. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesinde sergilenen ve bir tapınak girişinde durduğu anlaşılan boğa üzerindeki tanrı kabartması oldukça önemli yontu örneklerinden biridir (Görsel 3).

Eser de “tas bloklar üzerinde bir kale betimlemesi ve kalenin kuleleri arasında karşılıklı olarak betimlenen iki tanrı figürü bulunmaktadır. Adilcevaz Kef Kalesi içindeki bazı mekânlarda yer alan payeleri süslediği öngörülen kabartmada, gözetleme kulelerinin arasında ağızlarında tavşan taşıyan kartallar ve kartalların arasında bitki motiflerinden oluşmuş birer kutsal ağaç vardır. Kulelerin alt kısımlarında içe dönük kenarlara sahip pedestaller (yükseltilmiş döşeme sistemi) üzerinde, Adilcevaz kabartmasındaki kutsal ağacı oluşturan balık kılıçığı taralı ağaç motiflerinin aynısı bulunmaktadır. Pedestal üzerinde duran ağaç motifleri Asur sanatında da vardır. Kabartma üzerinde

karşılıklı duran tanrı kutsal hayvan aslanın üzerinde betimlenmiştir. Bu Tanrı Haldi'dir. Haldi başındaki başlık, üzerindeki tunik ve manto ile bir önceki kabartmanın tüm özelliklerini taşımaktadır. Öyle görülmektedir ki; bu tür kabartmalı anıtsal taş süsleme elemanları, Urartu sanatında II. Rusa ile yaşanan rönesansın bir ürünüdür” (Çilingiroğlu, 1997: 140).



Görsel 3. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Kabartmalı Taş Blok.

Taş yontuda karşılıklı olarak konumlandırılan iki tanrı figürü vardır. Tanrılar gücü temsil eden aslanın üzerinde betimlenmişlerdir. Tanrıların Aslan'ın gücü ile özdeşleştirilmesini ve tanrının güçlü bir hayvan olan aslanın üzerinde konumlandırılması tanrının erkini göstermektedir. Tanrıların ellerinde tas ve fidana yer verilmiştir. Her iki tanrının arasına ve arkasına birer fidan motifi yerleştirilmiştir. Tanrıların üst kısmında geometrik desenler, geometrik desenlerin üst kısmında kanatlı aslan motifleri yer almaktadır. Taş bloğun bitiminde Urartu yazısına yer verilmiştir. Urartularda tanrı; dini temsil ederken, aslan; gücü, fidan ağacı; yaşamı temsil etmektedir. “Aslan betiminin din ile bağlantısı Tanrı Haldi'nin simgesi olarak kullanılmasında yatmaktadır. Haldi genellikle simgesi olan aslanın üzerinde durur şekilde tasvir edilmiştir. Ayrıca kılıcı, kalkanı ile yapılan steller üzerindeki tanrı Haldi betimlerinden anlaşıldığı üzere asker tanrı, savaşçı tanrı olarak da yorumlanmakta ve bu şekilde adlandırılmaktadır” (Çilingiroğlu, 1997: 161).

Kabartmalar dikdörtgen planlı olup, taş malzemeden yapılmıştır. Üzerinde iki tanrı figürü, Aslan'ın sırtında betimlenmiştir. Tanrı figürü Urartuların dinsel ve ideolojik sembolü olarak betimlenirken, Tanrı figürlerinin ön ve arka kısmında yaşamı temsil eden fidanlar betimlenmiştir. Tanrı betimlemelerinin elinde tas ve fidan betimlemeleri tanrı ve yaşamı bütünleştirerek, yaşamın tanrı'nın elinde olduğu ifade edilmiştir. Taş kabartma da tanrı figürünün üstünde geometrik desenlere yer verilirken, geometrik desenlerin üst kısmına kanatlı aslan yerleştirilmiştir. Van Müzesi'nin teşhir salonunda yer alan, imitasyon olarak yapılmış taş blokların orta kısmında taş malzeme, alt ve üst kısımlarında kerpiç malzeme kullanılmıştır. Karşılıklı olarak konumlandırılan iki tanrı figürü vardır. Tanrılar gücü temsil eden aslanın üzerinde betimlenmişlerdir. Tanrıların Aslan'ın gücü ile özdeşleştirilmesini ve tanrının güçlü bir hayvan olan aslanın üzerinde konumlandırılması tanrının gücünü göstermektedir. Tanrıların ellerinde tas ve fidana yer verilmiştir. Her iki tanrının arasına ve arkasına birer fidan motifi yerleştirilmiştir. Tanrıların üst kısmında geometrik desenler, geometrik desenlerin üst kısmında kanatlı aslan motifleri yer almaktadır. Taş bloğun bitiminde Urartu yazısına yer verilmiştir. Urartularda tanrı; dini temsil ederken, aslan; gücü, fidan ağacı; yaşamı temsil ettiğinden Urartular bu betimleme ile tanrısal bir yaşamı benimsemişlerdir (Görsel 4).



Görsel 4. Kef Kalesi Kabartmalı Bloklar, Van Müzesi

Arkeolojik kazılarda Kef Kalesine ait tahrip olmuş bir şekilde yine dikdörtgen formda günümüze ulaşan iki kabartma daha bulunmuştur. Her iki taş kabartmada da tanrı figürü işlenmiştir. Tanrı figürünün birçok kabartmada yer alması Urartularda dini ideolojinin ana unsurunu tanrı kralın oluşturduğunu işaret etmektedir (Görsel 5).



Görsel 5. Tahrip Olan Kabartmalı Taş Bloklardan Bir Örnek

Urartu tanrıları arasında en önemlisi baş tanrı Haldi'dir. "İnanç sistemleri doğrultusunda oluşturdukları mimari sistem ve tanrıların ifade şekilleri itibariyle baş tanrı olan Haldi etimolojik olarak açık olmamakla birlikte, batı Kafkasya dillerinde 'Hal' kökü itibariyle gök anlamına gelmektedir" (Piotrovoskiy, 1965: 42). "Aslan betiminin din ile bağlantısı Tanrı Haldi'nin simgesi olmasıdır. Haldi genellikle simgesi olan aslanın üzerinde durur şekilde tasvir edilmiştir. Ayrıca kılıcı, kalkanı ile yapılan steller üzerindeki tanrı Haldi betimlerinden anlaşıldığı üzere asker tanrı, savaşçı tanrı olarak da yorumlanmakta ve bu şekilde adlandırılmaktadır" (Çilingiroğlu, 1997: 161).

2.3. Adilceviz Kabartması

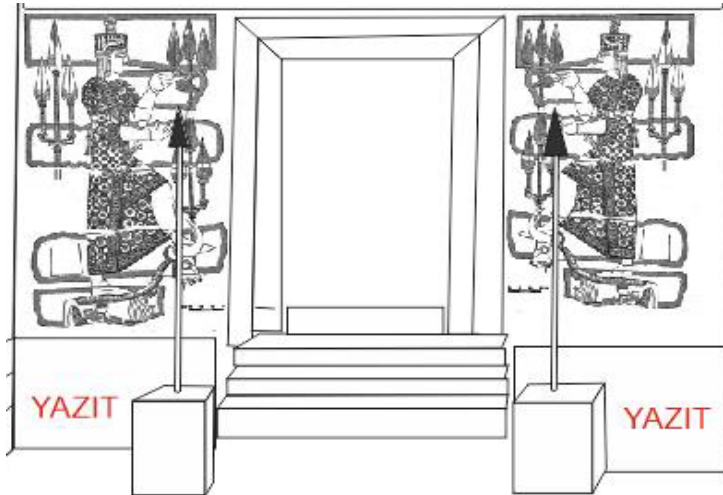
Günümüzde Van Müzesi'nde sergilenen kabartmalı bazalt taş blokları, Haldi Tapınağı'nın girişi şeklinde düzenlenen kısımda yer almaktadır (Görsel 6 ve 7). Bitlis'in Adilceviz ilçesindeki bir Selçuklu kalesinde devşirme malzeme olarak altı parça hâlinde bulunmuştur. Eser ilçe merkezinin 6 km. kadar kuzeyindeki volkanik tepede Haldiei URU (Haldi şehri) adıyla Urartular tarafından kurulmuş Kef Kalesine aittir. Yapının giriş kısmında sağ tarafta yer alan üst üste konulmuş 5 parçadan oluşan taş bloklar ve sol taraftan yalnızca boğa kabartmalı bir blok günümüze gelebilmiştir.

Urartu dönemine ait en önemli taş eserlerden birisi olan Adilceviz Kabartması olasılıkla Adilceviz-Kef kalesindeki Haldi tapınağının giriş kapısında duran bazalt kabartma boğa üzerinde ayakta duran Tanrı Haldi'yi yada

Tanrı Teişeba'yı betimlemektedir Araştırmacıların ifade ettiğine göre “boynuzlu miğfer giyen Urartu kralları çoğu kez kutsal hayvanları üzerinde ayakta durur vaziyette betimlenmişlerdir. Genel olarak Tanrı Haldi'nin aslan, Teişiba'nın boğa ve Şivini'nin at ile birlikte betimlendiği düşünülmektedir. Adilcevas kabartması olarak bilinen bu kabartmada, Tanrı sağ ayağını boğanın başına, sol ayağını sırtına basarak betimlenmiştir. Tanrının başında, tepesinde çift volütlü bir güneş kursu ve iki yanında boynuz olan silindirik bir başlık bulunmaktadır. Ayak bileklerine kadar uzanan ve kısa bir tunik üzerine giyildiği anlaşılan manto ve tunik son derece zengin geometrik motifler ve rozetler ile süslenmiştir. Kabartmada, Tanrının sağ tarafında bir kılıç kabzası görülmektedir. Figür, sol elinde bir kâse sağ elinde ise bir mızrak ucu veya bir bitki taşımaktadır” (Akurgal, 1959:77).. Tanrının önünde ve arkasında balık kılıçığı şeklinde biçimlenen ağaçlardan oluşan iki kutsal ağaç bulunmaktadır. Altı taş bloktan oluşan kabartmanın yüksekliği 3,5 metredir. Bu kabartmanın, Adilcevas Kef Kalesi'ni inşa ettiği bilinen II.Rusa döneminde (İÖ 685-645) yontulduğu kabul edilmektedir(Sevin, 2003:200-201).



Görsel 6. Kef Kalesi Girişinin Sağında ve Solunda Yer Alan Taş Kabartmalar



Görsel 7.Kef Kalesi Girişinde Yer Alan Kabartmaların Çizimi

2.4. Ayanis Haldi Tapınağı

Ayanis Haldi Tapınağı olarak adlandırılan yapı Tuşpa'nın (Van Kalesi) 38 km. kuzeyinde yer alan Ayanis Kalesinde yer almaktadır. Kale Van Gölünün doğu kıyısındaki Ağartı köyünün 500 m. kuzeyinde, kayalık bir tepenin üzerine kurulmuştur. Deniz seviyesinden 1866 m. yüksekliğindeki kalenin sitadel alanı 100 x 400 metredir. Plânlı bir şekilde inşa edilen kale, Argiştı oğlu II. Rusa tarafından yaptırılmıştır (Yücel, 2010: 19). Kalenin en yüksek noktasında bulunan tapınak alanı içerisinde kare planlı Çekirdek Tapınak (Cella) yer almaktadır (Görsel 8). Tapınağın ön cephesinde 16 metrelik en uzun Urartu yazıtı özelliğine sahip taş bloklar yer almaktadır (Görsel 9). Cellanın alt bölümü doksan tane su mermeri plaka ile düzenlenmiştir (Çilingiroğlu, 2001: 39-40).



Görsel 8. Ayanis Kalesi, Tanrı Haldi Tapınağı ve Yazıtı



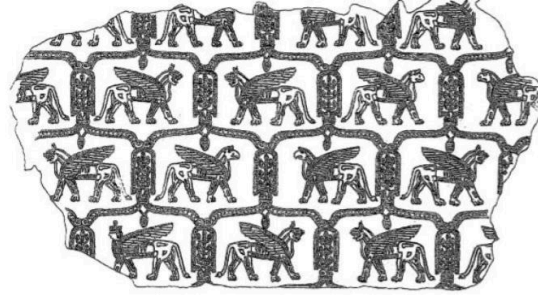
Görsel 9. Tapınak Girişinin Solundaki Urartu Yazıtı



Görsel 10. Haldi Tapınağı, İç Kısım ve Podyum

Tapınağın ana kapısından girildiğinde kapının tam karşısında su mermeri, ahşap ve kerpiç malzeme kullanılarak yapılmış olan, 1.75 x 1.65 m ölçülerinde bir podyum kapının tam karşısında, tapınağın doğu duvarına bitişik olarak yer almaktadır (Görsel 10). Podyumun üzerinde yer alan mermer plakanın üzeri son derece ince bir işçilikle oyulmuş mitolojik yaratıklar ve hayat ağacı motifleri ile bezelidir (Görsel 12). Mitolojik yaratıklar kanatlı aslan, kuş başlı ve kanatlı aslan ile insan başlı ve kanatlı aslan figürleridir. Yine bu örnekte de Haldi Tapınağı'nda aslan betimlemesinin kullanılması, aslan figürünün gücü temsil etmesiyle, Tanrı Haldi'nin güçlü yönünü ortaya koymaktadır. Tanrı Haldi'nin kanatlı olarak betimlenmesi de tanrının koruyuculuğunu ifade etmektedir.

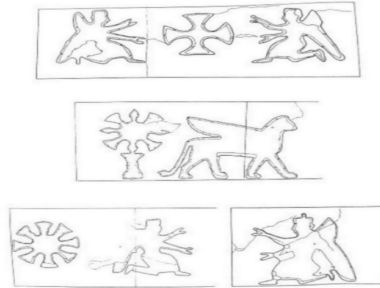
Tapınağın “iç duvarlarını oluşturan iki sıra bazalt taşların ön yüzleri oyularak (intaglio tekniği) içleri taş kakma tekniğinde yapılmış çeşitli tanrı, mitolojik yaratıklar, bitkiler ve rozetler ile bezenmiştir” (Kılıç, 2006, s. 116). Bu oyukların beyaz kireç taşından oyuklara tam oturacak şekilde işlenmiş parçalarla doldurulduğu saptanmıştır. Ayanis Kalesinde Urartu döneminin bu mimari süsleme biçimi ile ilk kez karşılaşılmıştır (Görsel 11,12,13).



Görsel 11.Ayanis Kalesi Podyum Çizimi



Görsel 12. İç Duvardaki Hayat Ağacı, Mitolojik Aslan Bezemesi, Cin-Demon ve Rozet Bezemesi



Görsel 13. İç Duvarlarındaki Bezemelerin Çizimleri

Prof. Dr. Oktay Belli'nin ifadesiyle (2011, 237-238, “Hayat Ağacı Motifi: Yaşam ve ölüm arasındaki sürekli dolaşımı, yeraltı dünyasıyla olan inançlarını ve Hayat ağacının en eski şekli Dumuzi'yi simgeleyen büyük ana tanrıçanın hayatını yaşayan aşıklar çiftinin olup İlkbahar'da yeniden dirilmesini sembolize etmektedir. Devimsel yaşamın simgesini ifade etmektedir”.

2.5. Ayanis Aslanı

Urartu sanatında insan figürleri haricinde oldukça ilgi çekici heykel grubunu hayvan betimlemeleri ve başları oluşturmaktadır. Ayanis Aslanı olarak adlandırılan kireç taşı heykel başı, “tapınak alanı içerisinde bulunan podyumlu salonun arka kısmında, ortaya çıkmıştır” (Zor, 2018: 94). Kırılmış vaziyette 3 parça olarak bulunan eser, restorasyon çalışmaları neticesinde birleştirilerek tek parça hâline getirilmiştir (Görsel 14). Ağız kükrer vaziyette açık olan aslan başı, kireç taşı malzemeye oyma tekniği kullanılarak yontulmuş. Yine oyma tekniğiyle yapılan bıyık kısımları, burun delikleri, diş oyukları ve dil gibi detaylar görülmektedir. “Aslan başı, 22 cm yüksekliğinde, 20 cm genişliğinde, 18,5 cm derinliğinde ölçülere sahiptir. Ağız kısmında 10 adet dikdörtgen şeklinde oyuk bulunmaktadır. Simetrik olarak oyulmuş

olan oyukların beşi üst çene de beşi de alt çenede yer almaktadır. 1.5 cm derinlikte oyulmuş olan bu diş yerlerinde kireç taşından ya da farklı bir malzemeden yapılmış olan takma dişlerin olduğu düşünülmektedir” (Işıklı ve Aras, 2016: 348). Ağız açık biçimde kükreme anının betimlendiği örnekler, Urartu’da soyluluğu, gücü, iktidarı ve hâkimiyeti temsil etmektedir.



Görsel 14. Ayanis Aslanı, Görsel ve Çizimleri.

2.6. Doğubayazıt Kalesi Kaya Mezarı Kabartması

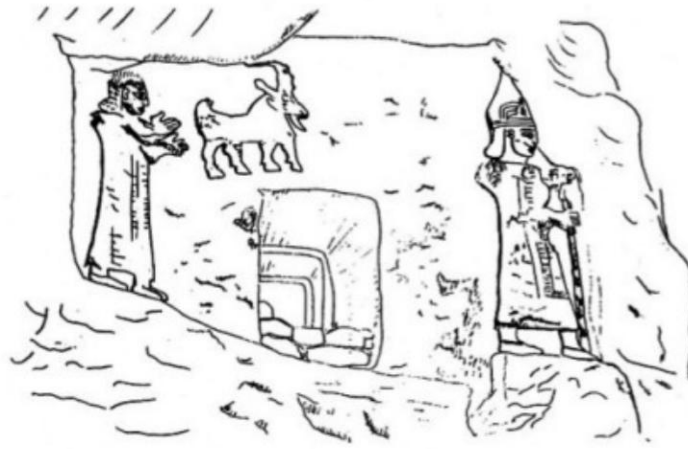
Çalışmada ele alınan Urartu taş yontularında çarpıcı başka örnekler olarak Kaya Mezarları, Kapılar ve Yazıtlar yer almaktadır. Bunlara ilk örnek olarak Doğubayazıt Kalesi Kaya Mezarı Kabartması verilebilir. Urartu yazıtlarının büyük bölümü kaya yüzeylerinde, mimari yapılardaki kolon, sütun, sütun altlıklarında ve steller üzerinde yer almaktadırlar. Yazıtların içerikleri genellikle kralların mimari faaliyetlerinden, askeri sefer ve zaferlerinden ya da dinsel etkinliklerden oluşmaktadır. Bazı yazıtlarda ise yapıları tahrip edenlere, yapıları kendi adlarına mal edenlere ve yazıtları bozanlara karşı kral tarafından bir lanet dileği bulunmaktadır. Genellikle bronz eserler üzerinde kısa yazıtlar, eşyanın hangi krala ya da tanrıya ait olduğunu göstermektedir. Urartu mühürlerinde ki figürlerin yanında da çivi yazıları yer alabilmektedir. Birçok taş eser rölyef gurubuna da sokulabilecek çivi yazılarıyla bezelidir.

Doğubayazıt Kalesi, İshak Paşa Sarayı’nın üç yüz metre doğusunda yer almaktadır. Kaya mezarı kabartması, iç kalede yer alan kayalıkların oda şeklinde oyulmasıyla yapılmış olan mezara giriş kısmında bulunmaktadır (Görsel 15). “Mezarın giriş kapısı zeminden yaklaşık 8 m. yüksektedir. Kabartma için mezarın bulunduğu kaya bloğunun ön yüzü düz bir şekilde tıraşlanmıştır. Bu yüze mezar sahibiyle ilgisi olduğu anlaşılan bir kabartma işlenmiştir. Yüksek kabartma şeklinde yapılan rölyefte üç figür bulunmaktadır (Görsel 16). Mezar girişinin sol tarafında elleri dua veya sunu şeklinde tutan bir sakalsız bir insan figürü yer almaktadır. Figürün üzerinde ayak bileklerine kadar uzanan bir elbise vardır. Elinde bir keçiyi sunar şekilde betimlenmiştir. Girişin solunda ise elinde asa olan ve başında miğferi bulunan boynuzlu tanrı betimlemesiyle mezar sahibi yer almaktadır” (Danışmaz, 2018: 285).



Görsel 15. Doğubayazıt Kaya Mezarı Kabartması

Mirjo Salvini, Toprakkale’deki bir pektoral ve Doğubeyazıt’ ta yer alan kabartma hakkında şu ifadeleri kullanmıştır; “Benim düşünceme göre ne Doğubeyazıt’ ta ne de burada herhangi bir kurban hayvanı söz konusudur. Her iki durumda da hayvan bir şeyi simgelemiş olmalıdır. Eski Doğubayazıt’ta, betim ve mezar arasında bir ilişki olduğu ve sağdaki figürün tanrıyı değil, kralı canlandığı kabul edilmelidir; üzerinde bükülmüş 3 asa çifti olan miğfer (tanrılar boynuzlu başlık taşımaktadır), gerçekte oldukça tanınan Urartu tunç miğferlerine benzer. Sol elindeki asa hükümdarlık simgesi olarak yorumlanmakta, ancak sahnenin simge içeriği için şimdiye değin bir açıklama bulunamamıştır. Sağdaki figürün kralı canlandırması olasıdır; ellerini uzatmış soldaki figür ise, ölene eşlik eden ardıl olabilir. Ancak hayvan bu sahnede yorumsuz kalır” (Salvini, 2016: 175-176).



Görsel 16. Doğubayazıt Kaya Mezarı Kabartmasının Çizimi

2.7. Meher Kapı

Urartu Krallığının en önemli taş yontularından biri de Meher Kapısı olarak bilinen büyük bir kayaya oyulmuş niştir (Görsel 17). Meher Kapı Van’ın Tuşba ilçesine bağlı Akköprü mahallesinde bulunmaktadır.

Urartu Kralı İşpuini’ye ait yazıtın yer aldığı bir kaya nişi olan Meherkapı, Urartu devleti ve diniyle ilgili bilgi veren en önemli kaynak yazıtlardan birisi olarak kabul edilmektedir. Yazıtta Urartu ülkesi içinde kutsanan tüm tanrılarının adları ve bu tanrılara sunulan kurban sayıları verilmektedir. Yerden ortalama 17-18 m. yükseklikte bulunan ve oldukça sert olan kalker kayalığının güney yüzünün yontulmasıyla yapılmıştır. “Dikdörtgen formundaki niş 4 m. yüksekliğe 2.70 m. genişliğe sahip üç silmeli kapı biçiminde işlenen Meher Kapı’da iki kez tekrarlanan yazıtta 79 tanrı

ve tanrıçanın adı, ayrıca bunlar için kurban edilecek hayvanların cinsleri ve sayıları verilmiştir. M.Ö. 9. Yüzyıl'ın son çeyreğine tarihlenen yazıt Sarduri oğlu İşpuni ve İşpuni oğlu Menua tarafından yazdırılmıştır” (Belli, 1998: 30).

Meher kapı anıtsal bir görünüme sahiptir. Halk arasında “Taş Kapı”, “Yalancı Kapı” veya “Çoban Kapısı” gibi isimlerle de anılmaktadır. Meher kapı, bir anıt olmakla birlikte aynı zamanda açık hava kült merkezidir. “Urartu Krallığı döneminde bu tür kaya nişlerine “Haldi Kapısı” adı verilmektedir O dönemindeki inanca göre, dağların kapısı olan bu tür kaya nişlerinin içinden tanrıların çıkacağına inanılmaktadır” .



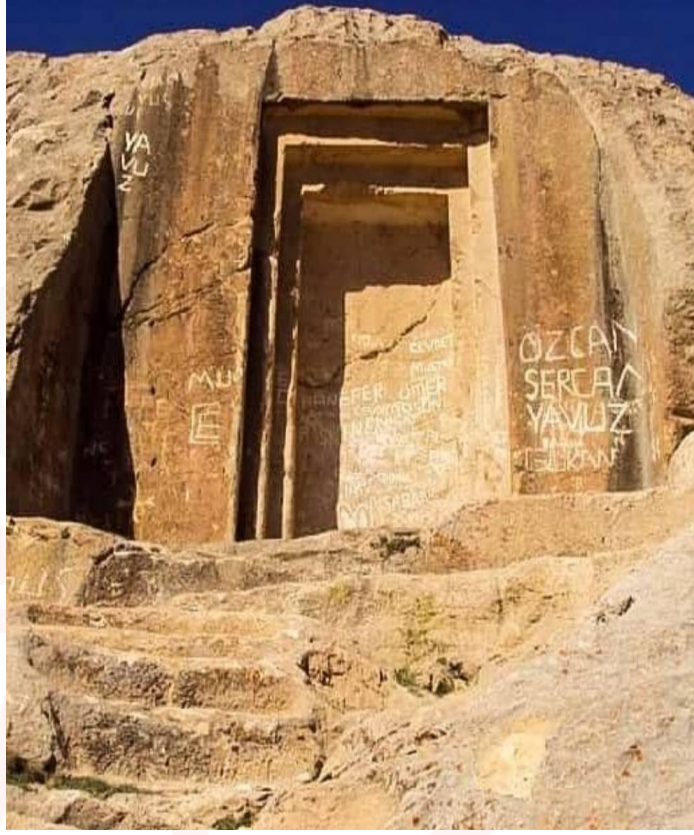
Görsel 17. Meher Kapı

2.8. Yeşilaliç Kapısı

Van Kalesi'nin altmış beş km. kadar doğusunda yer alan Yeşilaliç Köyü'nde yine Urartu dönemine ait bir kalenin yüz metre doğusunda Yeşilaliç Kapısı yer almaktadır (Görsel 18). “Yeşilaliç Kapısı, deniz seviyesinden 2546 m. yüksekliğindeki Nazarabad Dağı'nın kalkerden oluşan kayalıklarında bulunmaktadır. Bu alan Pagan Çayı tarafından ikiye bölünmüş durumdadır” (Belli, 2011: 455).

Yeşilaliç Kapısı M.Ö. dokuzuncu yüz yılın son çeyreği içinde yaptırılmıştır. Dikdörtgen formlu kapı nişi dış çerçeveye göre 2.40 m genişliğinde ve 5.10 m yüksekliğindedir. Meher Kapı kaya nişinden 1 m daha yüksek olan bu kapı, Urartu Kaya Kapılarının en büyük olanıdır. Kapının çevresi, iki basamaklı bir çerçeve şeklinde düzenlenmiştir. Kaya yüzeyinin cam gibi düzeltilmesi ile oluşturulan kapı nişinin iç kısmında iki kez tekrar edilen 20 satırlık çivi yazısı yer almaktadır. Yazıtta bulunan ifadeler şu biçimdedir. “*Sarduri oğlu İşpuni ve İşpuni'nin oğlu Menua Efendi Haldi'ye bir Haldi 103uşi'si yaptırdı. Haldi'nin gücüyle Sarduri oğlu İşpuni güçlü kral, büyük kral, Bianili Ülkelerinin kralı, Tuşba kentinin efendisi. O yeni kurban adakları için tüzük düzenledi: Küçük bir koyunun Haldi'ye parçalarlar ve bir boğayı Haldi'ye keserler, bir inek Arubaniye, bir koyun Haldi Kapısına ve bir koyun Haldi silahlarına*” (Tarhan ve Sevin, 1977: 379).

Halk tarafından “Derge-i Aşot (Aşot Kapısı)” ya da “Taş Kapı” olarak adlandırılmaktadır. Söz konusu kaya nişi günümüze kadar oldukça sağlam bir şekilde gelebilmiştir. Sarıya yakın bir renge sahip olan kalker kayalıklara yontulan kapı anıtsal bir görüntüye sahiptir. Ayrıca bir açık hava kült merkezi olmuştur.



Görsel 18. Yeşilalıç Kapısı

2.9. Hazine Piri Kapısı

Urartu Krallığı'nın başkenti Tuşpa'nın (Van Kalesi) 12 km güneyinde yer alan Zivistan (Elmalı) Köyü'nün 500 m kadar güneyinde bulunan, günümüzde “Hazine Piri Kapısı” olarak adlandırılan Urartu açık hava kült merkezi yer almaktadır (Görsel 19). Hazine Piri Kapısı olarak adlandırılmasının nedeni, halk tarafından içinde hazine olduğu ve günün birinde açılacağı düşüncesi yatmaktadır.

Urartu Krallığı'nın, kapı olarak nitelendirilen en eski kaya nişidir. Kalker taşından oluşan kayanın bir tarafı bir kapı görünümünde düzenlenmiştir. Kapı nişi, altı metre genişliğinde ve 2.80 m yüksekliğinde yapılmıştır. Kaya kapılarının ilk örneği olması nedeniyle bir çerçeve ile çerçeveselendirilmek istenmiş ancak teknik anlamda çok da başarılı olunamamıştır. Büyük bir özenle düzeltilen gri bir renge sahip kalker kaya kapısının içine, dört satırlık çivi yazısı yazılmıştır. Yazıda şunlar okunmaktadır: “*Sarduri oğlu İşpuini bu bağı ve meyve bahçesini kurdu. Efendiye bu yazıtı yaptırdı*” (Ünsal, 2013: 198).

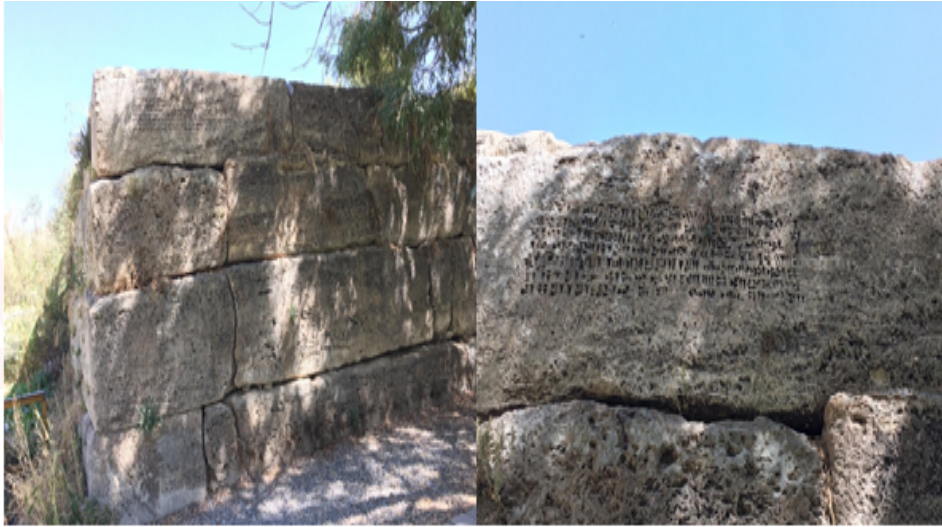


Görsel 19. Hazine Piri Kapısı

2.10. Sardur Burcu (Madır Burcu)

Van Kalesi'nin "kuzeybatı ucunda 13x47 m boyutlarında dikdörtgen planlı olarak yaptırılan bu anıtsal yapı Sardur Burcu olarak adlandırılmış olup günümüzde de bölge halkı tarafından güçlülüğün bir simgesi olarak Madır Burcu (Bahadır Burcu) olarak tanımlanmaktadır" (Kızmaz, 2014: 52).

Urartu hanedanının kurucusu olarak kabul edilen I. Sarduri (M.Ö. 840-830(?)) tarafından inşa edilen Sardur Burcu (Görsel 21), Van Kalesinin kuzey-güney doğrultusunda uzanmakta, 47X13 m. Boyutlarında ve dikdörtgen planlıdır. Özenli bir işçilikle yontulmuş kalker taşından inşa edilmiştir. Duvar 5 taş dizisinden oluşmaktadır. Toplam 4 m. yüksekliğe sahiptir. üç tanesi doğu cephesinde, üç tanesi de batı cephesinde yer alan ve altı defa yinelenen Yeni Assur çivi yazısı ile yazılmış inşaa yazıtına sahiptir. I. Sarduri'ye ait olan bu yazıt kraliyet yazıtlarının en eski örneği olma özelliğindedir (Ayman, 2013: 91). Kılıç'ın aktarımıyla (2006: 152) bu yazıtta da diğer yazıtlarda olduğu gibi yine savaşçı tanrı kralın gücüne bir yüceltme yapan şu metin kazılıdır; *"Lutibri oğlu, büyük kral, güçlü kral. Bütünlüğün kralı. Nairi'nin kralı, benzeri olmayan kral, hayrete geçen, savaştan korkmayan, kendisine karşı gelenleri dize getiren Sarduri'nin yazıtı, Lutibri oğlu. Krallar kralı, her kraldan haraç almış olan Sardun şöyle der, bu taşları Alniunu kentinden getirttim, bu duvarı inşa ettirdim"*.



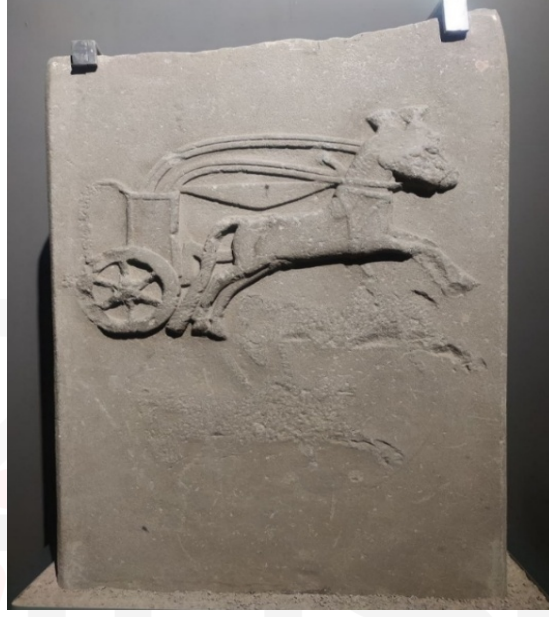
Görsel 20. Sardur Burcu

2.11. Savaş Arabası Kabartması

Van Müzesinin Urartu Arkeoloji Eserleri Salonunda bulunan diğer bir kabartma ise içinde sürücüsü olmayan bir savaş arabasıdır (Görsel 21). Tekerlekli taşıtların icadı, ağır ve büyük yüklerin taşınmasına, savaş ve av sırasında üstünlük sağlamasına, mesafeler arası ulaşımın daha kolay ve hızlı hale gelmesine neden olmuştur. Uygarlıkların gelişmesinde büyük ölçüde katkı sağlayan tekerlekli taşıtlar, Urartu Krallığı'nı da siyasi, askeri ve ekonomik açılarından etkilemiştir. Urartu arabaları ile ilgili önemli bilgiler yazılı metinlerden olduğu kadar mühürler, metal eserler, taş kabartmalar ve duvar resimlerinden elde edilmektedir. Urartu metal eserlerinde hem taşıtın hem de bunları çeken atların süslendiği görülmektedir. Savaş arabalarını çeken atların sayısı 1 ila 4 arasında değişmektedir. Araba üzerindeki teçhizatlar "araba aksamı", at üzerindeki ise "at koşum parçaları" olarak adlandırılmaktadır. Savaş arabaları savaş esnasında hızlı saldırı, düşmanı kuşatma ve korunma açısından oldukça avantajlıdır. Urartuların askeri başarısında savaş arabaları düşmana hızlı saldırı ve savunmada büyük avantajlar sağlanmıştır. Urartular bu sayede dönemin önemli askeri güçlerinden biri olmuştur.

M.Ö. 8. yüzyılın başlarına tarihlendirilen savaş arabası kabartmanın Tanrı Haldi'yi simgelediği düşünülmektedir. Kumtaşı bir blok üzerine betimlenmiş kabartmada arabayı çeken atların ayaklarının altında, yerde yatan iki insan figürü

tasvir edilmiştir. Ancak insan motifleri daha sonraki bir kullanımda kazınarak kaldırılmıştır. Bu figürler konturları silinmiş olmasına rağmen açıkça gözlenebilmektedir. Arabanın kasası küçük ve dikdörtgen şeklindedir. Betimlenen araba altı ipliqli küçük tekerleklere sahiptir (Çilingiroğlu, 1997: 140-142).



Görsel 21. Van Müzesi, Savaş Arabası Sahnesi

2.12. Kör pencere

Taş yontulara bir örnek olarak yine Van Kalesi'nin on dokuz km. güneydoğusunda yer alan Sardurihinili (Çavuştepe)' de bulunan Uçkale'de, taş bloklardan yapılan temel üzerinde yükselen kerpiç duvarda yer aldığı düşünülen, bazalt taşından yapılan kör pencereler bulunmuştur (Görsel 22). Bulunan kör pencereler, kalın bacaklı bir T harfini andıran görünüşleri ile içe doğru iki kez kademelendirilmiş ve özenle işlenmiş taş bloklardan yontulmuşlardır. İşlevselliği olmayan kör pencerelerin sadece süsleme amaçlı olarak kullanıldıkları düşünülememekte, bu kapılardan tanrının çıkacağı inancının, aynı şekilde bu kör pencerelerde de olacağına inanıldığı düşünülmektedir. Yeşilaliç ve Meher Kapı "anıtsal kaya nişlerini" sembolize etmektedirler (Çilingiroğlu, 1997,62). Bu pencerelerin birkaç örneği günümüzde Van Müzesi envanterinde bulunmakta ve sergilenmektedir.



Görsel 22. Kör Pencere

2.13. Toprakkale Sunak Masası

Van Kalesi'nin beş buçuk km. batısında yer alan Toprakkale' de yapılan kazılar sonucunda M.Ö. 7. Yüz yıla ait bir sunak masası ele geçmiştir. Sunak bazalt taşından yapılmıştır. Sunağa üstten bakıldığında bir kapının anahtar deliğine benzemektedir. Toprakkale'deki Haldi Tapınağı'nın avlusunda bir kanal ile birlikte gün yüzüne çıkarılan sunak masasının, kurban edilen hayvanların kanlarını akıtmak için yapıldığı anlaşılmıştır. Sunak masası günümüzde İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmektedir (Görsel 23).



Görsel 23. Sunak Masası

3. Sonuç

Urartu sanatında taş yontular ve heykeller, genellikle mimari yapı, taht yada bina gibi herhangi bir mimari unsura tutturulmak suretiyle işlev görmüşlerdir. Bununla birlikte büyük boyutlu heykellerin yapıldığı da hem yazılı kaynaklardan hem de kırık veya tahrip olmuş biçimde ele geçen heykel parçalarından anlaşılmaktadır. Urartu heykel sanatı kendine has özgünlükleri yanında Kuzey Suriye, Geç Hitit ve özellikle Asur etkilerini de taşımaktadırlar (Van Loon, 1966, 133). Genelde Urartu sanatının tüm unsurları özelde taş yontular Urartu'nun sosyal hayatı ve dini hakkında da bilgiler vermektedir. Sfenks ve grifon gibi karışık varlıklar ve taş yontular Urartu dini tasavvuru hakkında önemli görsel verilerdir. Stilizasyon ve deformasyonları ile ön plana çıkan Urartu yontularının antik değerleri açısından önemli oldukları kadar artistik değerlerinin de yüksek olduğunu söylemek mümkündür. Çalışmada Van Gölü Havzasında yapılan kazılar ve yüzey araştırmaları sonucu gün yüzüne çıkan ve günümüze kadar sadece arkeolojik açıdan ele alınan Urartu Sanatı yontularının eldeki verilerden hareketle inançsal ve ideolojik söylemselleri ile artistik açıdan ele alındığı bir değerlendirme yapılmıştır.

Urartu yazıtlarının büyük bölümü daha önce de ifade edildiği üzere kaya yüzeylerinde, mimari yapılardaki kolon, sütun, sütun altlıklarında ve steller üzerinde yer almaktadırlar. Yazıtların içerikleri genellikle kralların mimari faaliyetlerinden, askeri sefer ve zaferlerinden ya da dinsel etkinliklerden oluşmaktadır. Bazı yazıtlarda ise yapıları tahrip edenlere, yapıları kendi adlarına mal edenlere ve yazıtları bozanlara karşı kral tarafından bir lanet dileği bulunmaktadır. Genellikle eserler üzerinde kısa yazıtlar, eşyanın hangi krala ya da tanrıya ait olduğunu göstermektedir. Urartu mühürlerinde ki figürlerin yanında da çivi yazıları yer alabilmektedir. Birçok taş eser rölyef gurubuna da sokulabilecek çivi yazılarıyla bezelidir.

Urartu yontularında aslan ve boğa betimine oldukça fazla rastlanmaktadır. Çilingiroğluna göre (1997: 128), “bu oluşumun elbette ki başlıca sebeplerinden biri yüzyıllar boyu süregelen semboller içerisinde ifade olarak gücü, yenilmezliği simgelemiş oluşu ve Urartu baş tanrısı olan Haldi'nin simgesi olan hayvanın aslan olmasıdır. Yaygın kullanılmasının bir diğer sebebi ise merkezi teokratik yönetim çerçevesinde, tüm Urartu Krallığı topraklarında aynı betimlerin aynı figürlerin ve aynı heykel gruplarının konu edinilmiş olmasıdır., aslan betiminin varlığı, Urartu krallığının yönetim şekli ile ilintilidir. Teokratik merkezîyetçi bir sistem ile yönetilen krallık bu yönetim sistemi dâhilinde sanatı da etkilemiş ve farklı toplulukları birleştirmek adına oluşturulan kültürel değerlerin tamamı sanata aktarılmıştır”.

Urartu yontu eserleri, Urartu sanatının tanınması noktasında değerli katkılar sunmaktadır. Urartuda heykeller genellikle mimari yapı, taht yada bina gibi herhangi bir mimari unsura tutturulmuşlardır. Yontu sanatı kalıcı olmasından kaynaklı, kuşaktan kuşağa aktarılan bir bütünlük ve ayrıcalık taşımaktadır. Özellikle taş abideler ve yontular maalesef önemlerini yitirmiş ve çoğunlukla mezar anıtlarında inzivaya çekilmişlerdir.

Sonuç olarak ele alınan konu kapsamında Van Gölü havzası yoğunluklu olmak üzere Urartu yayılım alanı içerisinde bulunan taş yontuların incelenmesi yapılmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen verilere göre hem büyük boyutlu anıtsal nitelikteki taş yontularda, hem de küçük boyutlu ince işçilikli taş yontularda dönemin inancına uygun olarak dini ve idari aktörlerin, inançsal ve ideolojik olarak başrolde olduğu gözlenmektedir. Genel anlamda değerlendirildiğinde taş yontular üzerinde betimlenen tanrı figürlerine kutsal anlamların ve özelliklerin eklenmesi ve tanrıların güçlü hayvan figürleriyle özdeşleştirilip farklı anlamlar yüklenerek yüceltilmeleri ve halkın dini düşüncelerini yoğun bir şekilde ön plana çıkarılması amaçlanmıştır. Bu bağlamda Urartu sanatında önemli bir yere sahip olan taşların, dönemin inançlarına, tanrının gücüne ve savaşçı/kral tanrının kutsallığının ifadesine yönelik yontulduğunu ifade etmek mümkündür.

Kaynakça

- Akurgal, E. (2007). *Anadolu Uygarlıkları*, İstanbul: Net Turistik Yayınlar.
- Ayman, İ. (2013). *Urartu Krallığı'nın Yayılım Alanı İçinde Yer Alan Yerleşim Tipleri*. İstanbul; İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi
- Batmaz, A. (2003). *Urartu Krallığının II.Rusa Dönemindeki Tarihi ve Kültürü*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Belli, O. (1998). “*Anzaf Kaleleri ve Urartu Tanrıları*”. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Belli, O. *Anıtsal Kaya Kapıları – Arkeo Atlas Dergisi – s. 455*
- Belli, O. (2011). *Urartular'da Hayat Ağacı inancı*. Anadolu Araştırmaları. s. 237-246
- Bilgiç, E. & Öğün B. (1965) – *Adilcevaz Kef Kalesi Kazıları 1965 – Second Season of Excavation at Kef Kalesi of Adilcevaz*, *Anadolu (Anatolia)*, 9: 1-20.
- Çilingiroğlu, A. (1994). *Urartu Tarihi*. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları: İzmir.
- Çilingiroğlu, A. (1997). *Urartu Krallığı Tarihi ve Sanatı*. İzmir: Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları.
- Çilingiroğlu, A. (2001). *Temple Area*. A. Çilingiroğlu, & M. Salvini içinde, *Ayanis I: Ten Years Excavations at Rusahinili Eiduru-Kai 1989-1998* (s. 37-66).
- Çilingiroğlu, A. & Işıklı, M. (2014). 25. *Yılda Ayanis Kazıları Dün, Bugün Gelecek*. M. A. Hasan Kasapoğlu (Dü.) içinde, *Anadolu'nun Zirvesinde Türk Arkeolojisinin 40. Kuruluş Yılı Armağanı* (s. 309-332), Ankara: Ankaraofset Basın Matbaacılık.

- Danışmaz, H. (2018). *Arkeolojik Veriler erevesinde Urartu Krallığı'nın Eyalet Sistemi*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Doktora Tezi.
- Erdoğan S. (2017). *Kef Kalesi Urartu Yerleşiminin Tarihsel Arka Planı*, TAD, C. 36/S. 62: 31-58
- Erzen, A. (1992). *Doğu Anadolu ve Urartular*, Ankara: TTK Yayınları.
- Işıklı, M. & Aras, O. (2016). *Ayanis Aslanı*. E. Dünder, Ş. Aktaş, M. Koçak, & S. Erkoç (Dü) içinde, Havva İşkan'a Armağan (s. 341-354), İstanbul: Ege Yayınları.
- Kılıç, S. (2006). *Van 2006 Kültür ve Turizm Envanteri I Tarihsel Değerler*. Van, Van Valiliğı İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Kızmaz, İ. (2014). *Van ve Bitlis Yörelerindeki Urartu Dönemine Ait Eserler ve Bölgede Yapılan Kazılar*. İstanbul: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Koroğlu, K. & Konyar E. (2011). *Urartu-Bianili Doğuda Değişim*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Memiş, E. (2010). *Eskiçağ Türkiye Tarihi*. Bursa: Ekin Yayınevi.
- Narın, A. (2013). *A'dan Z'ye Urartu*. İstanbul: Ozan Yayıncılık.
- Okur, H. (2017). *Doğu Anadolu'nun Güçlü Krallığı: Urartular*. Tarih Okulu Dergisi (TOD), Yıl 10, Sayı XXIX, ss. 313-355
- Salvini, M. (2006). *Urartu Tarihi ve Kültürü*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Salvini, M. (2011). "Urartu Tarihine Genel Bir Bakış", *Urartu Bianili Doğuda Değişim*, Ed.: Kemalettin Koroğlu, Erkan Konyar, İstanbul: YKY Yayınları.
- Sevin, V. (2003). *Eski Anadolu ve Trakya, Başlangıcından Pers Egemenliğine*. İstanbul.
- Sevin, V. (1993). *An Urartian lion from Gevaş,* in *Aspects of Art and Porada* T. Özgüç (eds.); TürkTarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Sevin, V. (2011). *Urartu Sanatı*. Arkeo Atlas Dergisi: 466-467
- Petrovosky, B. (1965). *Urartu Dini*. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, 37-53.
- Ünsal, V. (2013). *Eski Anadolu'da Teokratik Devlet Düzeni (Hitit ve Urartu)*, Ankara: Berikan Yayınevi.
- Tarhan, M. T. & Sevin V. (1977). *Van Bölgesinde Urartu Araştırmaları (I): Askeri ve Sivil Mimariye Ait Yeni Gözlemler*. İstanbul: Anadolu Araştırmaları:IV-V.
- Tarhan, M. T. (2004). *U Kale: Çavuştepe – Sardurihinili'nin Gizemli Yapısı 'Kral Kültü Tapınağı'*. İstanbul: 6. Uluslararası Anadolu Demir Çağları Sempozyumu.
- Toprak, H. (2009). *Altuntepe Urartu Tapınağı*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Van Loon, M.N. (1966). *Urartian Art*. İstanbul.
- Yıldırım, R. (1996). *Eskiçağda Anadolu*. İzmir
- Yılmaz, M. (2006). *Heykel Sanatı*, Ankara: İmge Kitapevi.
- Yiğit, R. (2019). *Yeni Arkeolojik Araştırmalar ve Jeofizik İncelemeler Işığında Adilcevaz Kef Kalesi*. Bitlis: Bitlis Eren Üniversitesi / Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Yücel, Ç. (2010). *Urartu Dini ve Tapınım Sistemleri*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Zor, Ş. (2018). *Anadolu Uygarlıklarında Aslan Betimi ve Ayanis Aslanı Işığında Modern Sanatta Denemeler*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Görsel Kaynakçalar

Görsel 1. YÜCEL, Ç. (2010). *Urartu Dini ve Tapınım Sistemleri*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: 94, (Erişim tarihi: 12. 06. 2022)

Görsel 2. Derin, Z., Sağlamtemir, H. (1998). Alaköy Aslan kabartması. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. s. 16-17 (Erişim tarihi: 17. 06. 2022)

Görsel 3. ERDOĞAN: (2017). *Kef Kalesi Urartu Yerleşiminin Tarihsel Arka Planı*, TAD, C. 36/S. 62: 31-58: 54, ve çizimi, Salvini, 1998: 177. (Erişim tarihi: 29. 06. 2022)

Görsel 4. AKTAŞ, R. . Kişisel Arşiv, (Erişim tarihi: 02. 07. 2022)

Görsel 5. YİĞİT, R. (2019). *Yeni Arkeolojik Araştırmalar ve Jeofizik İncelemeler Işığında Adilcevaz Kef Kalesi*. Bitlis: Bitlis Eren Üniversitesi / Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: 141-142, (Erişim tarihi: 06. 07. 2022)

Görsel 6. AKTAŞ, R. . Kişisel Arşiv. (Erişim tarihi: 09. 07. 2022)

Görsel 7. YİĞİT, R. (2019). *Yeni Arkeolojik Araştırmalar ve Jeofizik İncelemeler Işığında Adilcevaz Kef Kalesi*. Bitlis: Bitlis Eren Üniversitesi / Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: 142. (Erişim tarihi: 13.07. 2022)

Görsel 8. ZOR, Ş. (2018). *Anadolu Uygarlıklarında Aslan Betimi ve Ayanis Aslanı Işığında Modern Sanatta Denemeler*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: 89. (Erişim tarihi: 18. 07. 2022)

Görsel 9. SALVİNİ, M. (2011). “*Urartu Tarihine Genel Bir Bakış*”, *Urartu Biainili Doğuda Değişim*, Ed.: Kemalettin Köroğlu, Erkan Konyar, İstanbul: YKY Yayınları. (Erişim tarihi: 19. 07. 2022)

Görsel 10. ZOR, Ş. (2018). *Anadolu Uygarlıklarında Aslan Betimi ve Ayanis Aslanı Işığında Modern Sanatta Denemeler*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi:90. (Erişim tarihi: 19. 07. 2022)

Görsel 11. ZOR, Ş. (2018). *Anadolu Uygarlıklarında Aslan Betimi ve Ayanis Aslanı Işığında Modern Sanatta Denemeler*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: 90. (Erişim tarihi: 19. 07. 2022)

Görsel 12. ZOR, Ş. (2018). *Anadolu Uygarlıklarında Aslan Betimi ve Ayanis Aslanı Işığında Modern Sanatta Denemeler*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: 91. (Erişim tarihi: 20. 07. 2022)

Görsel 13. TOPRAK, H. (2009), *İç Duvardaki Bezemelerin Çizimi*. *Altuntepe Urartu Tapınağı*. s. 68. (Erişim Tarihi: 21.07.2022)

Görsel 14. ZOR, Ş. (2018). *Anadolu Uygarlıklarında Aslan Betimi ve Ayanis Aslanı Işığında Modern Sanatta Denemeler*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: 95. (Erişim tarihi: 24. 07. 2022)

Görsel 15. DANIŞMAZ, H. (2018). *Arkeolojik Veriler Çerçevesinde Urartu Krallığı'nın Eyalet Sistemi*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Doktora Tezi: 288. (Erişim tarihi: 28. 07. 2022)

Görsel 16. SALVİNİ, M. (2006). *Urartu Tarihi ve Kültürü*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları: 175. (Erişim tarihi: 03. 08. 2022)

Görsel 17. KESER, S.C. Kişisel Arşiv. (Erişim tarihi: 10.08. 2022)

Görsel 18. KESER, S.C. Kişisel Arşiv. (Erişim tarihi: 14.08. 2022)

Görsel 19. ÜNSAL, V. (2013). *Eski Anadolu'da Teokratik Devlet Düzeni (Hitit ve Urartu)*, Ankara: Berikan Yayınevi: 292. (Erişim tarihi: 17. 08. 2022)

Görsel 20. AKTAŞ, R. Kişisel Arşiv. (Erişim tarihi: 20. 08. 2022)

Görsel 21. AKTAŞ, R. Kişisel Arşiv. (Erişim tarihi: 07. 08. 2022)

Görsel 22. ÖRGE,S. Kişisel Arşiv. (Erişim tarihi: 23. 08. 2022)

Görsel 23. Sunak Masası. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RusahiniliAltar2.jpg>. (Erişim tarihi: 27. 08. 2022)

Ali YAKICI

Prof. Dr. Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi, yakiciali@gmail.com, Ankara –Türkiye

ORCID: 0000-0001-9461-7324

Murat KINA

Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi, muratkina76@gmail.com Ankara-Türkiye

ORCID: 0000-0002-7722-4315

ORTAÖĞRETİM TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI EĞİTİMİNDE EDEBİYAT DERGİLERİNİN ROLÜ¹²

Özet

Eğitim, bütün toplumların geleceklerinin teminatı olarak üzerinde hassasiyetle durdukları en temel faaliyetlerdendir. Dil ve edebiyat eğitimi ise hem eğitimin bir alt disiplini olarak hem de sosyal yaşamın anlama, alatma gibi hizmetlerinin bir aracı olarak büyük değere sahiptir. Bu sebeple topluma Türk dili ve edebiyatı eğitiminin en verimli şekilde sunulması önemlidir. Ortaöğretimde bu sunum, öğretim programları ve ders materyalleri aracılığıyla. Bu çalışmanın temel amacı, etkili bir Türk dili ve edebiyatı eğitiminde edebiyat dergilerinin de hem ders materyali olarak, hem de ders materyallerinin hazırlanmasına katkı sunabileceğini göstermektir. Bu amaçla Türk edebiyatının en uzun soluklu edebiyat dergilerinden olan Dergâh, Kitaplık, Türk Dili, Türk Edebiyatı ve Varlık dergilerinin 2010 yılı sayıları, Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı Dersleri 2018 Öğretim Programı ve güncel ders kitaplarının verileri ışığında incelenmiştir. Bu inceleme ile “Türk dili ve edebiyatı eğitiminin önemi nedir? Türk dili ve edebiyatının uygulamadaki ders kitapları ile 2018 öğretim programının kapsamı nedir? Türk dili ve edebiyatı ders materyali olarak edebiyat dergilerinden hangi alanlarda faydalanılabilir?” vb. sorulara cevap aranmıştır. Yapılan araştırmanın sonucunda, edebiyat dergilerinin edebî türlerin öğretimi, edebiyat tarihi bilgilerinin geliştirilmesi, dil becerilerinin geliştirilmesi, okuma alışkanlığının oluşturması, söz varlığının geliştirilmesi, Türk dilinin doğru ve etkili bir şekilde kullanılması gibi Türk dili ve edebiyatı eğitimi ile ilgili birçok alana veri sunabileceği dergilerden seçilen metin örnekleri ile gösterilmiştir. Çalışma bir nitel araştırma olup, tümevarımcı veri analizi yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk dili ve edebiyatı eğitimi, Edebiyatı dergileri, öğretim programı

THE ROLE OF LITERATURE JOURNALS IN SECONDARY EDUCATION OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE EDUCATION

Abstract

¹ Bu çalışma Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı kapsamında "Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Çerçevesinde Edebiyat Dergileri (2000-2010)" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

² Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildiri olarak sunulmuştur.

Education is one of the most basic activities that all societies focus on sensitively as the guarantee of their future. Language and literature education, on the other hand, has great value both as a sub-discipline of education and as a means of services such as understanding and explaining social life. For this reason, it is important to present Turkish language and literature education to the society in the most efficient way. In secondary education, this presentation is through curricula and course materials. The main purpose of this study is to show that literary journals can contribute to the preparation of course materials as well as course materials in an effective Turkish language and literature education. For this purpose, the 2010 issues of *Dergâh*, *Kitaplık*, *Türk Dili*, *Türk Edebiyatı* and *Varlık*, which are among the longest-running literary journals of Turkish literature, were examined in the light of the data of the Secondary Education Turkish Language and Literature Courses 2018 Curriculum and current textbooks. With this review, “What is the importance of Turkish language and literature education? What is the scope of the Turkish language and literature textbooks in practice and the 2018 curriculum? In which areas can literary journals be used as a course material for Turkish language and literature? etc. questions were answered. As a result of the research, literary journals were selected from the journals that could provide data for many fields related to Turkish language and literature education such as teaching literary genres, developing literary history knowledge, developing language skills, developing reading habits, improving vocabulary, using the Turkish language correctly and effectively. illustrated with text examples. The study is a qualitative research and inductive data analysis method was used.

Keywords: Turkish language and literature education, Literature journals, curriculum.

1. Giriş

İnsanın eğitimi, hem tarihte hem de günümüzde üzerinde en çok konuşulan, yazılan ve tartışılan konulardan biri olmuştur. Her insanın doğumdan itibaren toplumsal yaşama mecbur olması, çağın kendine özgü özellikleri ile donanma ihtiyacı, varoluşsal merakı, yeteneklerini ortaya koyma ve başkalarına sunma isteği, eğitimin her zaman birinci planda ve vazgeçilmez görülmesini sağlamıştır. (Aydoğan, 2017:7) Bu sebeple geçmişten günümüze bütün toplumların sahip olduğu en büyük güç eğitim olmuştur. Bu gücü elinde tutup nesillerini doğru yolda ilerleten toplumlar hem iç refaha kavuşmuşlar hem de beyin gücünün iyi yönetilmesi neticesinde ürettikleri bilgi, teknoloji, düşünce ve sanat ürünleri ile dünya milletlerine örnek olmuşlardır.

Eğitim ile dil ve edebiyat eğitimi arasında sıkı bir ilişki vardır. Zira eğitim modern çağ insanının en temel ihtiyacı olduğu gibi bir toplumun bütün kültür değerlerini içeren dil ve edebiyat eğitimi de toplumların kültür değerlerinin kuşaktan kuşağa aktarımını sağlayan araç olarak, toplumların varlıklarını sürdürebilmesi açısından son derece önemlidir. Edebiyat ile eğitimi, insanı konu alma ve onu her yönü ile iyiye götürme çabası bakımından yakın bulan Kavcar, edebiyat ile eğitimin kişinin kendini tanımasını, sürekli olarak iyiyi ve güzeli aramasını, daha uyumlu yaşamasını amaçladığını belirtmektedir. Kavcar, bu tespitten sonra edebiyat ve eğitim ile ilgili düşüncelerini “Her ikisi de iyi yurttaşlar, çalışkan ve yaratıcı bireyler, erdemli bireyler yetiştirme çabası güder, insanlığa saygıyı, yurt ve ulus sevgisini, kişilik ve bağımsızlık onurunu öğretir, bunları gönüllere yerleştirmeye çalışır. Bütün bunları eğitim okul kanalıyla, bir güzel sanat olan edebiyat ise estetik yolla sağlar.” (Kavcar, 2017:VII) sözleri ile ortaya koyar. Edebiyat ve dil eğitimi ile hem edebiyat ve dilin hem de eğitimin yetiştirmeyi amaçladığı niteliklere sahip bireyler yetiştirmek, her toplumun olduğu gibi Türk toplumunun da en temel amacı olmalıdır.

Türk dili ve edebiyatı eğitiminin kapsamı, amaçları, nitelikleri, nasıl verileceği öğretim programları ile ortaya konmuştur. Öğretim programı ile ortaya konan ilkelerin somut göstergesi ders kitaplarıdır. Ancak öğretim programı ile ifade edilen tüm niteliklerin sadece ders kitapları ile öğrencilere kazandırılmadığı ortadadır. Bu sebeple daha nitelikli bir dil ve edebiyat eğitiminin yapılabilmesi için çeşitli yardımcı kaynaklara ihtiyaç vardır. Eskimen’in ülkemizdeki ortaöğretim ve üniversite dil ve edebiyat öğretimi sürecinde derslerde filmlerin ve diğer medya unsurlarının çok yaygın olmadığı (Eskimen, 2019:364) yönündeki eleştirisi Türk dili ve edebiyatı eğitiminde yardımcı kaynak kullanımının yetersizliğine işaret etmektedir.

Gerek araştırmacıların ortaya koyduğu eksiklikler ve çözüm önerileri olarak ders kitaplarına yönelik yardımcı kaynak tavsiyeleri ve gerekse 2018 Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı Dersi Öğretim Programı verileri, edebiyat dergilerinin de Türk dili ve edebiyatı eğitiminde kullanılabilir temel materyallerden olduğunu göstermektedir. Kaliteli bir dil ve edebiyat eğitiminin gerçekleşmesi için edebiyat dergilerinin bu eğitime katkılarının doğru şekilde tespit edilmesi gerekmektedir. Dil ve edebiyat eğitimine katkı sağlayan edebiyat dergilerinin bu yönünün göz ardı edilmesi, genç kuşakların özellikle de ortaöğretim gençliğinin ilgi alanında edebiyat dergilerinin gereken yeri alamıyor olması, Türk dili ve edebiyatı eğitiminin kalitesinin yeterli düzeylere ulaştırılamaması problemini doğurmaktadır. Bu bakımdan edebiyat dergilerinin aylık takibinin, okunmasının, dil ve edebiyat eğitimimize önemli katkılar sağlayacağı muhakkaktır. Çünkü Dergâh, Kitaplık, Türk Dili, Türk Edebiyatı, Varlık'ın her bir sayısında hikâye, şiir, deneme, röportaj, gezi, hatıra gibi edebî türlerden her biri ile ilgili onlarca yazı; Türk edebiyatının her döneminde eser vermiş yazar ve şairlerin biyografileri, eserleri, eser değerlendirmeleri ile ilgili yazıların Türkçenin en ince anlatım özellikleri ve cümle kuruluşu, kelime, kelime gurubu seçimi, deyim, atasözleri, mecaz gibi kullanımları ile dilbilgisinin de en sağlam kullanım örnekleri ile verildiği gözlemlenmektedir.

Edebiyat dergileri, farklı türlerdeki okuma parçası örnekleri ile okuyucularına kendi ilgi ve istidatlarına göre farklı edebî türlerde kendi ürünlerini yazabilme imkânı sunmaktadır. Bu amaçla birçok edebiyat dergisinin okuyucu mektupları ve okuyucu ürünlerinin değerlendirildiği özel bölümlere yer verdiği görülmektedir. Hatta başlangıçta okuyucu olarak yazan birçok kişinin bir süre sonra dergilerin yazarlar kadrosuna girdiği de gözlemlenebilmektedir. Bu bakımdan edebiyat dergileri okurlarını tüketici olmaktan çıkarıp edebiyat üreten konumuna yükselterek dil ve edebiyat eğitiminin temel amaçlarını gerçekleştirebilmektedirler. Belirtilen hususlar bakımından bütün edebiyat dergilerinin dil ve edebiyat eğitimine katkı sağlayacağı muhakkaktır. Ancak çalışmanın sınırlılığı dâhilinde köklü tarihi, Türk dili ve edebiyatı hakkındaki hassasiyetleri, her edebî türe ayrı ayrı yer vermiş olmaları ve edebiyat dönemleri ile ilgili değerlendirmeleri bünyesinde barındırmaları bakımlarından Dergâh, Kitaplık, Türk Dili, Türk Edebiyatı, Varlık dergileri 2010 sayılarının örneklem olarak kullanılması uygun bulunmuştur. Bu sayıların taranması ile elde edilen veriler, 2018 Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı Dersi Öğretim Programı, Türk Dili ve Edebiyatı ders kitapları ve alanın uzmanlarından elde edilen anahtar bilgiler ışığında değerlendirilecektir. Bu değerlendirmeler ile edebiyat dergileri, öğretim programı, ders kitapları, Türk dili ve edebiyatı eğitimi gibi alanlar sentezlenerek özgün bir çalışma yapılmış olacaktır. Ayrıca edebiyat dergilerinin ders kitaplarına metin seçimi, edebî türlerin öğrenilmesi ve üretilmesi, edebiyat tarihi bilgilerinin geliştirilmesi, dil becerilerinin kazandırılması, okuma ve yazma alışkanlıklarının oluşturulması gibi alanlara nasıl katkılar sunduğu sorularının cevapları da ortaya konmuş olacaktır.

2. Yöntem

Türk Dili Ve Edebiyatı Eğitiminde Edebiyat Dergilerinin Rolü isimli bu çalışma nitel bir araştırma olup, çalışmada tümevarımcı veri analizi yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırmalar, doğal ortamda meydana gelen olgu olay ya da davranışlar üzerine yoğunlaşarak araştırmaların sürdürüldüğü; araştırmacının gözlemci olarak bilgiyi doğrudan kaynaktan aldığı; görüşme notları, saha notları, fotoğraflar, ses kayıtları, görüntü kayıtları, günlükler, kişisel yorumlar, ofis kayıtları, kısa notlardan farklı verilerin elde edildiği; tümevarımcı veri analizinin kullanıldığı araştırmalar olarak tarif edilmektedir. Tümevarımcı veri analizinde önce uzun süren çalışmalar sonucunda veriler toplanır, sonrasında genellemeler yapmak için tümevarım yolu ile bu veriler sentezlenir. Detay parçalardan yola çıkarak, kuramlar aşağıdan yukarıya geliştirilir (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2019:253-254). Bu bağlamda Dergâh, Kitaplık, Türk Dili, Türk Edebiyatı ve Varlık dergilerinin 2010 yılı sayıları taranmış; elde edilen veriler 2018 Türk dili ve edebiyatı dersi öğretim Programı ve Türk dili ve edebiyatı ders kitapları verileri çerçevesinde değerlendirilmiş; bu değerlendirmeler sonucu elde edilen veriler ve detay parçaları sentezlenerek genellemeler yapılmıştır.

3. Edebiyat Dergilerinin Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimindeki Rolü

Dergiciliğimizin başlangıcından günümüze değin irili ufaklı onlarca dergi yayımlanmış, her biri farklı bir düşünce dünyasının bayraktarlığını yaparak nesilleri yönlendirmeye çalışmıştır. Bu dergilerin onlarcası çeşitli nedenlerle yayın hayatına son vermek durumunda kalmış, çok azı on yıllarla ifade edilen süre içinde varlığını sürdürebilmiştir. Bütün ekonomik, sosyal, siyasal tazyiklere rağmen varlıklarını sürdürerek herbiri kendine has köklü bir gelenek oluşturan, edebiyatımız ve edebiyat eğitimimiz açısından başlıca başvuru kaynakları olmuş dergiler de vardır. Bu dergilerden Varlık 1933'ten; Türk Dili 1951'den; Türk Edebiyatı 1972'den; Dergah 1990'dan (Şubat 2022 sayısından sonra yayınına ara vermiştir.) ve Kitaplık 1993'ten günümüze varlıklarını sürdürebilmişlerdir. Uzun yayın süreci ve bu sürece yayılan Türk dili ve edebiyatı tecrübelerinden dolayı çalışmaya konu edilen bu dergilerin bütün sayılarının ayrıntılı olarak incelenip irdelenmesi daha geniş kapsamlı çalışmaların konusu olmalıdır. Daha dar bir çerçeveyi sunmak durumunda olan bu çalışmada söz konusu dergilerin 2010 yılı sayıları, incelenecektir. Bu sınırlandırma dâhilinde yapılan incelemede elde edilen veriler, 2018 Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı Dersi Öğretim Programı ve akademik çalışmalar ışığında ortaya konan başlıklar ile bu başlıklara sunulan katkılar belirtilecektir. Böylece ortaya konan veriler, hem Dergah, Kitaplık, Türk Dili, Türk Edebiyatı, Varlık dergilerinin tüm yayın süreci hem de benzer niteliklere sahip bütün edebiyat dergileri için örnek kabul edilip edebiyat dergisini/dergilerini takip etmenin, okumanın, incelemenin Türk dili ve edebiyatı eğitime nasıl katkılar sağladığı ortaya konacaktır. Bu amaçla edebiyat dergilerinin katkı sağladığı düşünülen Türk dili ve edebiyatı eğitimi alanlarından ders kitaplarına metin seçimi, edebî türlerin öğretimi, edebiyat tarihi eğitimi, dil becerilerinin geliştirilmesi, okuma ve yazma alışkanlığı oluşturma, sözcüğünün geliştirilmesi gibi başlıklarda inceleme yapılacak, başlıklar ile ilgili bilgiler ortaya konduktan sonra, edebiyat dergilerinin katkıları belirtilecektir.

3.1. Ders Kitaplarına Metin Seçimi

Örgün eğitim kurumlarında edebiyat eğitiminin en temel ögesi, ders kitapları ve ders kitaplarına seçilen metinlerdir. Birçok araştırmada ders kitaplarına seçilen metinlerin seçilme tarzı, doğru metinlerin seçilip seçilmediği değerlendirilmiştir (Demiral, 2018:54; Maden, 2020:739). Ders kitaplarına seçilen metinlerin seçildikleri sınıf düzeyine, öğrenci seviyesine, Türk dili ve edebiyatı eğitiminin amacına, kazanımlarına uygun seçilmesi, belirtilen alanların herbiri ile ilgili eğitimin doğru verilebilmesi açısından önemlidir. Maden, metin seçimlerinin doğru yapılmasının öğrencilerin okuma alışkanlığı kazanmasında, metin türlerini tanımada önemli rol oynayacağını, öğrencilerin sınıf düzeyleri ve farkındalıklarını göz önüne alan metinlerin seçilmesinin kitaplara karşı olan ilgilerini de arttıracığını ifade etmektedir (Maden, 2020:739).

Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarına seçilecek metinlerin nitelikleri 2018 Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı Dersi Öğretim Programında Ders Kitabına Alınacak Metinlerin Nitelikleri başlığı ile belirtilmiştir. Burada metinlerin "Türk Millî Eğitiminin Genel Amaçları ve Temel İlkeleri"ne uygunluğu, Türk milletinin bölünmez bütünlüğüne; millî, manevi, kültürel ve ahlaki değerlerine aykırı unsurların yer almaması, ayrıştırıcı, bölücü, siyasal ve ideolojik ifadelere yer verilmemesi, dersin amaç ve kazanımlarını gerçekleştirecek özelliklere sahip olması gibi yasal özellikler ile fiziksel niteliklerin yanında; öğrencilerin sınıf düzeylerine ve yaş seviyelerine uygun olması, öğrencilerin ruh dünyalarını olumsuz yönde etkileyecek nitelikte olmaması, dil, anlatım ve içerik açısından yazıldığı dönem ve anlayışın karakteristik özelliklerini yansıtan seçkin eserlerden alınması, öğrencilerin duygu, düşünce ve hayal dünyalarını zenginleştirecek; bilgi, beceri, dil ve estetik zevk düzeylerini geliştirecek nitelikte olması gibi metin ile öğrenci ilişkisini belirleyen niteliklerin de olması istenmektedir (MEB, 2018:16-17).

2018 Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı Dersi Öğretim Programında ders kitaplarına seçilecek metinlerin niteliklerinin ortaya konduğu bir diğer başlık da kazanımlardır. Kazanım, metinlerden hareketle öğrencilere edindirilmek istenen bilgi ve davranışlardır. Dolayısı ile seçilecek her bir metin, türlere bağlı olarak belirlenen kazanımları kazandırabilecek nitelikte olmalıdır. Bu bakımdan metin seçiminde göz önüne alınması gereken kazanımların bilinmesi metin seçiciler için önemlidir. Öğretim programının yapısının ele alındığı kısımda, programın

“tür odaklı” olduğu belirtilmiş ve türler “Şiir”, “Öyküleyici (Anlatmaya Bağlı) Edebî Metinler”, “Tiyatro” ve “Bilgilendirici (Öğretici) Metinler” olmak üzere dört ana başlık altında belirtilmiş, her türle ilgili kazanımlar açıklamaları ile birlikte sıralanmıştır (MEB, 2018:18). Bu kazanımların, ana maddeleri ile bir tablo halinde gösterilmesi seçilecek metinlerin nitelikleri ile ilgili fikir verebilir.

Kazanımlar	Kazanımın Ait Olduğu Metinler
1-Metinde geçen kelime ve kelime gruplarının anlamlarını tesbit etmek 2-Konu ve temayı bulmak. 3-Millî, manevi ve evrensel değerler ile sosyal, siyasi, tarihî ve mitolojik öğeleri Belirlemek. 4-Metni yorumlamak. 5-Türün/biçimin ve dönemin/akımın diğer önemli yazarlarını ve eserlerini sıralamak. 6-Metinden hareketle dil bilgisi çalışmaları yapmak.	Şiir Tiyatro Öyküleyici Metinler Bilgilendirici Metinler
1-Metnin türünün ortaya çıkışı ve tarihsel dönem ile ilişkisini belirlemek. 2-Üslup özelliklerini belirlemek. 3-Metinde edebiyat, sanat ve fikir akımlarının/anlayışlarının yansımalarını değerlendirmek. 4-Yazar ile metin arasındaki ilişkiyi değerlendirmek.	Öyküleyici Metinler Tiyatro Bilgilendirici Metinler
1-Metindeki çatışmaları belirlemek. 2-Metnin olay örgüsünü belirlemek. 3-Metindeki şahıs kadrosunun özelliklerini belirlemek. 4-Metindeki zaman ve mekânın özelliklerini belirlemek.	Öyküleyici Metinler Tiyatro
1-Şiirde ahengi sağlayan özellikleri/unsurları belirlemek. 2-Şiirin nazım biçimini ve nazım türünü tespit etmek. 3-Şiirdeki mazmun, imge ve edebî sanatları belirleyerek bunların anlama katkısını değerlendirmek. 4-Şiirde edebiyat, sanat ve fikir akımlarının/anlayışlarının yansımalarını değerlendirmek. 5-Şiirde söyleyici ile hitap edilen kişi/varlık arasındaki ilişkiyi belirlemek. 6-Şair ile şiir arasındaki ilişkiyi değerlendirmek. 7-Metinler arası karşılaştırmalar yapmak.	Şiir
1-Metinde anlatıcı ve bakış açısının işlevini belirlemek. 2-Metindeki anlatım biçimleri ve tekniklerinin işlevlerini belirlemek.	Öyküleyici Metinler
1-Metnin ana düşüncesi ve yardımcı düşüncelerini belirlemek. 2-Metindeki anlatım biçimlerini, düşünceyi geliştirme yollarını ve bunların işlevlerini belirlemek. 3-Metnin görsel unsurlarla ilişkisini belirlemek. 4-Metinde ortaya konulan bilgi ve yorumları ayırt etmek.	Bilgilendirici Metinler

Tablo 1. 2018 Türk Dili ve Edebiyatı Öğretim Programına Göre Düzenlenmiş Türler ve Kazanımlar Tablosu

Kazanımlar tablosuna bakıldığında bütün türler arasında ortak kazanımlar olduğu gibi farklı türler arasında ortak veya benzer kazanımlar da olduğu gözlemlenmektedir. Yedi kazanım ile kendine özgü kazanımları en fazla olan edebî

tür şiir iken bilgilendirici metinlerin dört, öyküleyici metinlerin ise iki kazanımının kendilerine özgü olduğu anlaşılmaktadır (MEB, 2018:19-26).

Programda belirtilen ders kitabına alınacak metinlerin nitelikleri, uzun bir sürecin tecrübesine sahip Dergah, Kitaplık, Türk Dili, Türk Edebiyatı, Varlık gibi edebiyat dergilerinde yayımlanan yazıların büyük çoğunluğunda mevcuttur. Çünkü bu dergilerde yayımlanan yazıların her biri, dergi inceleme kurullarının titiz denetiminden geçerek seçilmektedir. Öğretim programında belirtilen edebî türlerle ilgili ana başlıklar ve inceleme konusu olan dergilerin herbirinden seçilen birçok metnin ders kitaplarına metin olarak seçilebilirliğini ortaya koymak, anlatılanları somut olarak göstermek açısından en ideal uygulama olsa da çalışmanın sınırlılığı kapsamında hikâye türünden bir metin incelemesi ile yetinilecektir.

3.1.1. Öyküleyici (Anlatmaya Bağlı) Edebî Metinler (Masal/Fabl, Destan, Mesnevi, Hikâye, Roman vb.)

2018 Öğretim Programında Öyküleyici (Anlatmaya Bağlı) Edebi Metinler çeşitli alt başlıklara ayrılmaktadır. Bu başlıkların her biri farklı ünitelerde sadece bir sınıf seviyesinde işlenirken roman ve hikâye türleri 9. Sınıftan 12. sınıfa kadar bütün sınıf seviyelerinde işlenmektedir. Roman türü, kapsamının geniş olması dolayısı ile edebiyat dergilerinde örneklenmemişken hikaye türü ile ilgili olarak çokça örneğe yer verildiği görülmektedir. Bu sebeple çalışmanın bu kısmında ders kitaplarına metin olarak seçilebilecek bir hikâye metni sunulup, hikâye, ders kitaplarındaki metin inceleme başlıkları başta olmak üzere öğretim programındaki konu ve kazanımlar çerçevesinde incelenecektir. Bu bağlamda ders kitaplarına bakıldığında metinlerin Hazırlık, Metin, Metinde Geçen Bazı Kelime ve Kelime Grupları, Metin ve Türle İlgili Açıklamalar, Metni Anlama ve Çözümleme, Yazarın Biyografisi, Dil Bilgisi Çalışmaları başlıkları altında incelendiği gözlemlenmektedir.

3.1.1.1. Hikaye Örneği

3.1.1.1.1. Hazırlık

Bu kısım, “Metne dikkat çekmek ve okuma çalışmaları ile ulaşılabilecek bilgi ve becerilere yönelik beklenti ve merak oluşturmak için yapılacak çalışmayı kapsar.” (Yücel, Türkyılmaz ve Sağır, 2019:11). İncelenen hikayede bir kişinin bir günlük hayat sürecindeki gelgitlerle kendi iç konuşmaları konu edinilmektedir. Buna göre konuya hazırlık için şu sorular sorulabilir.

1- Bir durumla ilgili iç konuşma yapar mısınız? Bir paragraf halinde herhangi bir konudaki iç konuşmanızı ifade ediniz.

2- “Her mihnet kabulüm/ Yeter ki gün eksilmesin pencereden” Cahit Sıtkı Tarancı'ya ait dizelerin size düşündürdüklerini sözlü olarak ifade ediniz.

3.1.1.1.2. Metin

Bu başlık altında okuma metni olarak seçilen hikaye metnine yer verilmektedir. Hikayenin uzunluk-kısalık durumuna göre metnin tamamı verilebildiği gibi, metin kısaltılarak da verilebilir. Metnin kısaltıldığı durumlarda kesilen kısım ya özetlenir ya da (...) üç nokta ile gösterilir.

DALGIN BAKIŞLI ADAM (Deniz Özbeyli)

“Gece. Gece ürkütücüdür. Sessizdir. İnsan kendini daha fazla dinler. Dinleyip durdukça da huzursuzluğu, sıkıntısı artar. Ah bir çare şu zavallı âdemoğluna... Merak buyrulmasın, çare çok uzaklarda değil, bir başparmak dokunuşu uzaklıkta işte. Gündüz ve gece neredeyse hiç kapatılmayan televizyonun sesleri, seyredilmese de odanın içine akan görüntüleri imdada yetişir, arkadaşlık eder de insan hem dünyayı hem de kendini unuttur. Yoksa zordur işi bu devir insanının ve de dalgın bakışlı adamın...”

...

Son yıllarda daha uzun süre çalışıyordu. Ama işlerinin büyük bir bölümünü evinde, otel lobilerinde, sakin kahvelerde dizüstü bilgisayarıyla yapabiliyordu. Rahat, konforlu, eziyetsiz. Eziyetsiz, ama bu sefer de içi eziliyordu depresif bir şekilde. Acaba insan içine karışsa, örneğin şöyle bağıra çağıra işportacılık yapsa ya da bir halk otobüsünde soförle muhabbet ede ede, yolcuları uyara uyara biletçilik yapsa daha mı az sıkılacaktı? Bilemiyor ki insan işte, hiç bilemiyor. Gündüzün o göz kamaştırıcı, hiçbir gizem bırakmayan, tatlı tatlı kadınların envai çeşit müstahzarlarla saklamaya çalıştığı çizgilerini, halının lekesini, arabanın kirini, havadaki toz zerreciklerini, insanın utanıp çekindiğindeki yüz ifadesini şak diye gösteren aydınlığından kaçıp gitmek ister dalgın bakışlı adam. Sıkılıvermiştir. Bu kadardır işte. Bir an önce geceye kavuşmak ister. Gece, siyah örtüsüyle, tüllerile, efsunuyla örtüvermelidir kusurları. Asıl, bütün kusurları toprak gizliyor elbette, diye düşünür ara sıra. Fakat hemen vazgeçer bu düşünceden. Toprak bütün kusurları gizliyor, gizliyor, ama her şeyi kusurlarıyla birlikte içine alıp yok da ediyor. Bitiyor yani. Gayrikabilirücü bir durum oluyor. Kusurlu da olsa n'olur bir kez daha göreyim. Hayır! Mümkün değil. Gece öyle mi ya? Sadece ara verdiriyor gece. Zaman kazandırıyor. Sonra dilerseniz tekrar bıraktığınız yerden devam edersiniz, diyor. Göz altı torbaları, havadaki toz zerrecikleri, halının lekesi, artık hurdası çıkmış ev eşyaları, enkaza dönmüş evler, köhne sokaklar, eprilmiş pantolon dizleri, tiftiklenmiş siyah beyaz fotoğraflar, tiftiklenmiş kazaklar, yaşlı teyzelerin bulaşık ve çamaşırdan lime lime olmuş elleri, yıpranmış hayatlar, utanmış bakışlar, ezilip büzülen kollar, her şey eskisi gibidir aslında. Karanlık, bir tür arınma sağlıyor yani. Rahatlatıyor. Önemsizleştiriyor. Görmeyen göz katlanmayı kolaylaştırıyor. (...)" (Özbeyli, 2010:14-17)

3.1.1.1.3. Metinde Geçen Bazı Kelime ve Kelime Grupları

Bu bölüm, metinde geçip öğrencilerin anlamını bilmeyebilecekleri kelime ve kelime gruplarının anlamları ile birlikte verildiği bölümdür. Böylece hem öğrencinin okunan metni daha iyi anlaması sağlanır hem de kelime hazinesine, söz varlığına katkılar sağlanır. Bu bölüm ayrıca öyküleyici metinlerin "Metinde geçen kelime ve kelime gruplarının anlamlarını tespit eder." (MEB, 2018:21) kazanımını sağlayan çalışmalara yardımcı olur. Bu bağlamda Dalgın Bakışlı Adam hikayesi incelendiğinde şu sonuçlara varılmaktadır: Metinde yazarın özenli bir dil seçimi vardır. Kelimeler çoğunlukla sade ve anlaşılırdır. Yine de çoğu ortaöğretim öğrencisinin anlamını araştırmak zorunda kalacağı efsun, gayrikabilirücü, enkaz, köhne, epr-, tiftiklen-, lime lime ol-, işve, esri-, kanıksayıver-, nocturnal, mekik doku gibi kelime ve kelime grupları da vardır. Okunan metinlerde okuyucunun söz varlığına katkı sunacak bu tarz kelime, deyim, kavram ve ifadelerin olması önemlidir. Mecaz anlamlı kullanımların çokluğu yazıya sanatsal bir yoğunluk katmıştır.

3.1.1.1.4. Metin ve Türle İlgili Açıklamalar

Bu bölüm, okuma kısmında ele alınan metnin türü ile ilgili temel bilgilerin, metne atıflar yapılarak açıklandığı kısımdır. Bu durum, öyküleyici metinlerin ikinci kazanımında "Metnin türünün ortaya çıkışı ve tarihsel dönem ile ilişkisini belirler." (MEB, 2018:21) şeklinde ifade edilmektedir. Bu bağlamda seçili metinden hareketle metin ve türe bakıldığında şu sonuçlara ulaşılmaktadır: Deniz Özbeyli'nin Dalgın Bakışlı Adam'ı bir durum hikâyesidir. Bu hikaye ile yazar, bütün olumlu olumsuz özellikleri, bütün gelgitleri ile insanı anlatmaktadır. Bu adam sosyal hayattaki herhangi bir adamdır. Gece olunca gündüzü, gündüz olunca geceyi özler. Bu durum günlük hayatın akışı içerisinde birçok kez insanlardan duyulabilecek bir durumdur. Metin, durum hikâyesinin temel özelliklerini taşıması, dil ve üslup özellikleri, aktardığı değerler ve diğer özellikleri ile örnek metin olarak ders kitaplarına seçilebilecek/sınıf ortamına götürülebilecek niteliktedir.

3.1.1.1.5. Metni Anlama ve Çözümleme

Bu bölümde öğretim programındaki kazanımların kavratılmasına yönelik sorular sorulur, sözlü veya yazılı cevaplar istenir. Bu bölümde öyküleyici edebi metinlerin kazanımları da dikkate alınarak hazırlanacak metin altı soruları şu şekilde olabilir:

1. Metindeki çatışmaları belirleyiniz. (Kazanım 4)
2. Metnin olay örgüsü hakkında bilgi veriniz. (Kazanım 5)
3. Metindeki şahıs kadrosunu belirleyiniz, şahısların özelliklerini belirtiniz. (Kazanım 6)
4. Metindeki zaman ve mekânın özelliklerini belirtiniz. (Kazanım 7)
5. Metinde anlatıcı ve bakış açısının işlevini belirleyiniz. (Kazanım 8)
6. Metindeki anlatım biçimleri ve tekniklerinin işlevlerini belirleyiniz. (Kazanım 9)
7. Metnin üslup özelliklerini belirleyiniz. (Kazanım 10)
8. Metinde millî, manevi ve evrensel değerler ile sosyal, siyasi, tarihî ve mitolojik öğeleri belirleyiniz. (Kazanım 11)
9. Metinde edebiyat, sanat ve fikir akımlarının/anlayışlarının yansımalarını değerlendiriniz. (Kazanım 12)
10. Metni yorumlayınız. (Kazanım 12)
11. Yazar ile metin arasındaki ilişkiyi değerlendiriniz. (Kazanım 14)
12. Türün ve dönemin/akımın diğer önemli yazarlarını ve eserlerini sıralayınız. (Kazanım 15)

3.1.1.1.6. Yazarın Biyografisi

Bu bölümde metnine yer verilen şair veya yazarların hayatı, sanat anlayışları ve eserleri kısaca okuyucunun dikkatine sunularak okuyucuya tanıtılmaktadır. Bu anlamda Deniz Özbeyli, Türk Edebiyatı başta olmak üzere çeşitli dergilerde yayımlanan hikayeleri ile ön plana çıkan bir yazardır.

3.1.1.1.7. Dil Bilgisi Çalışmaları

2018 Türk Dili ve Edebiyatı Öğretim Programı “Ünite Süre ve İçerik Tabloları” kısmında her üniteden sonra yapılacak dil bilgisi çalışmaları belirtilmiştir. Buna göre hikaye konusunun söz konusu edildiği 9. sınıfta isim, 10. sınıfta fiilimsi, 11. sınıfta cümlenin öğelerinin metinden bulunup metindeki işlevlerinin belirlenmesi; 12. sınıfta kelimedede anlam ile ilgili çalışmalar ile her sınıf seviyesinde imla ve noktalama ile ilgili çalışmalar yapılması istenmektedir (MEB, 2018:31-58). Bu bölüm, tüm edebî türler arasındaki ortak kazanımlardan biri olan “Metinden hareketle dil bilgisi çalışmaları yapmak.” kazanımını gerçekleştirmeye yöneliktir. Bu bağlamda metin altı soruları şu şekilde düzenlenebilir:

- 1-Parçada geçen isimleri bulup isim türlerini ve metindeki işlevlerini belirtiniz.
- 2-Metinde geçen fiilimsileri bulup fiilimsilerin metindeki işlevlerini belirtiniz.
- 3- Aşağıdaki cümlelerin öğelerini bulunuz.
- 4-Aşağıdaki cümleleri imla ve noktalama açısından değerlendiriniz.

Çalışmada sadece hikaye örneği incelenmiş olsa da dergilerindeki metinlerin büyük çoğunluğu, Türk milli eğitiminin ve Türk dili ve edebiyatı dersinin genel ve özel amaçları ile ait oldukları türün kazanımlarını gerçekleştirebilecek niteliklere sahip metinlerdir.

3.2. Edebî Türlerin Öğretimi

Türk dili ve edebiyatı eğitiminin ve milli eğitimin amaçlarının gerçekleştirilmesindeki en büyük araç metinlerdir. Türk dili ve edebiyatı eğitiminde kullanılan metinlerin her biri birer edebî türdür. Edebî tür, metinlerin biçim, konu, üslup özellikleri, anlatımda kullanılan teknik ve yöntemler başta olmak üzere sahip olunan birçok ortak özelliğe göre aldıkları ismi ifade eder. Metinler belirtilen bu ortak özelliklerine göre şiir, hikaye, roman, tiyatro, makale, deneme, sohbet, röportaj, mektup, masal, gezi yazısı... ismini almaktadır. Edebî türler, hem çeşit bakımından hem de içerik

bakımından dinamik bir yapıya sahiptir. Yani zamanla bazı türler kullanımdan kalkar, bazı türler doğar, bazı türlerin ise içerik özelliklerinde değişiklikler oluşur. Bu dinamizm zamanın, teknolojinin, teknik imkanların, insan ilişkilerinin değişmesinin bir sonucudur. Bu bağlamda e-posta, blok gibi türler yirmi-otuz yıl, belki de daha kısa zaman, öncesine kadar söz konusu değilken, bugün teknolojik gelişmelerin sonucunda ortaya çıkmış ve öğretim programında, ders kitaplarında birer ünite konusu olarak yer almaktadır; mektup, destan, masal gibi edebî türler günümüzde ya yok olmakla karşı karşıya kalmış ya da form değiştirmiştir. Destan, masal gibi bazı türler önceleri tamamen anonim iken, günümüzde bu türlerin ferdi olanları daha yaygın hale gelmiştir. Yani edebî tür kavramı ile ilgili bilgiler devamlı bir değişim içindedir. Bu değişim, edebî türler ile ilgili kaynakların sürekli güncellenmesini gerektirmektedir. Bu bakımdan elli yıl öncesinde edebî türlerin öğretimi/egitimi ile ilgili oluşturulan kaynaklar, kaynaklardaki bilgiler bugün ya geçerliliğini yitirmiş ya günümüz tür özellikleri için eksik kalmış ya da bazı türlerle ilgili hiçbir bilgi içermiyor olabilir. Bu durum türlerin eğitimi/öğretiminde yakın zaman kaynaklarını, hatta güncel kaynakların kullanımını zorunlu hale getirmektedir. Hem edebî tür örnekleri hem de türlerin özelliklerini ortaya koyan yazılar ihtiva etmeleri bakımından güncel edebiyat dergileri, yakın zaman kaynakları olarak türlerin eğitim ve öğretiminde önem kazanan kaynakların başında gelmektedir. Çünkü belli periyotlarla yayınlanan dergilerdeki yazılar da herhangi bir edebî türün kapsamında değerlendirilmekte, değişimin getirdiği yeni türler veya türlerdeki nitelik değişiklikleri dergi sayfalarına taşınmaktadır. Kaldı ki edebî türlerin kapsamında değerlendirilen onlarca tür örneği ile türlerin özelliklerini ihtiva eden onlarca kuramsal yazı da dergi sayfalarında yer almaktadır.

Her metnin, özelliklerine uygun düşen bir edebî türün içinde değerlendirilmesi, Türk dili ve edebiyatı eğitiminin metne dayalı olarak sürdürülmesi, hali hazırda eğitim-öğretim sürecinde uygulanmakta olan 2018 Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı Dersi Öğretim Programını, “tür odaklı bir öğretim programı” (MEB, 2018:18) olarak ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Edebiyat dergileri incelendiği zaman, belirtilen bu türlerden her biri ile ilgili yazı örneklerine yoğun olarak yer verildiği gözlemlenmektedir. Herhangi bir türle ilgili çokça yazı ile karşılaşılması okuyucunun/öğrencinin hem o yazı türünün niteliklerini daha iyi öğrenmesine, hem de o yazı türü ile ilgili kendi yazılarını oluşturmasına vesile olacaktır. Bu bağlamda inceleme konusu olan Dergah, Kitaplık, Türk Dili, Türk Edebiyatı ve Varlık'ın 2010 yılı sayılarında yer alan edebî türlerin yayımlanma yoğunluğuna bakmak konu ile ilgili daha somut bir fikir verecektir.

Edebî tür (Ele alındığı sınıf seviyesi)		Dergah		Kitaplık		Türk Dili		Türk Edebiyatı		Varlık		Toplam	
		Örnek Metin	Kuramsal Yazı	Örnek Metin	Kuramsal Yazı	Örnek Metin	Kuramsal Yazı	Örnek Metin	Kuramsal Yazı	Örnek Metin	Kuramsal Yazı	Örnek Metin	Kuramsal Yazı
1	Şiir (9,10,11,12)	90	16	195	30	39	14	96	12	129	14	549	86
2	Hikaye(9, 10,11,12)	22	5	52	6	14	2	29	6	33	7	150	26
3	Roman(9, 10,11,12)		10		5		6		8		7		36
4	Tiyatro(9, 10,11,12)			1	1		1				1	1	3
5	Masal/Fabl(9)					2						2	
6	Biyografi / Otobiyografi(9)		2			8		1	8	2	2	11	12

7	Mektup/e-posta(9)	2		4		1	5		3	1	14	2
8	Günlük/Blok(9)		1	9	2						9	3
9	Destan/Efsane(10)					1						1
10	Haber Metni(10)					16					16	
11	Makale(11)	21		18		40		42		19	140	
12	Sohbet/Fıkra (11)					2s			1		3	
13	Deneme (12)	7		16		6	1	22		13	64	1
14	Mülakat/Röportaj (11)	12		6		2		11		23	54	
15	Gezi yazısı(10)			3				5		1	8	1
16	Eleştiri (11)	1	2	5	1		1		1		6	5
17	Anı/Hatıra (10)	1	2	7			1	1		13	22	3
18	Söylev (Nutuk) (12)											

Tablo 2. 2010 Yılı Dergi Sayılarında Yayımlanan Edebî Tür Yazılarıyla İlgili Sayısal Veri Tablosu

Tablo birçok konu ile ilgili anahtar bilgiler ihtiva etmektedir. Buna göre ortaöğretim eğitimi süresince 18 ünite başlığı altında 25 farklı türe olduğu görülmektedir. Şiir, hikaye, roman, tiyatro türlerine 9,10,11 ve 12. sınıf olmak üzere bütün sınıf seviyelerinde, diğer türlere ise sadece bir sınıf seviyesinde ve bir ünite halinde yer verilmiştir. Bu da öğretim programında şiir, hikaye, roman, tiyatro türlerinin öğretimine/öğrenimine daha çok önem verildiğini ortaya koymaktadır. Edebiyat dergilerinde de örneğine en çok yer verilen türlerin şiir ve hikaye olması dikkat çekmektedir. Roman ve Tiyatro türleri ile ilgili metin örneklerine, bu türlerin kapsamca dergi sınırlarını aşacak nitelikte olmalarından dolayı yer verilmemiştir. Bu kısıtlılık durumu türler ile ilgili kuramsal bilgiler içeren yazılar ile aşılmaya çalışılmıştır. Tablo ile elde edilen en temel çıkarım, edebiyat dergilerinin bir yıllık sayılarında yayımlanan edebî tür örnekleri ile edebî türlerin tanıtımına yönelik kuramsal bilgiler içeren yazıların yoğunluğudur. Bu yoğunluk, edebî türlerin öğretimine büyük katkılar sağlayacaktır. Edebî türlerin Türk dili ve edebiyatı eğitiminin muhataplarıncı tam öğrenilmesi, bu eğitimin de eksiksiz alınmasına vesile olacaktır. Nitekim Çetişli de, edebiyatın temel kavramlarının tam öğrenilmemesinin yol açacağı eksiklikleri, edebiyat eğitiminin meselelerini çözmeye kalkışan eğitim bilimcisi, edebiyat eğitimini fiilen üstlenen edebiyat öğretmeni/hocası ve söz konusu eğitimin muhatabı durumundaki öğrenci, sahanın temel kavramlarını çok iyi bilmediği ve zihninde billurlaştıramadığı sürece, sarf edilecek onca emek, zaman ve gayretin sonucu, zihni kaostan başka bir şey olmayacaktır, şeklinde ifade etmektedir (Çetişli, 2006:76).

Eğitim, öğrenilen bilgilerin davranış haline dönüştürülmesi sürecidir. Edebî türlerle ilgili bilgilerin davranışa dönüştüğünün temel göstergesi, öğrencilerin şiir, hikaye, roman, tiyatro, deneme ve diğer türlerin kuralları çerçevesinde kendi metinlerini oluşturmalarıdır. Tabloda da görüldüğü üzere edebiyat dergilerinin her birinde edebî türlerle ilgili kuramsal bilgiler ve örnek metinler yoğun olarak bulunmaktadır. Bu yoğun örnek ve kuramsal yazılarla karşı karşıya gelerek özümseyen öğrencilerin bireysel yazılarını yazabilme yetisi kazanarak Türk dili ve edebiyatı eğitimlerine büyük katkılar sunacağı muhakkaktır. Nitekim 2018 Türk Dili ve Edebiyatı Dersi Öğretim Programında, Öğretim Programının Amaçları başlığı altındaki dördüncü maddesinde geçen “üretken ve aktif vatandaşlar” ile “disiplinlere özgü alanlarda ifadesini bulan temel düzey beceri ve yetkinlikleri kazanmış” vurguları ile dikkat edilecek hususlar kısmında geçen “dilinciliklerini keşfedecekleri, dil bilincini ve becerilerini geliştirme” ile “yazma, dinleme ve konuşma yoluyla dil ve edebiyat bilgilerini hayatlarında kullanma” ifadeleri programın temel eğitim amacının öğrencilerin kendi ürünlerini ortaya koyma yetisi kazanmaları olduğunu göstermektedir. Bu amacın gerçekleştirilmesinde rol oynayacak en temel materyal Milli Eğitim Bakanlığının ders kitaplarıdır. Maden, Ortaöğretim 2018 yılında yenilenmiş, Milli Eğitim

Bakanlığı yayını 9, 10, 11 ve 12. sınıf Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarındaki tür dağılımını örneklenme sayılarına göre tablolaştırmıştır. Tablodaki veriler incelendiğinde ders kitaplarında örneğine en çok yer verilen şiir türünün sınıf seviyelerine göre 11 ile 29 sayı aralığında; diğer türlerin ise 1 ile 9 aralığında örneklendiği görülmektedir (Maden, 2020, s.742). Ders kitaplarındaki örnekleme sayıları, bir yıllık edebiyat dergisi sayılarında yayımlanan sıklıkla karşılaştırıldığında, dergilerdeki sıklığın kitaplardakinin birkaç katı olduğu görülmektedir. Birkaç örnekle öğrencilere kavratılarak, öğrencilerin kendi ürünlerini ortaya çıkarmalarının istendiği eğitim sürecinde, öğrencilerin edebiyat dergilerindeki şiir, hikaye, makale, deneme, röportaj vb. türler ile ilgili onlarca örnek ve kuramsal yazı ile tanıştırdıktan sonra türleri daha iyi kavrayacakları ve türlerle ilgili bireysel yazılarını oluşturabilme yetilerini daha iyi kazanacakları muhakkaktır. Bu da edebiyat dergilerinin edebî türlerin öğretim ve eğitimindeki rolünü ortaya koymaktadır.

3.3. Edebiyat Tarihi Öğretimi ve Eğitimi

Edebiyat tarihi, bir milletin geçmişten günümüze değin oluşturduğu edebiyat ve yetiştirdiği edebiyatçılarla ilgili bilinen bütün bilgilerin kronolojik bir sıra ile ortaya konduğu bilimsel çalışmalardır. 2018 Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı Dersi Öğretim Programı, Türk dili ve edebiyatının özel amaçlarından biri, öğrencilerin edebî metinler aracılığıyla Türkçenin inceliklerini, Türk edebiyatının tarih içinde gösterdiği değişim ve gelişimi tanımlar (MEB, 2018:10).

Edebiyat dergileri, içerdikleri çeşitli yazılarla geçmişten günümüze değin oluşmuş olan Türk edebiyat tarihine katkı sunmakta, yüzlerce genç yazar, şair eleştirmenin sanat ürünlerine yer vererek gelecekte düzenlenecek edebiyat tarihlerine de bilgi ve belge sunmaktadır. Bu husus, Kazım Yetiş'in Edebiyat Tarihi Araştırmalarında Süreli Yayınların Yeri isimli makalesinde etraflıca açıklanmıştır. Gazete ve dergiler olarak gösterdiği süreli yayınların, edebiyat tarihinin tamamlanmasında vazgeçilmez kaynaklar olduğunu, son 150 senelik edebiyatımızın tarihini oluşturabilmek için süreli yayınların içinden geçmek gerektiğini çarpıcı örneklerle ortaya koyan Yetiş, son yüzyılın edebiyatı için vazgeçilmez kaynaklardan biri, hatta birincisinin süreli yayınlar olduğunu; bir edebî eserin oluşum seyri, neşir tarihi, sosyal ve siyasî şartlar, eserin müellifinin kimliği, biyografisi ile ilgili bilgilerin süreli yayınlardan öğrenildiğini; sosyal ve siyasî şartları en iyi anlatan süreli yayınlardaki dönemin kültür, sanat ve siyasî olaylarını sıcağı sıcağına takip etme imkânı olduğunu vurgulamaktadır (Yetiş, 2018:137-149). Bu bağlamda çalışmanın örneklemini oluşturan Dergah, Kitaplık, Türk Dili, Türk Edebiyatı ve Varlık gibi dergilerin sadece 2010 sayıları dikkate alındığında dahi, okuyucusunun edebiyat tarihi bilgisine katkı sunacak birçok yazının bulunduğu tesbit edilmektedir. Bu yazıların bir kısmı edebiyat tarihine mal olmuş, eserlerinden örnekler ile ders kitaplarında yer almış, böylece Türk dili ve edebiyatı eğitiminde büyük yer edinmiş yazar ve şairler, bir kısmı henüz oluşturulan edebiyat tarihi çalışmalarında ve güncel ders kitaplarında yer verilen veya bundan sonraki edebiyat tarihi çalışmaları ile ders kitaplarında yer edineceği düşünülen genç şair ve yazarlarla ilgilidir. Diğer taraftan hatıra, günlük, mektup, makale, röportaj, biyografi, tanıtım vb tüm edebî tür ve yazılar da ayrıca edebiyat tarihi bilgisine ve edebiyat tarihi eğitimine katkı sunan yazılardır. Belirtilen tüm yazıların edebiyat tarihine katkılarını ortaya koymak çalışmanın sınırlılığı dolayısı ile mümkün değildir. Ancak edebiyat dergilerinde doğrudan veya dolaylı olarak hayatları, sanat anlayışları, edebi kişilikleri, eserleri ile ilgili bilgi sunulan şair ve yazarları bir tablo ile sunmak, edebiyat dergilerinin edebiyat tarihi öğretimine katkılarını ortaya koyan somut örneklerden biri olacaktır.

Dergi	Hakkında Değerlendirme Yapılan Yazar ve Şairlerle
Dergah	Ahmet Edip Başaran, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cemil Meriç, Ebubekir Eroğlu, Enis Behiç Koryürek, Fatma Çolak, Hakan Arslanbenzer, Hüseyin Akın, İskender Pala, İsmail Hakkı Akın, Murat Mentiş Mustafa Akar, Mustafa Kutlu, Nurettin Topçu, Orhan Tepebaş, Süleyman Çobanoğlu.

Kitap-lık	Arif Damar, Edip Cansever, Faruk Duman, Sait Faik, Mehmet Erte, Nurullah Ataç, Orhan Pamuk, Rasim Özdenören, Refik Halit Karay, Sabahattin Eyüboğlu.
Türk Dili	Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip, Asaf Halet Çelebi, Behçet Kemal Çağlar, Cahit Irgat, Cahit Külebi, Cahit Sıtkı Tarancı, Cemal Süreya, Cengiz Aytmatov, Ceyhun Atif Kansu, Coşkun Ertepinar, Ece Ayhan, Edip Cansever, Fakir Baykurt, Falih Rıfki Atay, Fazıl Hüsni Dağlarca, Feyzi Halıcı, Halil Soyuer, İlhan Berk, İlhan Geçer, Kemal Tahir, Mehmet Çınarlı, Metin Eloğlu, Mustafa Necati Sepetçioğlu, Necati Cumalı, Nurullah Ataç, Oğuz Atay, Oktay Akbal, Orhan Hançerlioğlu, Orhan Kemal, Orhan Şaik Gökay, Özdemir Asaf, Peyami Safa, Sabahattin Kudret Aksal, Salah Birsal, Samipaşazade Sezai, Selim İleri, Suut Kemal Yetkin, Tahsin Yücel, Tevfik Fikret, Turgut Özakman, Turgut Uyar, Yahya Kemal, Ziya Osman Saba.
Türk Edebiyatı	Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Mithat, Asaf Halet Çelebi, Cahit Koytak, Cahit Sıtkı Tarancı, Dertli, Elif Şafak, İbrahim Tenekeci, İhsan Oktay Anar, İsmail Safa, Melih Cevdet Anday, Kafka, Kemal Tahir, Mustafa Kutlu, Nazan Bekroğlu, Nigar Hanım, Nazım Hikmet, Nurettin Topçu, Nobocof, Orhan Pamuk, Osman Yüksel Serdengeçti, Refik Halit Karay, Sait Faik Abasıyanık, Sevinç Çokum, Selim İleri, Yahya Kemal.
Varlık	Bedri Rahmi Eyuboğlu, Cahit Sıtkı, Cemal Süreya, Füsün Akatlı, İskender Pala, Nazım Hikmet, Rasim Özdenören, Selim İleri, Sezai Karakoç, Sulhi Dölek, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Yaşar Nabi, Yüksel Pazarkaya, Ziya Osman Saba.

Tablo 3. Çalışma Konusu Dergilerin 2010 Yılı Sayılarında Konu Edinilen Yazar ve Şairler Tablosu

Tabloda ismine yer verilen yazar ve şairlerden çoğunun ortak isimlerden oluştuğu, Mustafa Kutlu, Peyami Safa, Sezai Karakoç, Ziya Osman Saba, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Asaf Halet Çelebi, Behçet Necatigil, Fazıl Hüsni Dağlarca, Nazım Hikmet, Orhan Şaik Gökay gibi şair ve yazarın öğretim programında önerilen sanatçılardan olduğu, ismine yer verilen şair ve yazarlardan çoğunun da eserleri ile ders kitaplarında yer verilen isimler olduğu dikkat çekmektedir.

3.4. Dil Becerilerinin Geliştirilmesi

Dil ve edebiyat eğitiminin temel amaçlarından biri de dil becerilerini geliştirmektir. Bu amaç, 2018 Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı Dersi Öğretim Programında öğrencilerin dinleme, okuma, yazma ve konuşma stratejilerini doğru ve uygun şekilde kullanarak etkili iletişimciler olmaları şeklinde ifade edilmiştir (MEB, 2018, s.2). Dört ana başlıkla belirlenen bu becerilerden dinleme ve okuma anlamaya yönelik, yazma ve konuşma ise anlatmaya yönelik becerilerdir. Başka bir deyişle dinleme ve okuma girdiyi, yazma ve konuşma ise çıktıyı ifade etmektedir. Bu bakımdan dört temel dil becerisi arasından doğrudan bir orantı vardır. Birindeki aksama diğerlerini de etkileyecektir. Arıcı ve Taşkın da Okuma Becerisinin Diğer Dil Becerileriyle İlişkisi isimli çalışmalarında dört dil becerisinin birbirleri ile ilişkilerini yapılan inceleme ve araştırmalara dayandırarak ortaya koyduktan sonra, dört temel dil becerisinden birinin kaybı veya zayıflığının dengenin bozulmasına ve aksaklıkların yaşanmasına neden olacağı, bunun için becerilerin kazanılmasında dengenin korunması gerektiği, birine ağırlık verip birini ihmal etmenin olumsuz sonuçlar doğuracağı sonucuna ulaşımlardır (Arıcı, Taşkın, 2019, s.193). Bu husus 2018 Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı Dersi Öğretim Programında da, öğrencilerin edebiyatla temasının okuyucu rolüyle sınırlanmaması; yazma, dinleme ve konuşma yoluyla dil ve edebiyat bilgilerinin hayatlarında kullanmalarına olanak sağlayacak çalışmalara yer verilmesinin önemli olduğu şeklinde ifade edilmiştir (MEB, 2018, s.13). Dikkat edilirse okuma, yazma, dinleme, konuşma becerileri dil ve edebiyat bilgilerinin hayatta kullanılmasına olanak sağlayacak çalışmalar olarak görülmüştür. Öğretilen/öğrenilen dil ve edebiyat bilgilerinin eğitime evrilmesi okuma, yazma, dinleme, konuşma becerileri kullanılarak dışa aktarılması ile mümkündür. Aksi durumda, edinilen bilgiler, ezberlenen kuru bilgiler olmaktan öteye gidemeyecektir. Edebiyat

dergileri de okuma ve yazma becerileri başta olmak üzere hem dil becerilerinin gelişimine katkı sağlamakta hem okuma ve yazmanın bizatihi pratiğinin gerçekleştirildiği mecralar olma niteliği taşımakta hem de okuma, yazma, dinleme, konuşma eylemlerinin önemini aktaran yazıları ile okuyucularını bu becerileri etkin şekilde kullanmaya teşvik etmekte, dil becerilerinin gelişimine katkı sunmaktadır. Bu becerilerin çalışma konusu dergilerin sayfalarına nasıl yansındığını, dergilerin becerilerin gelişimine nasıl katkılar sunduğunu ortaya koyabilmek maksadı ile başlıklar halinde kısaca değinilecektir.

3.4.1. Okuma / Okuma Alışkanlığının Geliştirilmesi

Herhangi bir konuda bilgi edinmek, estetik ve sanat duygularını harekete geçirmek yahut vakit geçirmek için yapılan bir uğraşın genel adı ve bu özelliğinden dolayı içimizdeki gizli kapıları açarak bize yol gösteren ve ruhumuzu tedavi eden bir yöntem olarak da tanımlanabilen okuma (Aktaş ve Gündüz, 2005:17), Türk dili ve edebiyat eğitiminin temel öğelerinden biridir. İnternet, televizyon, bilgisayar gibi iletişim araçları ve uygulamalarının da etkisi ile başta öğrencilerde olmak üzere okuma faaliyetine ayrılan zaman azalmış, bu da okuma faaliyetinin sürekliliğini ifade eden “okuma alışkanlığı”nın oluşmamasına neden olmuştur. Okuma yazma oranının yüzde yüze yakın olduğu ülkemizde, okuma alışkanlığının çok düşük oranlarla ifade ediliyor olması eğitim öğretim ve nitelikli insan yetiştirmenin önündeki en büyük engellerden biri olarak görülmüş ve okuma oranındaki düşüklük araştırmaların da konusu olmuştur. Erzurum ilindeki dört yüz elli kadar öğrencinin katılımı ile gerçekleştirilen araştırmada öğrencilerin % 38,3’ünün yılda beş veya daha az kitap okuduğu, % 47’sinin yılda 6-11 kitap okuduğu, öğrencilerin sadece % 14,7’sinin ise 12’den fazla kitap okuduğu anlaşılmıştır (Taşkesenlioğlu, 2013:4). 627 öğrencinin katıldığı araştırmada ise örneklemin neredeyse % 60’ının bir yıl içerisinde 1-5 ve 6-11 adet kitap okuduğu ifade edilmiştir (Can, Türkyılmaz ve Karadeniz, 2010:7). Yılda okuduğu kitap sayısı 5’i geçmeyen okur tipinin zayıf alışkanlıkta okur tipi, 6 ile 11 arasında olanların orta düzey alışkanlıkta okur tipi ve 12’yi aşan kişilerin ise güçlü okuma alışkanlığına sahip okur tipi (Yılmaz, 2004:116) olduğu dikkate alındığında ortaöğretim öğrencilerimizin büyük çoğunluğunun ortanın altında kaldığı, çok azının da ortanın üstüne çıktığı söylenebilir. Bu veriler öğrencilerimizde okuma alışkanlığının düşük seviyelerde olduğunu ortaya koymaktadır.

2018 Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı Dersi Öğretim Programında da okuma alışkanlığının oluşturulmasına büyük önem verilmiştir. Programda öğrencilerin metinler aracılığı ile okuduğunu anlama ve eleştirel okuma becerilerini geliştirmeleri ve okuma alışkanlığı kazanmaları vurgulanmıştır (MEB, 2018:12). Öğretim Programının Yapısı kısmında da Türk dili ve edebiyat dersinin temel üç kazanımı olarak yazma ve sözlü iletişimin yanında okumanın da olduğu vurgulanmış, okuma “Ünite, Konu ve İçerikler” tablosunun her başlığında yer almıştır. 2018 Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı Dersi Öğretim Programının her aşamasında doğrudan veya dolaylı olarak okuma faaliyeti ve okuma alışkanlığı oluşturmanın önemi dile getirilmiştir. Ortaöğretim ders kitaplarında da her ünitenin örnek metinleri “Okuma Çalışmaları” başlığı ile verilmiş ve kitapların ilk sayfalarında yer alan “Kitap Tanıtım Şeması”nda okuma ile ilgili faaliyetler belirtilmiştir (Yücel, Türkyılmaz ve Sağır, 2019:11; Tokuş 2019:8; Özcan 2018:8; Öztürk 2019:9; Yerlikaya 2018:9). İfadeler farklı olsa da Türk dili ve edebiyatı eğitiminin ana ekseninin okuma eylemi üzerine kurulduğu öğretim programından, ders kitaplarından ve uygulama ile ilgili gözlemlerden ortaya çıkmaktadır.

Edebiyat dergilerinin okuma, okuma alışkanlığının oluşması gibi faaliyetlere katkısı irdelendiğinde, dergilerin aylık periyotlarla takip edilip okunmasının okuma alışkanlığının gelişimine büyük katkılar sağlayacağı ifade edilebilir. Kaldı ki edebiyat dergilerinin sayfalarında okuyucuyu okumaya sevk eden, okuma eylemini hem hatırlatan hem de doğrudan veya dolaylı olarak tavsiye eden yazıların yoğun olduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda Türk Edebiyatı dergisinde Herman Hesse’den çevrilen Kitaplar başlıklı şiir, okuma alışkanlığı oluşturmaya yönelik metinlerden biri olarak gösterilebilir.

KİTAPLAR

Bu dünyanın tüm kitapları
Mutluluk getirmez sana
Ama içten içe seni
Kendi içine döndürür.
Ordadır muhtaç olduğun her şey
Güneş, yıldız ve ay
Kaldı ki aradığın o nur
Bizzat kendi içinde olur.
Nicedir kütüphanelerde
Aradığın o hikmet,
Yalnız senindir elbet!
İmdi saçmada ışığını her sayfadan. (Hesse, 2010:11).

Şiirin dizelerinde, kitapların mutluluk getirmese de okuyucuyu kendi hikâyelerine dâhil ederek okuyucunun muhtaç olduğu her şeyi hikmet ve nur saçarak sunduğunun ifade edilmesi, okuyucuda okuma sevgisinin ve alışkanlığının oluşturulması bakımından önemlidir. Diğer taraftan Erol Yılmaz, Halk Üniversitesi Olarak Halk Kütüphaneleri isimli yazısı ile bilgi çağı olarak isimlendirdiği bu dönemde, bilgi toplumunda eğitimin daha fazla önem kazandığından, eğitilmiş ve donanımlı insan gücü vurgusu ile kütüphanelerin halk üniversitesi olarak toplumun kalkınmasına ve eğitime katkılarını belirtmektedir (Yılmaz, 2010:44)

Şüphesiz okuma alışkanlığı oluşturmanın en temel nesnesi kitaplardır. Kitap, kitaplık, kütüphane ile ilgili sevgi, sempati, ilgi aşılanmadığı bir nesilde okuma alışkanlığının gelişmesini beklemek, beyhude görünmektedir. Bu sebeple öğrencileri edebiyat dergileri ile buluşturmak, aynı zamanda onları güncel, uzmanlarınca incelenmiş, tanıtılmış, ruha işleyen çarpıcı söylemlerle reklamı yapılmış onlarca kitapla da tanıştırmaktadır. Bir okuyucu/öğrenci Varlık, Dergâh, Kitaplık, Türk Dili, Türk Edebiyatı dergilerinin 2010 yılı sayılarının sayfalarında dolaştığında onlarca kitapla tanışma imkânı bulmaktadır. Bu bağlamda inceleme konusu dergilerin 2010 yılı sayıları tarandığında Dergâh'ta kırk dört, Kitaplık'ta seksen sekiz, Türk Dili'nde yirmi yedi, Türk Edebiyatı'nda seksen beş, Varlık'ta ise elli bir kitap reklamının mevcut olduğu gözlemlenmektedir. Çoğunluğu şiir, hikaye, roman gibi edebî türlerle ilgili olmakla birlikte dini, felsefi, sosyal konulu kitapların da olduğu reklamlar, albenisi yüksek dizayn ve etkileyici söylemlerle okuyucuyu kitap okumaya teşvik etmektedir. Türk Edebiyatı dergisinin 2010 yılı Aralık sayısı yedinci sayfasında yer alan bu reklamlardan birinde kitabın yayımlandığı Kapı Yayınlarına atfen “geleneğe modernliğe açılan kapı...” sloganı ile Sevim Çokum'un Al Çiçeğin Moru isimli hikaye kitabının reklamı yer almıştır. Kuşe kağıda, canlı renklerle kitabın ön kapak fotoğrafı yerleştirilmiştir. Kitap fotoğrafının altına “Sevinç Çokum. Türk hikayesinin açık penceresi. Bazen nazlı bir tül. Bazen rüzgârda çarpılmış ses. Satır satır, harf harf yüklü. Türkçe yaratıcı bir taşır onda. Tam anlamıyla taşır... İnsana tam göz hizasından bakarken akan hayattır gördüğü. İnsanın eksik omzu.” ifadeleri ile kitabın albenisi arttırılmaya çalışılmış, okuyucu kitaba davet edilmiştir. Varlık dergisinde ise 2010 yılı Kasım sayısının ön kapak arkasında “Türkiyenin evrensel yazarı Yaşar Kemal'den şiirler” sloganı ile yazarın Bugünlerde Bahar İndi isimli şiir kitabının reklamı yer almıştır. Renkli baskı ile tam sayfaya kitabın iki farklı kapak fotoğrafı yerleştirilmiştir. Bir kapağın yanına Yaşar Kemal'in “Çiçekler demet demet açıyor/ Yaşamak, bahçende tomurcuk/ Doldur yastığına arzuları/ Ve koy başını üstüne/ Öksüz çocuk.” dizeleri ile okuyucunun dikkati çekilmiştir. Diğer kapağın yanına ise Yaşar Kemal'in hikaye ve romandan önce şiir yazdığı vurgulanmış, reklamı yapılan Bugünlerde Bahar İndi' isimli şiir kitabı içerik bakımından tanıtılmıştır. Yaşar Kemal hayranları ile genel edebiyat okuyucularının büyük çoğunluğunun, bu tanıtım

reklamını inceledikten sonra şiirlerine de ilgi duyacağı kuvvetle muhtemeldir. Türk Edebiyatı ve Varlık dergilerindeki diğer kitap reklamları ile Dergâh, Türk Dili, Türk Edebiyatı dergilerindeki kitap reklamları belirtilen örneklere benzer olup, her biri dikkat çekici görseller, çarpıcı sözler ve etkileyici ifadelerle kitabın ve yazarının nitelikleri ile ilgili bilgilerin yer aldığı broşürler şeklinde dizayn edilmiştir. Bu reklam broşürleri ile karşılaşan okuyucuda merak duyguları kabarcak, reklamı yapılan kitapları okuma isteği uyanacaktır. Bu da okuma alışkanlığının oluşmasına, daha verimli bir Türk dili ve edebiyatı eğitiminin sağlanmasına büyük katkılar sağlayacaktır.

3.4.2. Yazma

2018 Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı Dersi Öğretim Programının ana yapısını oluşturan üç ana başlıktan biri olan yazma, programda çeşitli vesilelerle yüz beş kez tekrarlanmıştır. Ünite Süre ve İçerik tablolarında her üniteye okumanın hemen yanında yer almış, ders kitaplarında da bu paralelde her ünitenin sonunda incelenen edebî türle ilgili yazma çalışmalarına yer verilmiştir. Ders kitaplarının “Tanıtım Şeması” kısmında Yazma başlığı “Yazma çalışmaları, “Yazma Tür ve Tekniklerini Tanıma” ve “Uygulama” başlıkları altında yer almaktadır (Özcan, 2018:8; Öztürk, 2019:10; Yücel, Türkyılmaz ve Sağır, 2019:12; Tokuş, 2019:9; Yerlikaya, 2018:10). İfadeler farklı olsa da, bu bölümde, işlenen edebî türlerle ilgili öğrencilerin kendi metinlerini oluşturmalarının beklendiği ortadadır. Bu açıdan öğrencilerin yazma yeteneğini geliştirecek, öğrencilerde yazma hevesi uyandıracak, yazmalarına katkı sağlayacak bütün faaliyetlerin Türk dili ve edebiyatı eğitimine katkı sunacağı muhakkaktır. Bu açıdan edebiyat dergilerine bakıldığında, vurgulanan amaçları gerçekleştirmeye yardımcı olacak çokça uygulamanın olduğu söylenebilir. Çünkü, edebiyat dergilerinin kendileri zaten baştan sona yazılı/yazılmış materyallerdir ve yazma becerisinin bizzat hayat bulduğu mecralardır. Edebiyat dergilerinde yayınlanan şiir, hikâye, deneme vb. edebî türler, Türk dilinin ifade gücünü en üst seviyeye çıkaracak nitelikleri, dilbilgisinin bütün ayrıntıları ile örneklendiği, imla ve noktalama kurallarına büyük hassasiyetle uyulduğu örnekler olarak dil becerilerini geliştirecek, yazarlık yeteneğine büyük katkılar sağlayacak iyi yazı örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da edebiyat dergilerini, takip eden, okuma alışkanlığına sahip bireylerin üst düzey dil becerileri edineceği ve yazmanın en iyi örneklerini sunabileceğini göstermektedir.

3.4.3. Dinleme Ve Konuşma

Dinleme ve Konuşma becerileri öğretim programında Sözlü İletişim ana başlığı altında değerlendirilmiştir. “Ünite Süre ve İçerik Tabloları” nda da bu başlık altında incelenmiştir. Kazanımlar tablosunda konuşma için on yedi dinleme için ise sekiz kazanım belirlenmiştir. Söz konusu beceriler uygulama ile ilgili olduğundan çalışma konusu dergilerin 2010 yılı sayılarında herhangi bir değerlendirmeye rastlanmamıştır.

4. Sonuç ve Öneriler

Eğitimin bir alt disiplini olan Türk dili ve edebiyatı eğitimi, toplumumuzun tüm bireylerini bir arada tutan kültür öğelerimizin oluşumu ve nesilden nesile aktarımı; edebiyat, kültür ve sanat öğelerimizin oluşturucusu ve aktarıcısı; Türk dilinin etkili ve verimli kullanımına kaynaklık etmesi bakımlarından büyük değere sahiptir. Bu nedenle öteden beri tartışılmalı Türk dili ve edebiyatı eğitiminin en verimli şekilde nasıl verilebileceği konusunda verimliliği sağlayacak eğitim materyallerinden birinin de edebiyat dergileri olduğu ortaya çıkmaktadır. Ortaöğretim Türk Dili Ve Edebiyatı Eğitiminde Edebiyat Dergilerinin Rolünün konu edildiği çalışmada Dergah, Kitaplık, Türk Dili ve Türk Edebiyatı dergilerinin 2010 yılı sayıları incelenmiştir. Bu inceleme neticesinde ortaya konan veriler, edebiyat dergilerinin, edebiyat tarihi, edebî türlerin öğretimi, metin seçimi, okuma alışkanlığı, dil becerileri, yazma becerileri başta olmak üzere Türk dili ve edebiyatı eğitiminin amaçlarından birçoğunun kazandırılmasında büyük katkılar sunduğu/sunabildiği görülmektedir.

Çalışmada her ne kadar edebî türler, metin seçimi, edebiyat tarihi, dil becerileri gibi başlıklar kullanılmış olsa da gerek bu başlıkları gerekse söz varlığının geliştirilmesi, Türk dilinin güzel kullanımı gibi alanlar Türk dili ve edebiyatı eğitiminde birbirleri ile yakından ilgili, çoğu iç içe geçmiş, biri diğerini besleyen hususlardır. Bu bakımdan okuma,

yazma, konuşma, dinleme becerilerini birbirinden ayırmak mümkün değildir. Bu beceriler söz varlığını, söz varlığı ise bu becerilerin gelişimine katkı sağlamaktadır. Yine ders kitaplarına seçilen metinler dil becerilerine, söz varlığının gelişmesine, türlerin öğretimine ve edebiyat tarihi bilgilerinin kavranmasına katkı sunmaktadır. Bütün bu alanlarla ilgili çalışmalar ise Türk dilinin edebi değerini ortaya koymakta, dilin güzel, etkileyici, estetik kullanımını desteklemektedir. Güzel, etkileyici, estetik kullanılan Türk dili diğer alanlardaki becerilerin ortaya konmasına büyük destek sağlamaktadır. Bu tesbitlerle birlikte çalışmanın neticesinde ortaya konabilecek öneriler şu şekilde sıralanabilir:

1- Edebiyat dergileri ders kitaplarına yardımcı materyaller olarak bakanlık yetkililerine, öğretmenlere ve öğrencilere tavsiye edilmelidir.

2- Ders kitabı yazarlarının, ders kitaplarına metin seçimi yaparken edebiyat dergilerindeki yazılardan da seçim yapmaları teşvik edilmelidir.

3- İl kütüphaneleri, okul kütüphaneleri, ders kitaplıkları, öğretmenler, öğrenciler edebiyat dergilerine abone olmaya teşvik edilmelidir.

4-Edebiyat dergilerinin Milli Eğitim Bakanlığı ve diğer yetkili kurullar tarafından okullara, edebiyat öğretmenlerine, öğrencilere, okuyuculara tavsiye edilmeli, öğrencilerin aylık periyotlarla edebiyat dergilerini okumaları sağlanmalıdır.

5- Genelde eğitim, özelde ise Türk dili ve edebiyatı eğitimi konularında araştırma ve incelemede bulunan akademisyenlerin edebiyat dergilerinin eğitime, Türk dili ve edebiyatı eğitimine etkileri konularında daha çok araştırma yapmaları teşvik edilmeli, araştırma sonuçlarının edebiyat öğretmenleri başta olmak üzere ilgililere ulaşması sağlanmalıdır.

Kaynakça:

Aktaş, Ş. & Gündüz O. (2005). Yazılı ve sözlü anlatım kompozisyon sanatı. Ankara: Akçağ.

Arıcı, A. F. & Taşkın, Y. (2019). Okuma Becerisinin Diğer Dil Becerileriyle İlişkisi. International Journal of Field Education. IJOFE, 2019, 5 (2), 185-194.

Aydoğan, İ. (2017) Eğitim ve paradigma. Ankara: Harf Eğitim.

Büyüköztürk Ş., Çakmak E.K., Akgün Ö.E., Karadeniz Ş. ve Demirel F. (2019). Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri. Ankara. Pagem Akademi.

Calp M. ve Aslan F. (2019) 2011 Dil - Anlatım Ve Türk Edebiyatı Dersleri İle 2018 Türk Dili ve Edebiyatı Dersi Öğretim Programlarının Karşılaştırılması ve Değerlendirilmesi. Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi. Cilt: 7 Sayı: 17 Sayfa: 357 - 393 Haziran 2019.

Can, R., Türkyılmaz, M. ve Karadeniz, A. (2010) Ergenlik Dönemi Öğrencilerinin Okuma Alışkanlıkları. Ahi Evran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi., Cilt 11, Sayı 3, Aralık 2010, Sayfa 1-21

Çetişli, İ. (2006). Edebiyat Eğitiminde Edebi Metnin Yeri ve Anlamı. Milli Eğitim Dergisi, 34 (169).

Demiral, H. (2019). Cumhuriyetin İlanından Günümüze Türk Dili ve Edebiyatı Ders Kitaplarının İncelenmesi: (1923-2018). YILDIZ Journal of Educational Research,3(2), 44-58.

Eskimen, A.D. (2019) Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü ve Öğretmenliği Programlarında Medyanın Yeri. Dil ve Edebiyat Araştırmaları. Güz, 2019; (20) 349-368.

Hesse H. (2010). Kitaplar. Türk Edebiyatı, Sayı 435. Sayfa 11.

Kavcar, C. (2017). Edebiyat ve eğitim. Ankara: Anı.

Maden, Sedat. (2021). Metin Türü ve Yazar Tercihleri Bağlamında Türkçe ile Türk Dili ve Edebiyatı Ders Kitapları Arasındaki İlişki. YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi. Cilt 18, Sayı 2, 734 – 764.

MEB. (2018). Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı Dersi Öğretim Programı (9, 10, 11, 12), Ankara.

Özbeyli, D. (2010). Dalgın Bakışlı Adam. Türk Edebiyatı, Sayı 437. Sayfa 14-17.

Özcan, Mustafa Sıddık (2018). Türk dili ve edebiyatı 9. sınıf ders kitabı. Ankara: Sonuç Yay.

Öztürk, Miyase (2019). Türk dili ve edebiyatı 10. sınıf ders kitabı. Ankara: Öğün Yayınları.

Taşkesenlioğlu, L. (2013) Ortaöğretim Öğrencilerinin Okuma Alışkanlıkları Üzerine Bir İnceleme. Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt 5, Sayı 9.

Tokuş, Arda (2019). Türk dili ve edebiyatı 12. sınıf ders kitabı. Ankara: İlke Yayınları.

Yerlikaya, M.A. (2018) Türk dili ve edebiyatı 11. sınıf ders kitabı. Ankara: Ekoyay Y.

Yetiş K. (2018), Edebiyat Tarihi Araştırmalarında Süreli Yayınların Yeri Aydın Türklük Bilgisi Dergisi Yıl 4, Sayı 7, Güz - 2018 (137-152).

Yılmaz B. (2004), Öğrencilerin Okuma ve Kütüphane Kullanma Alışkanlıklarında Ebeveynlerin Duyarlılığı. Bilgi Dünyası. 5(2): 115-136.

Yılmaz E. (2010) Halk Üniversitesi Olarak Halk Kütüphaneleri. Türk Edebiyatı, Sayı 438, Sayfa 44.

Yücel İ., Türkyılmaz M., Sağır S. (2019). Türk dili ve edebiyatı 11. sınıf ders kitabı. Ankara: MEB Yayınları.

Mehmet Şahin YAVUZER

Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, yavuzsahin853@gmail.com, Van-Türkiye

ORCID: 0000-0002-4981-000X

NECİP FAZIL'IN *BİR ADAM YARATMAK* TİYATROSUNDA MADDE VE MÂNÂ ALGISI¹

Özet

Kökeni antik çağlara dayanan tiyatro, Batı menşeli bir tür olarak bilinir. Tanzimat ile edebiyatımızda ve sahnelerde yer alan tiyatro türü, tiyatro sanatı, Türk edebiyatına hızlı bir şekilde giriş yapar. İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Abdülhak Hamit, Şemsettin Sami ile Türk edebiyatının tiyatro serüveni başlar. Cumhuriyet'in kuruluşu ile tiyatro türü, Muhsin Ertuğrul'un çabalarıyla yükselişe geçer. Metinlerin yanı sıra sahnelenen tiyatrolar hem okurun hem de izleyicilerin dikkatini cezbeder. Hüseyin Rahmi, Reşat Nuri, Yakup Kadri gibi tanınan yazarları tiyatro yazmaya teşvik eden Muhsin Ertuğrul, aynı isteği Necip Fazıl'a da götürür. Böylelikle Necip Fazıl'ın tiyatro metni yazma serüveni başlamış olur. Tiyatroyu "güzel sanatlar içinde bir zirve" tanımıyla tarif eden Necip Fazıl, yazmış olduğu ilk tiyatro eseri *Tohum* ve onun tiyatro eserleri arasında en çok beğenilen *Bir Adam Yaratmak* çalışması, şairin isminin şiir ve nesrin yanı sıra tiyatrodaki anılmasına sebep olur. Edebi çevrelerce üzerinde durulan *Bir Adam Yaratmak*'ta madde-mana kıyası, mistik, metafizik algılarla örülmüş diyaloglar yer alır. Batı Hristiyan toplumunun maddeye, İslam medeniyetinin ise manaya hizmet ettiği satır aralarına yansır. İslam'ın manaya hizmet ettiği ve kâmil insan prototipi, *Bir Adam Yaratmak* tiyatro eserinde gözler önüne serilir. Bu tespitler ışığında *Bir Adam Yaratmak* eserinde bulunan kişide, toplumda ve medeniyette madde ve mana yaklaşımı ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Bir Adam Yaratmak*, Necip Fazıl, Madde ve Mana, Metafizik, Mistisizm

PERCEPTION OF MATTER AND MEANING IN NECİP FAZIL'S THEATER OF *CREATING A MAN*

Abstract

The theater, which has its origins in ancient times, is known as a genre of western origin. The type that takes place in our design and on the stage with the Tanzimat is done quickly on the stage, in the Turkish type. The theatrical adventure of Turkish surgery begins with İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Abdülhak Hamit, and Şemsettin Sami. With Cumhuriyet, the theater genre probably passed with the luck of Muhsin Ertuğrul. Stage performances as well as texts attract both readers and viewers alike. I can't wait for writers like Hüseyin Rahmi, Reşat Nuri, Yakup Kadri, Muhsin Ertuğrul, who likes to wear them, and Necip Fazıl with the same request. Necip Fazıl's schema writing adventure begins. Describing the theater with the definition of "a peak among the arts", Necip Fazıl's first play, *Ceed*, and his collection, *Creating a Man*, which is very popular, causes his name to be remembered in his play as well as poetry and prose. In *Creating a Man*, which is emphasized by literary circles, there are physical comparisons of matter-meaning, mystical dialogues woven with commodities. It is reflected in the West that Christianity serves the material and the Islamic civilization serves the meaning. The prototype of the perfect human being served by the meaning of Islam is revealed in the play *Creating a Man*. These determinations will be made in the work of creating a person, telling about the story and meaning.

¹ Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildirisi olarak sunulmuştur.

.Keywords: *Creating a Man*, Necip Fazıl, Matter and Meaning, Metaphysics, Mysticism

1. Giriş

Tiyatro, antik çağlardan bu yana insanoğlunun korkularını, özlemlerini, ulaşamadıklarını, yaşadıklarını taklide ve oyuna dönüştüren bir türdür. İnsanın geçmişte doğaya karşı verdiği mücadele tiyatronun bir parçası haline gelir. Doğaya üstün gelen ve kısmen onu kontrol altına almayı başaran insanlık, bu durumu çeşitli ritüel, dans ve taklitle kutlar. Ritüeller, taklide dayalı olduğu ve sürekli yapıldığı için farklı şekillerle nesillerden nesillere aktarılan bir davranış haline gelir. Zamanla taklitler, insanların eğlenme, vakit geçirme, topluca bir arada bulunma nedeni olur. Tiyatronun üç temel bileşeni vardır: Brincisi olay örgüsü ve etrafı iyi bir şekilde ele alınmış bir metin, ikincisi zengin ve metinden bağımsız olmayan sahne, üçüncüsü ise seyircidir. Oyun, akıl ve düşünceyle birlikte duygu ve sezginin de daha büyük oranlarda oyuna dâhil olması izleyiciyi bağlayan etkenlerdir. Kalıcı ve genele hitap eden metin evrensel yakalama gayreti içindedir. Özdemir Nutku, tiyatronun büyü bir tür olduğunu ifade eder. Ona göre “Tiyatroyu ölümsüz yapan, hiç yaşlanmayan, hiç bitmeyen büyüdür.” (Nutku, 1998, s. 18). Bu büyüün insanlar üzerindeki tesiri ise sahnelemedir. Bu sahnelemelerdeki büyü ilkin 14. yüzyılın sonlarına doğru İngiliz ve Fransızların oyunları ile hayat bulur.

Tiyatro türü, özellikle oyun yazarlığı, tasarım, oyuncu, dansçı, dekorcu, çalgıcı gibi birçok bileşeni bir arada bulunduran Batılı anlayışın hâkimiyetiyle 16. yüzyılda büyük bir mesafe kat eder. Marlow ve Shakespeare, tiyatro türünü yaymada önemli rol oynar. Bunun yanında İngiliz dilinin itibarını ve gelişmesini de sağlarlar. Fransa’da ise 14. Louise tarafından desteklenen tiyatro; Corneille, Racine ve Moliere tarafından büyük bir çığırın kapısını aralar (Yalçın, Aytaş, 2002, s. 104). Nitekim çağdaş anlamda Türk tiyatrosunun temelleri bu yazarlara dayanır.

Tanzimatla beraber Türk edebiyatının önemli parçası olan tiyatro türü, gazeteden sonra yazı dünyasında yerini alır. Tiyatronun Batı’dan alınması birçok ön yargıyı da beraberinde getirir. Bu durum ister istemez tiyatro türünün gelişmesi ve yaygınlaşmasını sekteye uğratar. Özellikle azınlıkların itibar ettiği ve değer verdiği bu tür, bizde Tanzimat yazarları tarafından oldukça ilgi görür. Sultan Abdülmecid’in temsil ve piyeslere karşı ilgisi de bu duruma ön ayak olur. Ancak tiyatro ve nevilerine yönelik hükümetin ciddi çekinceleri de yok değildir. Özellikle bazı kesimlere karşı ciddi bir mücadele vermek gereklidir. Tanpınar, bu dönemde tiyatroya karşı olan ön yargıya yönelik, “Mutaasıp ve cahil Müslüman zihniyetini ürkütmemek, devletin en başında düşündüğü şeydi.” (Tanpınar, 2012, s. 156) yorumunu yapar. Bütün bunlara rağmen hem yazma hem de sahneleme alanında tiyatro varlığını arttırarak sürdürür. İbrahim Şinasi, Direktör Ali Bey, Namık Kemal, Ahmet Mithat gibi Tanzimat edebiyatının ilk dönem yazarları, tiyatroyu halkı bilinçlendirme maksadıyla geliştirme çabası içerisine girerler. Tanzimat aydınları, geleneksel Türk tiyatrosu ile Batı kökenli tiyatroların arasındaki farkı görmüşlerdi. Farkın en önemlisi estetik ve metin idi. Estetikten kasıt, sahnelenmenin seyircinin ilgisini çekebilecek ve onda derin izler bırakacak şekilde olmasıydı. Metin ise sahnelenen oyunun belirli bir plan ve yöntem dâhilinde olmasını sağlayacak ve gelecek nesillere aktarılacaktı. Tanzimat aydınlarının giriştikleri bu zihniyet değişimi konusunda başarıya ulaştıkları söylenebilir. Toplumun gelişmesine engel olan problemler, tiyatro metinlerine yansıtılarak halka bilinçlendirme yoluna gidilir. Bunun yanında aile hayatı, arızalı insan ilişkileri, ahlaki problemler yine tiyatro yoluyla insanlara aktarılır.

1870’li yıllardan sonra romantizmin etkisiyle tiyatronun konusunu Osmanlı ve İslam tarihinden alan eserler yazılır. Buradaki amaç halkın milli ve İslami bilinç kazanmasını sağlamaktır (Çetin, 2017, s. 248). Namık Kemal’in *Vatan Yahut Silistre*, *Akif Bey*, *Celâleddin Harzemşah* bu yolla yazılmış eserlerdir. Yine millet, anne-baba sevgisi, ahlak ve görgü kurallarını tiyatrolarına yansıtıp halkı uygarlaşma düzeyinde bir yere getirmek isteyen Ahmet Mithat Efendi’nin de ismi bu bağlamda ön plana çıkar. Özellikle tiyatronun ülkemizde gelişmesi ve kök salması bakımından Ahmet Vefik Paşa’nın simi anılır. Türkçesi çok iyi düzeylerde eserler veren Ahmet Vefik, tiyatroya önemli sanatçılar yetiştirir (Korkmaz, 2014, s. 74). Ahmet Vefik ve diğer tiyatro yazarlarında özellikle Moliere’nin etkisi göze çarpar. Türk tiyatrosunun ufku açan ve gelişmesini sağlayan ana gayret ise çeviri faaliyetleridir. Çeviri eserler hem oyuncuyu

hem de yazarı yetiştirmesi bakımından önemli rol oynar. Shakespeare, Moliere, Victor Hugo, Dante gibi yazarların tiyatroları çevrilir ve sahnede gösterime sunulur.

Tanzimat'la başlayan ve toplumda geniş karşılığı olan Türk tiyatrosunun serüveni Servet-i Fünûn döneminde sekteye uğrar. Hükümetin tiyatro üzerindeki baskısı eser yazma nitelik ve niceliğine yansır. II. Meşrutiyetin ilanı ile durum tersine dönmeye başlar. Tiyatro grupları oluşturulur ve amatör sahnelerde oyunlar sahnelenir. 1900'lü yıllar ve cumhuriyet dönemi ile birlikte tiyatro yazmak yazarlığın mecburi bir türü olarak yansımaktaydı. Yazarlar; şiir, roman, hikâyenin yanında mutlaka tiyatro eserleri kaleme almaya zorunluluğu hissetmekteydiler (Karataş, 2013, s. 88). Cumhuriyet dönemi ile tiyatroya karşı ilgi katlanarak artar. Cumhuriyetle birlikte sanata ayrı bir yer ve değer verilir. Bu payın büyüğü de tiyatroya ayrılır. Tiyatro bir eğlence aracı görülmekten ziyade geliştirilmesi ve yerleşmesi gereken bir kültür olarak hafızalara kazıtılır. Başta Mustafa Kemal Atatürk sanata ve sanatçıya ayrı değer verip onu çok asil bir yere oturtmaya gayret eder. Saygınlık kazanan oyuncu işini daha iyi anlamaya ve daha iyi icra etmeye başlar. Bu ortamın oluşturduğu çağdaş tiyatronun ülkeye yerleşmesinde en büyük pay Muhsin Ertuğrul'a aittir.

Cumhuriyet döneminde, Türk tiyatrosunun çağdaş anlamda temelini atan ve onu kurumsallaştıran Muhsin Ertuğrul, Batılı tarzdaki tiyatroyu ülkemizde daha anlamlı ve etkili kılar. Sanatçının Fransa ve Rusya'daki tiyatro çevresi ona özgün ve farklı bir bakış kazandırır. O, bu bakışı ülkemize taşıyarak tiyatro sanatının kökleşmesini sağlar. Birçok nitelikli sanatçı yetiştiren Muhsin Ertuğrul, bazı yazarları da tiyatro metni yazmaları hususunda cesaretlendirir. Bunlardan biri de Necip Fazıl'dır (Yalçın, Aytaş, 2002, s. 157). Muhsin Ertuğrul, bir gün Necip Fazıl'a tiyatro yazmasını teklif eder. O, bu teklife şart koşar. Yazacağı oyunda baş aktör rolünü Muhsin Ertuğrul oynamalıdır. Necip Fazıl, kısa bir süre içinde *Tohum*'u kaleme alır. Muhsin Ertuğrul'un çok beğendiği bu oyun yine onun tarafından sahnelenir (Karataş, 2005, s. 58). Seyirci tarafından gereken ilgiyi görmeyen bu oyundan sonra Necip Fazıl'ın şaheser olarak adlandırılacak olan *Bir Adam Yaratmak* adlı eseri kaleme alınır ve ardından sahnelenir.

2. Necip Fazıl'da Tiyatro Serüveni

Cumhuriyet dönemi edebiyatımızın bilhassa şairlik yönüyle öne çıkan hikâye, roman, tiyatro, dergi gibi birçok türde adı ön sıralarda olan Necip Fazıl, edebiyat ve siyaset mecrasında ayrı yeri olan bir aydın olarak göze çarpar. Yazarın şairlik yönünün hemen ardından tiyatro türündeki çalışmaları gelir. İlk deneyimini *Tohum* adlı çalışmasıyla yapan Necip Fazıl, yüksek kesim tarafından büyük ilgi ve takdirle karşılaşır. On yedi günlük bir çalışma neticesinde bitirilen *Tohum* eseri halktan aynı ilgiyi görmez. Daha çok soyut kavramlarla örülü eserde, bir canlılık ve hareketlilik bulunmaz (Şen, 2005, s. 42). *Tohum*'un kısa sürede yazılması, Necip Fazıl için eserin niteliğinin düşük olacağı anlamına gelmez. Nitekim Oscar Wilde (Salome) sini bir gecede yazmıştır. Yazar, *Tohum* için "Sahne eserinin ne kadar zor olduğunu bana bu on yedi günlük çalışma öğretti." (Kısakürek, 2021, s. 19) yorumunu yapar. Tiyatro, Necip Fazıl için bir dinamizmdir. Sürekli kaçırılmaması ve birbirine bağlı olması gereken bir hareketlilik söz konusudur. Sanatçı, tiyatroyu diğer türlere göre daha zor bir metin olarak görür. Roman gibi sahneleme amacı olmayan türlerde bu zorluk görülmez. Roman yazarı istediği yerde aniden geçmişe dönebilir. İsteddiği zaman hızlı bir şekilde mekân değiştirebilir. Tiyatroda bu kararı almak kolay değildir (2021, s. 19). Necip Fazıl, roman ile tiyatro arasında bir karşılaştırma yaparken roman yazmanın kolaylığını göstermek asıl amaç değil, tiyatro yazmanın ve sahnelemenin zorluğunu ortaya koymaya çalışır.

Tohum'a yönelik seyircinin ilgisiz kalması, Necip Fazıl'ı hırslandırır. Hem Muhsin Ertuğrul'un kendisine karşı tiyatro yazarlığındaki güveni hem de ilk denemesinden sonra bunu telafi imkânını *Bir Adam Yaratmak* tiyatrosuyla gidermeye çalışır. Bu eser, yine Muhsin Ertuğrul tarafından sahnelenir. Bu kez *Tohum*'un aksine uzun süre kapalı gişe oynar. Üstad, Muhsin Ertuğrul ile tiyatro konusundaki münasebetlerini bir teklifle ortaya çıktığını ifade eder:

Muhsin'i birkaç temsilde seyretmiş ve bel kemiğimden aşağı bir yılan kaymışçasına ürpertilerle dolmuştum. Bu adam hususiyle yırtınan rollerde fevkâlede, eşi görülmemiş bir şeydi.

Sene 1935... Bir sohbet sırasında sordu:

- Niçin bir piyes yazmıyorsun?
- Nazım'ın Kafatası var ya...

Diye karşılık verdim.

Israr etti:

- O başka... Sen niye yazmıyorsun?..
- Yazarsam oynar mısın?...

Cevap verdi:

- Beğenirsem oynarım (Kısakürek, 2006, s. 149).

Türk tiyatro tarihine adını yazdıran Muhsin Ertuğrul, Necip Fazıl'ın tiyatro serüvenine başlaması için büyük bir kıvılcım yakar. Bu kıvılcım, *Bir Adam Yaratmak* eseri ile büyük bir volkana dönüşür. Eserdeki ilgi ve başarı, yazarı tiyatro yazma konusunda ciddi bir girişime sevk eder. Ancak bu başarı zirvede kalır. Diğer tiyatro eserleri bu denli ses getirmez. Yazar, bu eserden sonra 1938 yılında *Künye* adlı tiyatrosunu kaleme alır. Bu tiyatrosu ilgi görmediği gibi sahnelenmez de. 1946'da kaleme aldığı *Sır*'ın yayımı durdurulması Necip Fazıl'ın bu türden metin yazma konusunda şevkini kırar. 1949'da yayımladığı *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*'ten sonra tiyatroya ara veren yazar, "Bu adamı (Muhsin Ertuğrul) seyrettikten sonra tiyatroya temayül ettim. Eserlerimi kendisi oynamıştır; baş eserlerimi... *Bir Adam Yaratmak* gibi, *Tohum* gibi... Sonra anlaşamadık ayrıldık. Tiyatro benim dindar tarafıma tahammül edemedi. Bir nevi boykot oldu." (2021, s. 177) Tiyatro ile ilgili durum tespitini birkaç cümleyle raporlaştırır.

Tanpınar, bizdeki tiyatro gelişmesini değerlendirirken "1839-1856 yılları arasında memlekete giren yenilikler arasında bizce en mühimi, o zamana kadar pek az bilinen bir yazı nev'ini tanıtmayı, sonra da bir taraftan umumi hayata, diğer taraftan gelecek nesillerin fikri çalışmasına tesiri itibariyle tiyatro olmuştur." (Tanpınar, 2012, s. 155) şeklindeki görüşü, tiyatroyu diğer türlerden daha önemli göstermesi bakımından sıra dışıdır. Tiyatro türüne benzer yaklaşımı Necip Fazıl da dile getirir:

Bana sorarsanız beşerî keşiflerin en büyüğü olarak tekerleği gösteririm. Sanat şekilleri içinde bence en büyük keşif de tiyatro... Tekerlek, nasıl bitmeyen mesafeler üzerinde sonsuz bir dönüşü, tiyatro da durmayan zamanın mikab biçimi bir kavanoz içinde, bütün madde ve hareket kadrosuyla dondurulması (Kısakürek, 2021, s. 146).

Necip Fazıl'ın tiyatro türüne girişme cehdini toplumun daha geniş kitlelerine ulaşma aracı olarak okumak, daha yerinde bir yaklaşım olacaktır. Şair, asıl sanatın "Allah'ı aramak" olduğu gayesiyle türlere yönelir. Aslında o, sadece Allah'ı aramanın sonucunda Allah'ı bulur, bunun toplumsal ve bireysel manasını her tarafa yaymak ister. Yazar, kalemini topluma, daha geniş kitlelere ulaşma amaçlı kullansa dahi onun eserindeki edebi ve estetik yön hem eleştirmenlerce hem de okur tarafından takdir edilen bir gerçektir.

Tiyatroyu yazılı bir metin olmanın yanında sahneyle bütünleşmesi gereken bir dinamik olarak görmek, yazar tarafından elzem bir konudur. Necip Fazıl tiyatrolarının sahnelenmesi gayesiyle hareket eder. Yazar, sahneyi tanımlarken derin benzetmeler, açıklamalar yapar: "uçsuz bucaksız hayatın en başıboş kıvrılışları onun darlığı içine sığdırılacak, dışardaki realitesinden hiçbir şey kaybetmeden ona sığın hayat, dışardaki genişliğe sığmayacak kadar hudutsuz güzellik tecellilerine orada kavuşacaktır." (Kısakürek, 2021, s. 14). Yazarın bu değerlendirmelerinden sahneye, tiyatronun sahnelenmesine ne denli önem verdiği anlaşılabilir.

3. *Bir Adam Yaratmak* Tiyatrosu

Bir Adam Yaratmak eseri, arayış ve kaçış temalarıyla örgülü, manevi mesajlarla dolu bir yapıttır. Necip Fazıl, eserin kurgusunu yine bir sanat ve edebiyat aydını olan Hüsrev adında birinin yaşadığı buhran üzerine kurar. Babasını intihar sonucu kaybeden Hüsrev, ülke çapında bir yazardır. Aynı zamanda tiyatro yazarı olan bu kişinin başından geçen talihsiz olayları tiyatro metni oluşturmak suretiyle sahneletir. Necip Fazıl, eserin başkışı olan Hüsrev'in tiyatrosundaki ana karakterin birbirine benzer olaylar yaşaması tiyatroyu heyecanlı bir hale getirir. Eserde Necip Fazıl'ın da arayışlarını görmek mümkündür.

Hüsrev bir yazar bir sanatçı olarak geçmişte yaşadığı acı hatıraları bahçede bulunan incir ağacı üzerine yükler. İncir ağacı, bir semboldür. Babası bazı buhranlardan ötürü kendini incir ağacına asarak intihar eder. İncir ağacı sadece acının sembolü değil, babayı hatırlatan ve ona bürünen bir destektir. Hüsrev ağacın sükûnetini insanların kargaşasına yeğler. İncir ağacı eserde bir karakter olmasa da olay örgüsünün merkezinde bulunan bir nesnedir. Hüsrev'in annesi Ulviye, evladında olumsuz duygular oluşturduğu ve oğlunu intihara yönlendirdiğini düşündüğü için incir ağacını kestirir. Bu durum olayın akışını değiştirerek farklı bir mecraya sürüklenmesine yol açar.

Hüsrev'in annesi Ulviye Hanım, geleneksel Türk anne modeline uygun bir karakterdir. Oğluna düşkün ancak kocasının intiharıyla oldukça yıpranmış bir kişidir. Oğlunun melankolik durumu anneyi endişelendirdiği için sürekli bir çare arama sorumluluğu üstlenir. Hiçbirinde de başarılı olamaz. Burada çabalayan ve başaramayan bir anne prototipi işlenir.

Ulviye, Hüsrev'in etrafındaki birçok arkadaşından Hüsrev'in düzelmesi için medet umar ancak hepsi şahsi menfaat kaygısı peşindedir. Bunların başında bütün değer ve erdemini yitirmiş gazeteci Şeref gelir. Şeref, Hüsrev'in tiyatrosundan yola çıkarak onu Hüsrev'in gerçek hayatıyla bağdaştırır. Bu durum insanların sahip olduğu gazeteyle ilgisini artırarak tiraj yapmasını sağlayacaktır. Psikolojik sorunları olan Hüsrev'e bir darbeye aile dostları doktor Nevzat'tan gelir. Nevzat, kendi özel kliniğinin prestijini arttırmak için Hüsrev'i kendi kliniğinde tedavi ettirmek ister. Bunu yaparken de Hüsrev'in annesini kullanır. Şeref ve Nevzat insanın kimseye güvenmemesi gerektiğini ispat eden iki tiptir. Bu tiplerin ikisi de para ve menfaati her türlü değerlerin üstünde tutar.

Şeref'in karısı olan Zeynep ise Doğulu, değerlerine düşkün bir kadın imajı sergilemez. Eşini başka bir arkadaşıyla aldatmaya kararlı bir kadın prototipi göze çarpar. Zeynep, Hüsrev'e âşık olmasına rağmen Şeref ile evlenir. Ancak o hala Hüsrev'i istemektedir. Hüsrev onu reddettikçe o ısrarında devam eder.

Selma Hüsrev'in manevi kızıdır. Hüsrev'e ilgi duyan Selma, bu durumu hiçbir şekilde onunla paylaşmaz. Çünkü Hüsrev Selma'yı kızı gibi görmektedir. Hüsrev'in yanlışlıkla Selma'yı öldürmesi Hüsrev'in melankolik durumunu çok daha kötüleştirir. Onu bu dünyadan kopma düşüncesine sevk eder. Bu ölümle beraber iyiden iyiye kötüleşen Hüsrev, annesinin de incir ağacını kesmesi üzerine dünyaya yönelik bağlılığını yitirir. Sonunda devlet görevlileri tarafından kliniğe götürülür.

1938 yılında ilk kez basılan *Bir Adam Yaratmak* eseri, dönemin Türkiye'sindeki aydın prototipinin bir yansımasıdır. Kendini arayana ve bulmaya çalışan sanatçı bunu insanlar arasında beceremez. İdeali yakalamak, tüm zamanlar içinde sanatçının en büyük hedeflerden biridir. İdeal insan olmadığı için sanatçı idealin peşinden koşar. Bu kimi zaman Tanrı'ya ulaşma kimi zaman bir kadına ulaşma, kimi zamanda bir eseri tamamlamadır. Nitekim yazar, bu durumu şöyle tanımlar: "Eser ve eseri karşısında insan... Allah ve Allah karşısında insan... Ölüm ve ölüm karşısında insan... Cemiyet karşısında insan... kadın karşısında insan" (Kısakürek, 2006, s. 6). Sanatçıda, ideali arayıp bulamadığında sürekli bir düşünce hali, hayal ve planlardan oluşan bir halet-i ruhiye öne çıkar. Bu davranışlar Hüsrev'e yüklenerek sanatçının toplumdaki yeri, toplumun ve yakın çevresinin ondan beklentilerini ortaya koyma çabasıdır.

3. 1. Sanatçının Maddi Dünyadan Kopuş Arzusu

Dünya insanlığın çoğunun bırakmak ve vazgeçmek istemediği, ölüm gerçeğine gözlerini kapadığı, sonsuza dek yaşayacakmış gibi davrandığı bir mekândır. Bu maddi nesnelere örülü dünyaya rasyonalist yaklaşanlar onda bir ruhsal

krallık kurmak isterler. Kimi bunu bir ülkenin lideri olup ülke halkına ve topraklarına hükmetmekle gerçekleştirmek ister kimi bunu sadece ailesinin refahı ve onu yönetmek için bir alan olduğunu ve bu alana hükmünü sürmeyi hedeflediği için ister. Maddeye hükmetme arzusu, her zaman insanoğluna cazip gelen ve çoğu zaman insanoğlunun içinde kaybolduğu bir istektir. Ancak bu istekten sıyrılıp kendisini mana dünyasına adayanlar vardır. Bu ruh hali özellikle dini inanca sıkı sıkıya bağlı ya da kendini dünyaya ait maddelere kaptırmayan insanlarda görülür. Bu kişiler, çoğu zaman isimlerini tarihe yazmış ya da insanlığın oluşturduğu tarih onları yazmıştır. Bunlardan biri Platon'dur. Sokrates'in de öğrencisi olan Platon'u, ideal bir dünyanın peşinde bu dünyadaki maddi nesnelere uzak, dünyanın geçici olduğuna inanmış, sonsuz bir mutluluğun manevi dünyada olduğuna kanaat getirmiş bir kişi olarak tarif etmek mümkündür.

Maddenin insanlığın çoğunu sarıp sarmaladığı dünyada, Platon gibi birçok aydın, düşünür, mütefekkir olduğu bilinmektedir. Özellikle bu bağlamda İslam mutasavvıfların adını zikretmek gerekir. Cüneyd-i Bağdadi, Hallac-ı Mansur, Yunus Emre gibi bu dünyadan vazgeçip gerçeği manada arayanlara az da olsa rastlanır. Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* eserinde sanatçının dünyadan vazgeçmesi bu bağlamda paralellik gösterir. Yazar, dünyadan vazgeçme misyonunu eserindeki sanatkâra yükler. Necip Fazıl, maddenin tüketmek; mananın ise üzerinde düşünmek olduğunu gözler önüne serer. "Bu piyeste sanatkâr gizlice olurken ve bir maddenin toprak altında pişerken geçirdiği göze görünmez vücuda geliş safhaları gibi, mahrem hayatı ve iç plânı içinde resmedilmek istenmiştir." (Kısakürek, 2006, s. 6). Dünyadaki birçok tuzağın farkında olup onlara karşı önlem alma gereğini duymayan ve bazen de maddeye tapan insanların tuzağına bile isteye girme davranışı eserde görülür.

Necip Fazıl çok açık olmasa da başkişi olan Hüsrev'in Allah'ı bulduğunu gösteren işaretleri okura sunar. Ancak bunu yaparken öncelikle bir Tanrı rolüne bürünme ve daha sonra gerçek Tanrı'nın insan olmadığı gerçeğini eserine yansıtır. Metnin başkişisi Hüsrev, içinde bulunduğu buhranı Mansur'a anlatırken "Yaratıcı neymiş, yaratmaya kalkışarak tanıdım. Yalancı ilâh, doğrusunu tanıdı. Gölge artist öz sanatkârı tanıdı. Ben şimdi, şu anda tanıyorum Allah'ı. Ben şimdi, şu anda tanıyorum Allah'ı. İlminin sanatının karşısında aklımı veriyorum. Aklım bir cephane deposu gibi patlıyor, kül oluyor." (Kısakürek, 2006, s. 134) bu duygular içindedir. Bir ömür arayış peşinde olan Hüsrev, Allah'ı buluyor. Bu eylem, onu farklı âlemlere daldırıyor. Dünyanın ona çok anlamsız gelmesi, onu gerçek hayattan koparıyor. Mutasavvıflara benzer bir davranışın yaşandığını söylemez yanlış olmaz. Bir divane prototipi görmek mümkündür. Ancak tasavvuf ehli insanlarda kendi eliyle kendi hayatına son verme davranışı görülmez. Bu dünyanın sadece bir oyalanma, bir yanılsama yeri olduğu anlayışı vardır. Hüsrev'in her ne kadar intihar edeceği algısı oluşmuşsa da bir intiharla olay sona ermez.

Yazar, bu eserine kendinden çok şey katmıştır. Eser, Necip Fazıl'ın ifadesiyle "bugüne kadar vücuda getirdiğim eserler içinde en bağlı olduğum eser"dir (Kısakürek, 2006, s. 6). Hayatında sürekli bir aksiyon ve arayışı barındıran yazar, eserindeki Hüsrev'e de bu rolü biçer. Hüsrev, mutlak hakikatin peşinde koşarken onu bulma uğruna birçok sıkıntıya katlanır. Ona en büyük sıkıntı oluşturan olay ise kendi yazdığı tiyatrodur. Hüsrev'in kafasındaki düşünce, özgün ve hakikate ulaşmaya çalışan bir adam yaratmaktır:

Çünkü bir adam yaratmağa kalkıştım. Bir adam yaratmak... Ona bir kafa, bir çift göz, bir burun, bir ağız uydurmak. Ona göre bir beyin yapmak ve göğsünün içine bir kalp takmak. Saat gibi işlesin, kanımı vücudunda döndüren bir kalb... Bu adama bir de kader çizmek lazım. Bu adam yaşayacak, gezecek, tozacak, başından bir şeyler geçecek. Bu adamın mesela bir babası olacak. O baba bir incir dalına asılmış bulunacak. Sonra o da... Eee? (Haykırır) Ben Allah mıyım? (Kısakürek, 2006, s. 133).

Hüsrev'deki bu ölüm vehmi, Necip Fazıl'ın geçmişteki yaşantılarıyla doğrudan ilgilidir. Babaannesi Zafer Hanım'ın dünyaya çok sıkı sarılıp ölümden kaçıp korkması yazarda derin iz bırakmıştır (Çetin, 2004, s. 11). Bir buhran heyulası içinde debelenen Hüsrev, kendi düşüncelerini bir tek güvendiği ya da güvenmek zorunda kaldığı Mansur'a

anlatır. Mansur, Hüsrev'in tiyatrosunda sahne alan başkişidir. Hüsrev'in haykırması bir çıkmazda kalışın çaresizliğidir. Aslında hakikati bulmuş ancak gerçeği sindirmeye çalışmaktadır. Hayatın bir ayrıntı olduğunu düşünen Hüsrev, menzilin sonunda Allah'ı görmez. Allah sürekli aranmalıdır. Hüsrev, maddeden kopmuş tamamıyla manaya yönelmiştir. Mana evreninde Allah'ı arama görevini üstlenmiş gibidir:

Allah gâyedir. Her varılan şey gâye olabilir mi? Yollar uzun, yollar sonsuz, yollar açık... Bilerek bilmeyerek Allah'a doğru yol almak vardır. Varmak yoktur. Varabildiğimiz hiçbir şey, hiçbir ufuk Allah değildir. Allah sonsuzluktur. Hiç sonsuzlukla boy ölçüşmek olur mu? Hiç adetler, milyonlar ve milyarlar sonsuzlukla yarışabilir mi? (Kısakürek, 2006, s. 133).

Hüsrev, burada Allah'ın sonsuzluğunu, gücünü, kudretini anlamış ve kabul etmiştir. Onun öfkesi, bu dünyadaki karakteri oturmamış insanlarla bir arada yaşamak ve hayatı da anlamlı bulmamaktır. Hüsrev aradığı varlığın dünyada olmadığını bilir. Dünyada yaşamanın bir yük olduğu kanaati gelişir. Etrafındaki kişiler onun bu düşüncesinden ötürü babası gibi intihar edebileceğini düşünür. Allah düşüncesinden divanelik belirtileri veren Hüsrev, Allah'ın varlığını ve gerçekliğini hücrelerinde hisseder. “ Tasavvufta bir ölçü vardır: ‘Allah, zuhurunun şiddetinden gairdir.’ diye... Bu tabirdeki gizlilik ve anlaşmazlığın sezilebilmesi için kafa denilen odunu şeffaf bir zar kadar inceltmeli. Evet, o kadar zahirdir ki, Allah zuhurundaki şiddetten gairdir. Güneşin, tepe noktasındayken ona bakanın gözünü kamaştırması ve onu hiçbir şey göremez hale getirmesi gibi.” (Kısakürek, 1984, s. 58). Necip Fazıl'ın bu aydınlatması, Hüsrev'in düşünceleriyle paraleldir. Hüsrev'e göre insanların birçoğu onu anlamamakta “odun gibi bir kafa” taşımaktadır.

Eserde, mana arayışı maddenin çok ötesinde gerçekleşir. Hüsrev'in fikirleriyle olan amansız mücadelesi bir ayrımı da ortaya koyar. Yabancılaşan, bireyselleşen, madde ve dünya hayatının esiri olmuş toplumu bir şekilde afişe eder. Bunu yaparken onu sürekli arzulayan ve rahatsız eden Zeynep'in gerçek yüzü kocası Şeref'e gösterilir. Kocasından gizli yine Hüsrev'in yanına gelen Zeynep, Şeref'in aniden eve gelmesi sonucunda perdenin arkasında gizlenir. İnsanların mahremiyetini ve onurunu düşünmeden maddiyat ve popülerlik uğruna her şeyi yapabileceğini söyleyen Şeref'i Hüsrev bir tuzağa çeker:

HUSREV- Hatta kendinize ait olsa da neşirde mahzur görmezsiniz!

ŞEREF- Fakat Hüsrev Bey!

HUSREV- Söyleyin, bu kadarcık olsun söyleyin! Kendinize ait olsa da neşirde tereddüt etmez misiniz?

ŞEREF- Ne olursa olsun!

HUSREV- Ya bir erkeğin bütün ağırlığını çeken mukaddes temeli berhava edecek kadar müthiş olursa?

ŞEREF- (Kayıtsızlıkla dudaklarını bükerek) Bunlar, kelimeler...

(Hüsrev yerinden fırlayıverir. İç odayı salondan ayıran perdenin önüne zıplar. Geçidin sağında iki taraftan da görünen kordonu yakalayıp bir hamlede çeker. Ani olarak iç oda bütün eşyasıyla görünür. Perdenin tam açıldığı yerde ve ortada, elinde çantası, bir heykel gibi dimdik Zeynep.)

HUSREV- (Sağ elinde kordon. Sol elini Şeref'e uzatmış) Karınız metresimdir. Bunu da yazın! (Kısakürek, 2006, s. 85).

Hüsrev'in kaldırdığı perde bir semboldür. Ahlaksızlığın perdesini kaldırdığında, yozlaşan ve yabancılaşan insanın kendisiyle yüzleşmesini sağlar. Toplumun sürekli başka insanların hayatını bir dedikodu malzemesi haline getirdiği yaygın organlarına prim verdiği eleştirisi de göze çarpmaktadır. Zeynep'ten ziyade Şeref burada bir tip olarak

gösterilir. Dünyadaki madde ve para uğruna yapamayacağı hiçbir şeyin olmaması anlayışı var. İşin daha da önemlisi Şeref, bütün bunlara rağmen Zeynep'e hak ettiği tepkiyi göstermez. Burada başka bir göze çarpan davranış da Necip Fazıl'ın insanların acizliğine dikkat çekmesidir. İnsanların çoğu kendisi de dâhil olmak üzere zayıftır. Hüsrev etrafındaki birçok insanın acizliğini göstererek aslında güçlü ve kudret sahibinin Allah olduğu mesajını verir.

Yazar, Hüsrev üzerinden sanatçının manayı anlama, onu yakalamaya çalışma gayreti götüğünü göstermeye uğraşır. Gerçek sanatçı cemiyetten sıyrılan ve dünyanın maddi olanaklarını sadece araç gören, farklı bakışları olan kişidir. İnsanlık, ahlak, erdem karşısında riyakârlık, menfaatperestlik, ikiyüzlülük karşılaştırılır. Sanatçı aynı zamanda imanı kuvvetli biridir. Allah'a inanan, ona saygı duyan, ona kavuşmak isteyen bir aydın görüntüsü Hüsrev'e verilir. Onun dışındakilerin mana gibi bir kaygısı yoktur.

Eserde bakıldığında bir zengin-fakir karşılaştırması da görmek mümkündür. Eserde kendisini zengin zanneden, iş adamı, gazeteci ya da doktor aslında çok fakir ve acınası varlıklardır. Bütün manevi duygu, his ve anlayışlardan yoksundur. Sırf popüler olup daha fazla para kazanma uğruna kolaylıkla etrafındaki herkesi harcayabilecek potansiyeli olan yoksullar göze çarpar. Birçokları kadını da ön planda tutup ondan cinsel ve duygusal anlamda faydalanmaya çalışırken asıl sanatçının kadının bu özellikleri yerine daha ahlaklı bir kadın prototipinin varlığını arzuladığı duygusu yansır. Zeynep ile Selma karşılaştırılır. Hırsının, ihtirasının nefsinin ve maddi gücün kölesi olarak yansıtılan Zeynep'e karşı; hoşgörünün, merhametin, masumluğun, temiz duyguların içinde barındığı bir Selma karakteri okura sunulur. Zeynep, Hüsrev'i elde etme gibi bir hırsla bürünürken Selma, onu sevip de ondan gizleme ve ölene kadar da bu duygusunu açığa çıkarmama davranışı gösterir (Çebi, 1981, s. 51). Zeynep, burada maddeyi Selma ise manayı temsil eder. Sanatçı, burada ne Zeynep'e ne Selma'ya yakındır. Kadına sahip olma gibi bir derdi yoktur. Hüsrev, yıllardır Selma'nın ilgisini anlayamamış, onda Zeynep'e yönelik de bir arzu davranışı görülmez. Hüsrev'in derdi maddede, mana dünyasını anlamaktır.

Sanatçı, maddi dünyanın içinde debelenmekten korkarak kendisini mana denizinde yüzdürmek ister. Dolayısıyla o, bu dünya fikriyle bakılınca sıradan bir insan olmamalı. Sanatçının alelade insan topluluğundaki gibi davranması onu sıra dışı olmaktan çıkarır. Psikiyatri doktoru Nevzat, Hüsrev'in evini ziyaret ettiğinde sürekli normal olmayan insan davranışlarından bahseder. Bunun üzerine Hüsrev, "Boyuna tabii olmayan insanı tarif edersiniz. Bir de tabii insanı etsenize! Kim bilir meydana nasıl bir tip çıkar? Vahşilerin putları gibi bir şey. İnsan şeklinde bir odun. Hafızası, hayali, teessürü yok. İttiğin zaman gidiyor, bırakınca duruyor. Bu mu tabii adam?" (Kısakürek, 2006, s. 39) ifadelerini kullanır. Necip Fazıl, Hüsrev üzerinden toplumun kültürlü diye tasnif edilen insanların arzalı yönlerini okura sunar. Normalde bir gazeteci onurlu davranıp doğru haber peşinde koşar. Yemin etmiş bir doktor ise hastanın mahremiyetine, sağlığına herhangi bir menfaat gözetmeden tedavi yöntemine gider. Ancak bu tiyatrodaki insanların daha çok yıkıcı yönleri vurgulanmaktadır.

Necip Fazıl'ın tiyatrolarındaki kavramlar, temalar ve fikirler; şiir, deneme ve diğer yazılarında da sıklıkla görülür. Günah duygusu, madde ve ruh mücadelesi, sırlara ulaşma, metafizik düşünceler, psikolojik problemler, Allah'ı aramak gibi temalar göze çarpanlar arasındadır (Okay, 2009, s. 84). Bir Adam Yaratmak eserinde insanoğlunun acizliğini Hüsrev ortaya çıkarmaya çalışır. Allah'ın sonsuz güç ve kudretle yarattığı bu evrende sanatçının kendi eserini yaratma gibi bir böbürlenmenin olamayacağı gerçeği yansıtılır. Yine bu eserin ön sözünde "Piyesteki sanatkar tipine sorarsanız Allah sonsuzluktur. O, farkına varmadan sonsuzlukla yarışa kalkmış, hududunu zorlamış, kendisinin dışına çıkmak isterken, birden bire kendisine, hem de o zamana kadar hiç tanımadığı kendisine rast gelmiştir." (Kısakürek, 1981, s. 5). Necip Fazıl, bu düşüncesiyle sıradan insan ile sıradan olmayana, ona göre sanatçıyı, kıyaslamış. Sanatçı Allah'ı anladıktan sonra durulma evresine geçer. Dünyayı ve fizik ötesini daha iyi anlamlandırır.

Hüsrev, asıl arama davranışının mana âleminde olması gerektiğini ifade eder. Hayat açık seçik ortadadır, onda bir şey aramaya gerek yoktur. Sır düşünce ve hayalde gizlidir. Hüsrev'in evinde toplanan arkadaşlarıyla sohbet sırasında madde ve mana üzerine bir karşılaştırma yapılır. "Hayatta neler olur, olduğu için inanırız. İş hayale binince itirazlar üst

üste yağar. Çünkü sadece bir tasavvurdur, bir nazariyedir, hayatın kendisi değil. Ne kadar benzeri olursa olsun, kendisi değil.” Madde görüldüğü için anlaşılabilir ancak ruh dünyasını anlamak zordur. Ruh dünyası insanı sınırsız bir yolculuğa çıkarır. Sınırsızlık içindeki arayışlarda herkes kendini bulamaz. Hüsrev, bu sınırsızlık içinde kendini bulur. Allah’ın sonsuzluğu içinde kendini bulan bir sanatçı profili Hüsrev’de görülür.

3. 2. Allah ve Allah Karşısında Sanatçı

Türk edebiyatında fikri mecrada sanatını icra eden ana üç grup olduğu görülür. Birincisi İslam dinini referans alıp eserlerini bu dinin telkin ve fikirlerini göz önünde bulundurarak yazanlar, ikincisi daha çok Batı kültür ve medeniyetini benimseyerek hayat tarzlarını ve dünyaya bakış açılarını buna göre şekillendirenler, üçüncüsü ise sosyalist düşünce çerçevesinde eserlerini kaleme alanlardır. Özellikle yaratıcıyı göz önünde bulundurup onun referanslarını eserlerine açık bir şekilde aksettiren yazarların öne çıkanlarından biri Necip Fazıl’dır. Yaşadığı dönemde devlet iradesi, Batı’nın demokrasisini, hukukunu, eğitimini ve hayat tarzını benimsemekte ve halkı bu yönde bir yaşayış sürmeye kanalize etmekteydiler. Din, bu değişim konusunda engel görüldüğünden eserlerini bu mecrada kaleme alanlar irade tarafından çeşitli kısıtlamalara maruz bırakılırdı. Bu dönemin sıkıntıları bazı sanatçıların kalemını büyük oranda geliştirdi.

Necip Fazıl, İslam dinini referans alırken kendisini tamamen Batı menşeli türlere kapatmaz. Sanat ister Batı’dan, ister Doğu’dan gelsin, kıymeti ölçülemez bir nazar ve harekettir. Sanat onun için edebiyatın ve yazının zirvesidir. Yazar, sanattaki en büyük keşif payını ise tiyatroya ayırır. Sanatın gayesini yazar, “Anladım işi, sanat Allah’ı aramakmış;/ Marifet bu, gerisi yalnız çelik – çomakmış...” ifadesiyle açıklar. Şairlik yönü çok daha ön planda olan yazarın şiiri niçin yazdığı da açıktır. “Maddi hislerden soyutlanarak ve metafizikle intikalle, ilahi aşkın mucizesinden en çok bahseden şair, şiiri Allah için yazar. Ona göre şiir olgusu, ilahi sırrın çerçevesinde gelişmelidir.” (Miyasoğlu, 2005, s. 62).

Hikmet, kişiye verilmiş bir hediyedir. Düşünme yetisi açısından insana has bir özelliktir. Necip Fazıl, “Hikmet müminin kaybolmuş malıdır. Onu nerede bulursa alır.” Hadis-i Şerif’ini ilke edinmiş bir mütefekkindir. Yazar, ilmi ve hikmeti metafizik âlemde aramayı tercih eder. Seyid Abdülhâkim Arvasî Hazretleri Necip Fazıl’ın düşünce ve arayışla dolu olan zihnine bir kandil yakar. Yazar, neyi araması gerektiğini öğrenir ve sürekli bir arayışla geçirir ömrünü. Bunun delili ise eserleridir.

Arayışların içinde ömrünü sürdüren sanatçılardan biri de *Bir Adam Yaratmak* eserinin başkışisi Hüsrev’dir. Hüsrev, icra ettiği meziyetten ötürü çevresi de bu yönde şekillenmiş aydın kişilerden oluşmaktadır. Sık sık bir araya gelen bu topluluk, mekân olarak Hüsrev’in yalısında sohbetlerini gerçekleştirir. Yine bir sohbet vesilesiyle toplandıklarında, Hüsrev yine hepsinden baskın ve kendisini dinlettirme becerisine sahiptir. Bu kez konu kaderdir. O, kadere iman konusunda konuklarını ikna eder. Bu iknayı, bir kaza tablosu çizerek göstermek ister. Bir kişinin kaza anı anlatırken insanın plansız gördüğü ama kazanın planlı bir iş olduğunu arkadaşlarına ispatlamaya çalışır.

HUSREV- ... Tesadüflerin kim bilir nasıl ve nereden idare edilen son derece grift ve içinden çıkılmaz bir riyaziyesi vardır.

NEVZAT- Sen âdeta kadere inanıyorsun!...

HÜSREV- Kadere inanıyor muyum, onu siz keşfedin! Fakat hayatın gizli bir şuru olduğuna inanmak istiyorum. Öyle bir şuur ki kendisini yok göstererek gizleyebilmiştir. Ben hadiseleri çok grift bulan bir insanım. (2006, s. 45).

Kadere inanma bir yaratıcının varlığını da kabul etmektir. Çünkü tesadüfler yoksa plan var. Planlı bir durumu da ancak bir varlık oluşturur. Hüsrev, bu varlığın İslâm dininin yaratıcısı olan Allah’a iman olması gerektiği kanaatindedir.

Hüsrev, kendi tiyatrosunda bir adam yaratırken yanlış bir şeyler yaptığının farkına varır. “Mesut körlük içinde hayatı doldurup gitmek”(2006, s. 5) varken neden sınır ötesi ya da fizik ötesi bu kadar irdelenir ki? Hüsrev bu türden çıkmazlarla dolup taşmış durumdadır:

HÜSREV- Ben ne yaptım? Bir hududu zorladım. Kendimin dışına çıkmak isterken kendime rast geldim. Meğer kul olduğumu anlamak için Allahlık taslamalıyım! Meğer nasıl yaratıldığımı anlamak için bir adam yaratmaya kalkmalıyım! (Yüzünün ifadesi büsbütün mecnun, orta yere döner) Ben ne yaptım? En sağlam basamağı ayağımdan kaydırđım. Körlüğü zedeledim. Şimdi görünen şeye nasıl bakayım? İnsan kaderini bir rüya gibi uykuda bulur. Bu rüyayı uyanık nasıl seyredeyim? Allah’la kalabalık arasında kaldım. Boşlukta nasıl durayım? (2006, s. 71).

Hüsrev, düşüncelerini ve metafizik âlemi her yönüyle içselleştirdiği için arayışın sonunu getirdiğini düşünmektedir. Ancak arayışın sonucundan ziyade yaptıklarının çok uç sonuçları olacağını farkındadır. Bir hududu zorlamak, herkesin yapabileceği bir iş değildir. Hele ki dine göre Allah’ın yaratıcılığını göz ardı edip insanın yaratma hırsını ve egosunu ön plana çıkararak bir eyleme girmesi şirk noktasına varır. Hüsrev, biraz da bu kanaattedir. Haddini, hududunu aştığını düşünmektedir. Özellikle “körlüğü zedeledim.” ifadesi, hayatın olağan sınırları içinde acıyı, sevinci, yaşayışları bırakıp metafizik âlemde sürekli gezinmek, görünmeyeni görmeye çalışmak huzursuzluğu beraberinde getirir. Allah’ın sonsuzluğuyla karşılaşan Hüsrev, her şeyi anlamsız görür.

3. 3. Maddeyi Manaya Tercih Etme Eleştirisi

Necip Fazıl’ın madde anlayışı bu dünya üzerine, mana anlayışı ise hem bu dünya hem de ahiret üzerine kuruludur. Özellikle yazar, kendi değerlerine yabancılaşan hatta redd-i miras anlayışıyla hareket eden devlet otoritelerine karşı, ciddi bir algı ve kalem savaşı başlatır. Onun aksiyon dolu yaşamı sürekli bu mücadelelerle geçmiş ve o, bu konuda hiç yılmamıştır. Batı’yı taklit eden gençliğin ve toplumun İslâm’ın sancaktarlığını yapan şanlı tarihini bir kenara bırakması yazarda derin izlere yol açar. Kapitalist ve materyalist sistemler, tamamen para ve güç üzerine kuruludur. İslam medeniyeti ise bugünkü yaşamı, ölümden sonraya bırakır. Kişinin bu dünyada yaptıklarının karşılığı ölümden sonra karşısına çıkacaktır. Bu yüzden daha çok mana üzerine kurulu bir sistem göze çarpar.

Necip Fazıl, mananın değerini şiirleri başta olmak üzere bütün eserlerine yansıtır. Onun eserlerinde İslam’ın savunuculuğu, açık bir şekilde görülür. *Bir Adam Yaratmak* eserinde kitabın başkişisi Hüsrev, “Ölüm Korkusu” piyesinde dünyanın dertleri karşısındaki sanatçının çaresizliğini yansıtır. Derya Şenol, Necip Fazıl’ın kendisini Hüsrev karakterine yansıttığını söyler. Hüsrev’in hayatında birçok kesit ve davranışları yazarınkine benzerdir (Şenol, 2003, s. 35).

Bir Adam Yaratmak yapıtında, sanatçı iyiyi ve manayı temsil eder. Sanatçı, burada edebiyatçıdır, yazardır. Bunun dışında tiyatrodaki Hüsrev’i temsil eden oyuncu Mansur da iyiyi temsil eder. Yani özellikle sanatla uğraşanların tarafı doğru olandır düşüncesi yansıtılmak istenir. Bunun dışında Şeref, Nevzat ve toplumun çoğunluğu, maddeye hizmet ederek onların tüketici ve acımasız yanları esere yansır. Kadın karakterlerden olup ihtirasları uğruna her şeyi yapabilecek olan Zeynep de bu kategoriye girer.

Maddenin peşinden arzu ve ihtirasla sürüklenen Zeynep, Hüsrev tarafından reddedilişine rağmen tekrar tekrar onun kapısına gider. Hüsrev, Zeynep üzerinden bu tür yaklaşımda olan kadınların hepsine bir mesaj veren söylemde bulunur: “Zeynep! Başı boş, gözü kör, dizginsiz isteklerimizin bizi ne kadar çirkinleştirdiğini gör artık! Bak sana, ölüm terleri dökerken neler söyleyebiliyorum! Vazgeçmeyi, istememeyi bil.” (2006, s. 77). Batı’nın kadına genellikle bir meta olarak bakması manaya değer veren yazarların eleştirisine her zaman yol açmıştır. Zeynep de İslam’ı benimsemiş bir kadın imajı görülmez. Genelleme yapmamak kaydıyla daha çok maddeci kültürde yetişmiş ve maddeyi ön planda tutan bir kadın fotoğrafı göze çarpar. “gözü kör, dizginsiz istekler, sürekli istemek” davranışlarında yoğun dünyevi dürtülerin olduğu yansıtılır. Buna zıt olarak manayı ön plana alan kadın, isteklerini kontrol edebilir. Necip Fazıl

eserinde, paranın ve şöhretin kirli yüzünü Şeref ve Nevzat'a yükler. Şahsi menfaatleri uğruna Hüsrev'in kendisini asmasına sebebiyet vermek ya da onu akıl hastası olarak gösterip kliniğe yatırmak maddeyi manaya tercih edenlerin bir yaklaşımıdır. "Sanatın sanat olduğu kadar hayatın altın anahtarı, sınır çizgileri tertemiz, belirgin ve açık olmaktadır. Bulanıklığın ve ötesizliğin olduğu yerde hayal kuruluğu, araştırma ve adaptasyon, taklit ve kopyanın başladığı görülür." (Özer, 1997, s. 16). Necip Fazıl Sanatçı kimliğini Hüsrev'e, taklit ve kopya kimliğini ise Şeref ve Nevzat gibi kişiliğini maddeye tercih eden bireylere yükler.

Bütün bu kimliği ve karakteri dejenere olmuş bir toplumda ya da dünyada yaşamının anlamsızlığını kendi dünyasında içselleştiren Hüsrev, sanatçının anormal olduğunu ve metafizik alemde yer alması gerektiği mesajını verir. Hüsrev'in içinde bulunduğu ahvalin bir benzerine Necip Fazıl'ın "Ne Arıyorum?" şiirinde rastlanır: "Ân oluyor bir garip duyguya varıyorum;/ Ben bu sefil dünyada acep ne arıyorum?". Sanatçının içinde bulunduğu dünya onu arayışa ve ardından çaresi görülmez bir buhrana sürükler. Hüsrev, bu dünyaya karşı gelmek gibi bir misyon yüklenmiştir. Cemiyetin onu kendilerine benzetmek istekleri sert bir üslupla geri çevrilir.

4. Sonuç

Adı daha çok şiirle ön plana çıkan ve şairlik yönüyle tanınan Necip Fazıl, tiyatro alanında da birçok eser kaleme alır, bu çalışmaları tiyatro çevrelerince takdir edilir. İlk tiyatrosu, ünlü oyuncu ve yazar, Muhsin Ertuğrul'un teklifi ve teşvikiyle kaleme aldığı *Tohum* adlı çalışmasıdır. Sahnelenen bu oyun, izleyiciler tarafından beğeni almayınca yazar, *Bir Adam Yaratmak* eserini yazar. Bu eser, salonlarda kapalı gişe oynar. Yazarın ününe ün katan bu tiyatrodaki buhranlı bir hayatın pençesine düşmüş bir sanatçının arayış, acı ve ıstırap dolu hayatı anlatılır. Necip Fazıl, tiyatronun ana karakteri Hüsrev'e birkaç rol yükler. Bunlardan biri maddeye değer veren toplum ve değer vermeyen sanatçı rolüdür. Özellikle toplumda eğitilmiş ve aydın diye nitelendirilen birçok kişinin menfaat dünyasının pençesine takıldığı yansıtılır. Bir diğeri sanatçının anormal davranışlarıdır. Necip Fazıl, gerçekten aydın ve üreten bir insanın sıra dışı olması gerektiği kanaatinde. Dolayısıyla bu düşünce Hüsrev adlı karaktere yansır. Hüsrev, bu dünyanın insanı olmadığına kanaat getirir. Bir ölüm isteği sanatçıda belirir.

Hüsrev'e yüklenen bir diğeri mana misyonu, sonsuz olana kavuşma isteğidir. Sonsuz olan Allah'ı bulmaya çalışan Hüsrev, kendi acizliğiyle karşı karşıya kalmıştır. Eserde özellikle mutasavvıfların hayatı, Hüsrev ile paralel bir benzerlik oluşturur. Tasavvufçular nasıl Allah'a kavuşma isteğiyle hareket ederlerse başkisi olan Hüsrev de Allah'ı bulmak ister. Metafizik düşünceler, mistik söylemler eserin geniş bir bölümüne yayılmıştır. Arayışlar başlangıçta hep bulanıktır. Bu buhranlı yaşantı sonunda gerçekten koşulsuz şartsız teslimiyet olması anlayışı vardır.

Necip Fazıl, eserinde manayı güzel ahlakla bütünleştirir. Mana, kişiler üzerinden olumlu davranışlarla okura yansıtılır. Tiyatro eserindeki Selma, özverisiyle merhametiyle saygısı ve güzel ahlakıyla manayı temsil ederken Zeynep ise hırsıyla, tutkusuyla, ahlak dışı ilişkisiyle maddeyi temsil eden bir kadın karakterdir. Eserde sadece erkek karakterlerin eksik yönleri vurgulanmaz aynı zamanda kadınların da olumsuz yönleri aktarılır.

Eser, sanatçının ruhundaki kaos evrenini ele alır. Mutlak hakikat neticesinde sanatçının ruhu ancak özgür olabilir. Sadece sanatçının değil, sıradan bir kişinin, insani değerlerin bütün özelliklerini taşıması gerektiği okura yansıtılır. Necip Fazıl, bu eserinde değişimin bir sanatçı ruhundaki süreci, buhranlı bir hayatın kederi, düşüncelerin madde ve mana eksenli yansımaları, insanların büyük çoğunluğunun maddeye tapması, çarpık ilişkiler, mistik ve metafizik yaklaşımlar ele alır.

Kaynakça

Çebi, H. (1981). *Tiyatro Eserlerinde Madde ve Manada Necip Fazıl*. İstanbul: Veli Yayınları.

Çetin, M. (2004), “Türk Edebiyatında Fırtınalı Bir Zirve”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Necip Fazıl*, (Haz: Mehmet Nuri Şahin, Mehmet Çetin), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları.

Çetin, N. (2017). *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı*. Ankara: Nobel Yayıncılık.

Karataş, T. (2005). “Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl”, *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim*, *MEB Yayınları*, Mayıs 2005, 63, 57-62.

Karataş, T. (2013). “Necip Fazıl’ın Tiyatro Yazarlığı ve Tiyatrolarının Belli Başlı Özellikleri”, *Türk Dili*, Mayıs 2013, 737, 88-96.

Kavaz, İ. (2017). *İdeler Dünyasından İdeal Dünyaya Bir Ses Necip Fazıl Kısakürek*. Ankara: Edebiyat Ortamı Yayınları.

Kısakürek, N.F. (1984). *Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvuru*. İstanbul: B. Doğu Yayınları.

Kısakürek, N.F. (1999). *Parmaksız Salih*. İstanbul: B. Doğu Yayınları.

Kısakürek, N.F. (2006). *Bir Adam Yaratmak*. İstanbul: B. Doğu Yayınları.

Kısakürek, N.F. (2021). *Konuşmalar*. İstanbul: B. Doğu Yayınları.

Korkmaz, R. (2014). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Nutku, Ö. (1998). *Dram Sanatı/ Tiyatroya Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Okay, O. (2009). *Necip Fazıl Kısakürek*. İstanbul: Şule Yayınları.

Özer, M. (1997). *Sanat ve Aksiyon İçinde Bir Portre Denemesi*. Kayseri: Birlik Vakfı Yayınları.

Sawi, A. (2005). “Necip Fazıl Kısakürek’in İslâmi Düşüncesini”, *Necip Fazıl Armağanı*. (Ed. Miyasoğlu M.), İstanbul: Konak Yayınları.

Şen, A. (2005). “Tiyatro ve Sinemada Necip Fazıl Kısakürek”, *Necip Fazıl Armağanı*, (Ed. Miyasoğlu. M.) İstanbul: Konak Yayınları.

Şenol, D. (2003). *Sahnenin İki Yüzü Bir Adam Yaratmak ve Hamlet*. İstanbul: Karakutu Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2012). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yalçın, A., Ayaş, G. (2002). *Tiyatro ve Canlandırma*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Bülent Ümit ERUTKU

Doç., Marmara Üniversitesi, berutku@marmara.edu.tr, İstanbul-Türkiye

ORCID:0000-0001-8801-8974

TÜRKİYE'DE 2000-2021 YILLARI ARASINDA BASILI FOTOĞRAF YAYINLARI İÇİN BİR DEĞERLENDİRME¹

Özet

Batı'da fotoğraf kitabı yayıncılığı teknik olarak icadının hemen ardındanır. Ülkemize fotoğrafın teknik olarak ulaşımı çok geç olmasa da yayıncılığı geride kalmıştır. Bu fark Cumhuriyetin ilk yıllarından 2000'li yıllara kadar ki dönemde daha da belirginleşmiştir. Bu araştırmamızın amacı ülkemizde fotoğraf alanında basılan kitapları incelemektir. Çalışmamızın kapsamı 2000-2021 yıllarında ülkemizde yayınlanan fotoğraf kitaplarıdır. Belirtilen çerçevede nicel değerlendirme olan bibliyometrik yöntem kullanılmış, nitelik değerlendirilmesi yapılmamıştır. İrdelenen tarihler için ülkemizde benzer kapsamda bir çalışmanın yapılmamış olması ve toplu olarak durum değerlendirmesinin gerekliliği çalışmamızın önemini göstermektedir. Özel yayınevlerinin 2000 yılı öncesine göre fotoğraf konusunda daha fazla yayın çıkardığı görülmüştür. Benzer şekilde sayıları az da olsa üniversiteler de yayın yapmaya başlamıştır. Uzaktan fotoğraf eğitimi veren üniversitelerinin ders kitaplarının yanı sıra kimi vakıf üniversitelerinin katkılarıyla açılan sergilerin kapsamında sergi konusunda araştırmalar içeren albüm-kitaplar basılmıştır. Müzelerin yaklaşımı da aynı olmuş, açılan sergilerle ilgili araştırma kitapları yayınlamışlardır. Birçok belediyenin tanıtım amaçlı fotoğraf albümleri yayınladıkları görülmüştür. Fotoğraf derneklerinin fotoğraf yayıncılığına katkısı ağırlıklı olarak fotoğraf albümü şeklinde olmuştur. Fotoğraf yayınlarında editörlerin tamamına yakını fotoğraf alanından değildir. Çeviri kitapların sayısı artmıştır ancak çeviri yapanların tamamına yakını ilgili akademik alanın dışındadır. Ülkemizde 2000-2021 tarihleri arasında YÖK tez verilerine göre fotoğraf konulu toplam 243 tez yapılmıştır. Akademik ortamda yapılan lisansüstü çalışmaların kitap olarak yayına dönemediği tespit edilmiştir. 2000 Yılı öncesi fotoğraf kitapları ile kıyaslandığında; Son birkaç yılda kuramsal fotoğraf kitaplarının sayısı artmaya başlamışsa da teknik kitapların ve fotoğraf albümlerinin sayısı daha fazladır. Her iki dönemde de fotoğraf albüm sayısı fazla olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf yayınları, Fotoğraf kitapları, Fotoğraf yayıncılığı, Fotoğraf sanatı, Türkiye'de fotoğraf.

AN ASSESSMENT FOR PRINTED PHOTO PUBLICATIONS BETWEEN 2000-2021 IN TÜRKİYE

Abstract

Photobook publishing in the West is technically right after its invention. Although it is not too late for photography to reach our country technically, its publishing has lagged behind. This difference became more evident in the period from the first years of the Republic to the 2000s. The aim of this research is to examine the books published in the field of photography in our country. The scope of our study is the photo books published in our country in

¹ Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildirisi olarak sunulmuştur.

2000-2021. In the specified framework, the bibliometric method, which is a quantitative evaluation, was used, and no qualitative evaluation was made. The fact that a similar study has not been conducted in our country for the examined dates and the necessity of evaluating the situation collectively shows the importance of our study. It has been observed that private publishing houses have published more publications on photography than before 2000. Similarly, universities have started to publish, although their number is small. In addition to the textbooks of universities providing distance photography education, albums and books containing research on the exhibition were published within the scope of the exhibitions opened with the contributions of some foundation universities. The approach of the museums was the same, and they published research books on the exhibitions. It has been observed that many municipalities publish photo albums for promotional purposes. The contribution of photography associations to photo publishing has mainly been in the form of photo albums. Almost all of the editors in photo publications are not from the photography field. The number of translated books has increased, but almost all of the translators are from outside the relevant academic field. A total of 243 theses on photography were made in our country between 2000-2021, according to YÖK thesis data. It has been determined that graduate studies in the academic environment cannot be published as a book. When compared with the photo books before the year 2000; Although the number of theoretical photo books has started to increase in the last few years, the number of technical books and photo albums is more. In both periods, the number of photo albums was high.

Keywords: Photography publications, photo books, photography publishing, photography art, photography in Turkey.

1.Giriş

1.1.Çalışmanın Amacı

Bu araştırmamızın amacı ülkemizde 2000 – 2021 yılları arasında basılan fotoğraf konulu kitapları incelemektedir. Daha önceki tarihlerde yapılan yayınların listeleri kitap olarak yayınlanmıştır. Ancak; nicel bir tespit niteliğinde değildir.

1.2.Kapsam

Çalışmamızın kapsamı ülkemizde 2000-2021 yıllarında yayınlanan fotoğraf kitaplarıdır.

1.3.Sınırlılıklar

Gerçek ve tüzel kişilerin yayınlamış olduğu kitaplar çalışmanın sınırlılıklarıdır. Yarışma katalogları kapsam dışı bırakılmıştır.

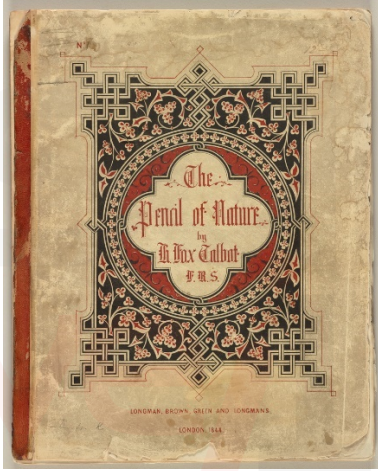
1.4.Yöntem

Belirtilen çerçevede kaynak araştırması yapılmış, veri toplanmış ve nicel değerlendirme olan bibliyometrik yöntem kullanılmıştır. Ayrıca betimleyici yaklaşımda da bulunulmuş ancak nitelik değerlendirmesi yapılmamıştır. Milli Kütüphane, Marmara Üniversitesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Atatürk Üniversitesi, M. Emin Tan Fotoğraf Kitaplığı (Balıkesir Fotoğraf Müzesi) ile online kitap satış firmalarının arşivleri 2000-2021 yılları arası taranarak kitap verileri elde edilmiştir.

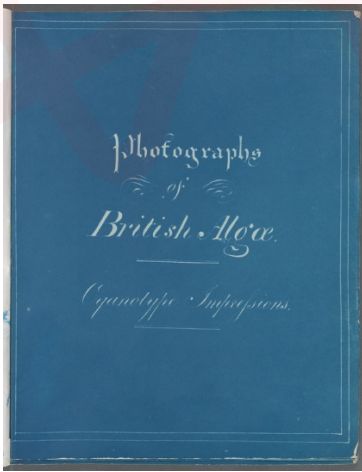
Araştırmamızın içeriğini belirleyen araştırma soruları şu şekildedir: En fazla yayın türü nedir? (Kuramsal, teknik, albüm vb.) En çok baskı hangi tür yayınlarda yapılmış? Yayın türlerinin yıllara göre dağılımı nasıldır? Çeviri kitap sayısı nedir? Kitaba dönüşen tez var mı? Derneklerin, vakıfların, müzelerin, üniversitelerin, bankaların, belediyelerin, bakanlıkların, fotoğraf makinesi ve ekipmanları satan firmaların yayıncılığa katkısı var mı? Hangi alanda? Kitaplarda branşı fotoğraf olan editör var mı? Çeviri kitapların Türkçe'ye çevirisi ilgili branştan kişilerce mi yapılıyor? Akademisyenlerin yayıncılığa katkısı nedir?

2.Fotoğraf konusunda Dünya’da ilk yayımlar

Fox Talbot’un 1844’te yayımlanan “Pencil of Nature” kitabı yayımlanmış ilk fotoğraf kitabı olarak bilinir. Her ne kadar fotoğrafçılığının yanında amatör bir botanist de olan Anna Atkins’in 1843 yılında az sayıda cyanotype yöntemiyle bastığı Görsel 2’de kapak görseli yer alan “Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions” albüm kitabı varsa da “Pencil of Nature” fotoğraf alanında yayımlanmış ilk kitap olarak genel kabul görür. Bunun nedeni baskı yöntemi, sayısının azlığı ve içeriktir. Talbot, Görsel 1’de yer alan kitabına fotoğraf yönteminin buluş hikayesini anlatarak başlar ve ardından 22 adet fotoğrafına yer verir. Her fotoğraf hakkında da bilgi verici metin yazar (Talbot, 1844, s.1-49).



Görsel 1. Fox Talbot’un Kitabının Kapağı.



Görsel 2. Anna Atkins’in Kitabının Kapağı.

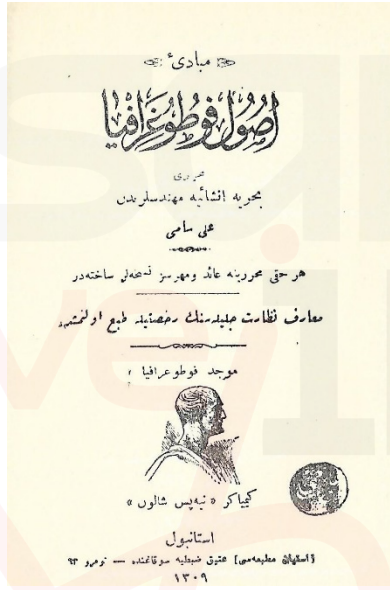
İster Atkins’in botanik bilimine katkı sağlayan albüm şeklindeki kitabı gibi olsun ister Talbot’un fotoğraflarının altında açıklayıcı metinlerin yer aldığı kitabı gibi olsun ya da tamamen tekniği anlatan olsun, Batı’da fotoğraf yayıncılığı, fotoğrafın bulunuşu kadar eskiye dayanır.

Teknik bilgi olarak topraklarımıza fotoğraf geç gelmemiştir. Ancak; bu konuda kültürel birikimin olması için oldukça zamanın geçmesi gerekmiştir.

3.Ülkemizdeki ilk yayımlar

Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi ülkemizdeki fotoğraf ile ilgili birçok Eski Türkçe fotoğraf kitaplarını dijitalleştirmiş ve erişime açmıştır. 1800’lerin sonu ile 1900’lerin başına denk gelen tarihlere sahip bu kitaplar teknik bilgiler vermektedir. O tarihlerde Harbiye Askeri okulunda askeri teknik dersleri arasında “fotoğraf bilgisi” yer almıştır

(Eser, 2005, s.65). Fotoğraf dersleri Osmanlı devletinde sadece Harbiye’de değil Mühendishane ve Bahriye’de de yer almıştır. Hatta yurt dışına da bu doğrultuda öğrenci gönderildiği de bilinmektedir. Teğmen Hüsnü Efendi bunlardan birisidir. 1870 Yılında fotoğraf öğrenmesi için Avrupa’nın tanınmış fotoğrafhanelerine gönderilmiştir. İstanbul’a dönüşüyle de Erkân-ı Harbiye Fotoğrafhanesi’nde görev yapmıştır (Çolak, 2018, s.2). Hüsnü Efendi, fotoğrafçılık ile ilgili “Risale-i Fotoğrafya” adını verdiği bir kitap yazar. Ak, “Risale-i Fotoğrafya” kitabı’ndan ilk telif eserimiz olarak söz eder (Ak, 2004, s.10). 1873 tarihli kitap fotoğraf yazınının ilk kitabıdır (Çolak, 2018). Görsel 3’de görülen 1892 tarihli Ali Sami Bey’in “Mebadi-i Usul-i Fotoğrafya” kitabı ülkemizde bu alanda yazılmış ilklere aittir. Osmanlıca kitabın içeriğinde İngilizce ve Fransızca kaynaklardan alınan bilgiler ile Ali Sami Bey’in kişisel deneyimleri yer almaktadır (Çolak, 2018, s.6).



Görsel 3. Ali Sami Bey’in “Mebadi-i Usul-i Fotoğrafya” Kitabı.

Takip eden yakın tarihlere kronolojik olarak baktığımızda:1907’de Ahmed Tevfik ibnül-Cemal’in “Teshil-i Fotoğrafya”, 1908’de Mehmed Tevfik’in “Amelî Fotoğrafya”, 1912’de Corci’nin “Polis Mekâtibine Mahsûs Resimli Amelî ve Nazarî Fenn-i Fotoğrafya”, 1916’da Mehmed Said’in “Nazarî ve Amelî Fenn-i Fotoğrafya” Sadullah İzzet’in 1919’da “Muhit-i Fünûn-u Fotoğrafiye. Boyalı Fotoğrafya Pinatipi” 1920’de “Amelî Fotoğrafya Rehberi” kitapları ülkemizin bu alandaki ilk yayınlarıdır ve hepsi fotoğrafçılığı öğretmeye yönelik teknik bilgiler içerir.

4.Cumhuriyetin ilk yıllarından 2000’li yıllara

Seyit Ali Ak ve Alberto Modiano’nun çalışmaları ülkemizdeki fotoğraf yayınlarının toplu tespiti açısından ilk, tek ve çok önemlidir. Yayınladıkları son “Türkiye Fotoğraf Yayınları Kataloğu” 2003 yılına kadardır. Bu kitabın “Latin harflerle yazılmış eserler 1928-2003” bölümü incelendiğinde büyük çoğunluğun sergi albümü, yarışma kataloğu ve teknik kitaplar olduğu görülür. Teknik kitapların çoğunluğu ise amatörler, fotoğrafa yeni başlayanlara yöneliktir. 9 fotoğraf tarihi ile ilgili, 12 kuramsal ve 1 sözlük yer alır listede.

Fotoğraf konulu yazın geçmişimizin bu durumuna dair AFSAD’ın sempozyumlarına bakmakta fayda olacaktır. Çünkü yapılan sempozyumlardaki bildirimler dönemlere ait bilgiler barındırmaktadır. 1978 Yılında AFSAD tarafından düzenlenen sempozyumun bildiri kitapçığının genelinde fotoğraf eğitimi, ekonomik sorunlar, malzemeye ulaşım zorlukları, örgütsel birliklik gerekliliğinden söz edilmiştir. Selmin Başak aynı sempozyumda, 1864 Yılında Batı’da özel dergilerin sayısı 25’e yakinken 1978’de ülkemizde tek bir fotoğraf dergisi olduğunun altını çizmiştir (Başak, 1978, s.5). Gültekin Çizgen, “Türk fotoğrafında yayın hayatı yeni başlamış, problemler içinde işlevini sürdürmeye çalışmaktadır” sözleriyle yayın yapmanın zorluklarına dikkat çekmiştir (Çizgen, 1978, s.12). Engin Çizgen ise;

yurtdışındaki fotoğraf dergilerinin uzun yıllar yayında kaldıklarını ancak ülkemizde ise 1977'ye kadar yayın süresinin ancak 6 ay kadar olmasını dile getirmiştir (Çizgen, 1978, s.46).

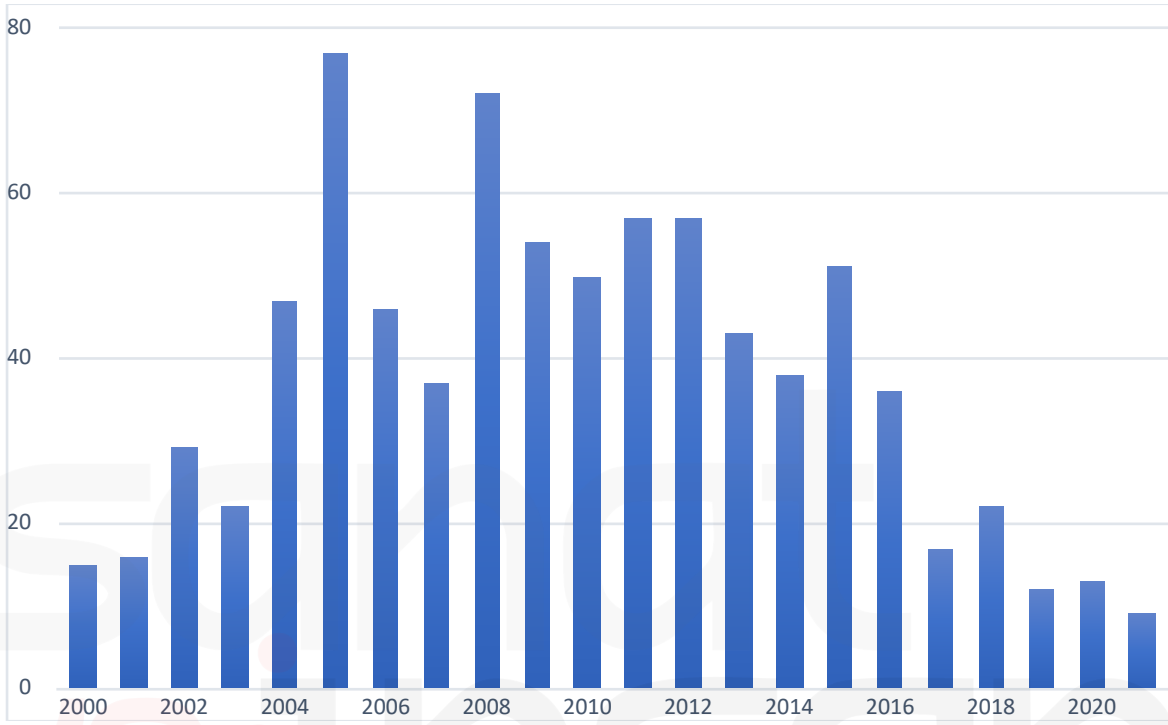
Seyit Ali Ak, 1982 yılında yayınladığı “Türkçe Fotoğraf Yayınları Kataloğu” kitabının önsözünü “...Türk fotoğrafçılığının sorunlarını deşen ve şiddetle gereksinim duyulan araştırmalarımıza basamak olmasıdır” ifadesi ile bitirir. 1982 Tarihli bu yazıda fotoğraf alanındaki araştırmaların eksikliğine dem vurulmuştur (Ak, 1982, s.13). Ak, kitabının geliştirilmiş baskısını 1993 yılında Alberto Modiano ile hazırlar. Bu kitabın önsözünde de Cumhuriyetin ilanından Latin alfabesine geçilen 1928 yılları arasında eski Türkçe ile yazılmış olan kitap sayısını 74 olarak verirler (Ak ve Modiano, 1993, s.14). Önsözün sonunda 152 yılda 135 kitap yayımlandığı bilgisi verilir. O da az baskılı dar bir çevredir.

Yapmış olduğumuz kaynak taramasında konu ile ilgili yazılmış yazıların da az sayıda olduğu görülmüştür: Tespit ettiğimiz yazılar şunlardır: Özel. Tayfun. “Fotoğraf Dergilerimizin Dünü Bugünü Yarını”, AFSAD 2. Fotoğraf Sempozyumu Bildirisi, Sempozyum Kitapçığı, AFSAD Yayını, 1987 Ankara; Bayhan, Mehmet; “Fotoğraf Yayınları”, Hürriyet Gösteri, Mart 1988; Baler, Handan Tunç. “Türkiye’de Fotoğraf Yazıları Ve Yayınları”, 3. Fotoğraf Sempozyumu Bildirisi, Afsad Yayını, Ankara 1989; Kalay, Aramis; “Fotoğraf Yazarını Arıyor!”, Cumhuriyet Gazetesi, 25 Haziran 1990; Modiano, Alberto. “Fotoğraf Yazarlığı ve Yazılı Fotoğraf Kültürü”.4. Fotoğraf Sempozyumu Bildirisi, AFSAD yayını, Ankara 1992; KALAY, Aramis. “Fotograf Yazıları-Fotograf Yayınları”, 4. Fotoğraf Sempozyumu Bildirisi, AFSAD Yayını, Ankara 1992; Modiano, Alberto. “Fotoğrafımız Üzerine Üç Sorun Üç Öncelik”, İnsancıl Kültür Dergisi, Ekim 1993, Sayı 36; Modiano, Alberto. “Dernekler ve Fotoğraf Yayınları”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul 1995 Cilt 12; Modiano, Alberto. “Türkiye’de Fotoğraf Yayıncılığı”, Cumhuriyet Kitap Dergisi, Sayı 275, 1995.

Ülkemizde fotoğraf alanında yayınları ve yayıncılığı inceleyen tek bir akademik çalışma bulunmaktadır. Osman Ürper’e ait olan yüksek lisans tezi “1960-2000 Yılları arası Türkiye’de fotoğraf yayınları ve yayıncılığı”dır. Marmara Üniversitesi’nde yapılan çalışma 2001 tarihini taşımaktadır. Tezde ülkenin sosyo-ekonomik ve kültürel yapısının fotoğraf yayıncılığına da yansıdığı dile şu şekilde dile getirilir: "Doğal olarak fotoğraf yayınlarının gelişimi de Türkiye gerçekleri altında -az gelişmişlik- düzeyindedir. Türkiye’de yayımlanan fotoğraf yayınlarında, 1960’lı yıllardan 2000’li yıllara tür, nitelik ve kalite bakımından bir gelişme gözlenmektedir. Ancak bu gelişimin ideal bir gelişmişlik düzeyinde olduğundan söz edilemez" (ÜRper, 2001, s.178).

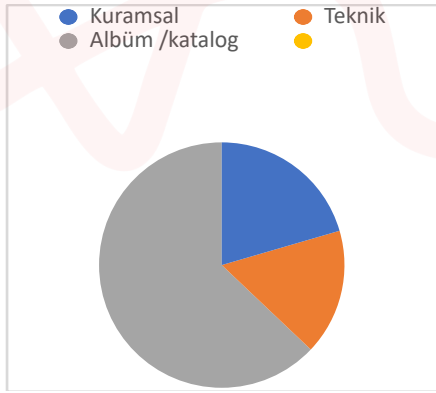
5.2000’den Günümüze / Bulgular

2000-2021 Yılları arasındaki ulaşılabilen basılı kitaplar tarandığında kitap, albüm ve katalog sayısı 820 dir. Görsel 4’de yer alan grafik incelendiğinde en fazla yayının 2005 yılında yapıldığı, en az ise 2021 yılında olduğu görülmektedir. 2012 Yılı’ndan sonra yayın sayısı hızla düşmüştür.



Görsel 4. Yıllara göre yayın sayısı dağılımı.

Toplam 820 yayının; 168'i kuramsal, 136'sı teknik içeriktedir. Bu kitapların 133'ü çeviridir. Fotoğraf albüm ve katalog sayısı 516 ile toplam yayının % 63'ünü oluşturmuştur. Görsel 5'deki grafikte yayın içeriklerine göre dağılım oranları yer almaktadır.



Görsel 5. Yayın içeriklerine göre dağılım oranları.

Kitap çevirileri yapanların büyük çoğunluğu fotoğraf alanında akademisyenler ya da eğitimi fotoğraf olan kişiler değildir. Yayının editörlüğünü yapan fotoğraf alanında akademisyen ya da fotoğraf eğitimi almış kişi sayısı 5'dir.

2000 Yılından günümüze fotoğraf yayınlarının yayıncıları incelendiğinde iki ana başlık ortaya çıkmaktadır. Özel kişiler ve tüzel kişiler. Bu başlıkların altında ise; özel yayınevleri ve şirketler; üniversiteler, dernekler, vakıflar, belediyeler, müzeler, bankalar, meslek kuruluşları ve bakanlıklar yer almaktadır. Araştırma kapsamımızda ulaşılabildiğimiz ve taradığımız kaynaklarda kişisel çabaları ile kitabını kendi yayınlayanların sayısı çoğunlukla bu bilgiye ulaşamadığı için tespit edilememiştir.



Görsel 6. Yayıncıların dağılımı.

Görsel 6'daki grafik incelendiğinde fotoğraf yayınlarının tamamına yakını özel yayınevlerince yapılmıştır. Dernek, vakıf, galeri, müze, banka ve belediye yayınlarının tamamına yakını fotoğraf albümü ve sergi kataloğudur. Bu durum ilgili bakanlıklar için de geçerlidir. Birçok belediye tanıtım amaçlı fotoğraf albümleri yayınlamışlardır. Özel şirketlerin sergi albüm ve katalog basımında katkısı diğer kurumlara göre fazladır. Sayıları az da olsa üniversiteler de yayın yapmıştır. Uzaktan fotoğraf eğitimi veren Anadolu ve Atatürk üniversitelerinin ders kitaplarının yanı sıra Koç Üniversitesi gibi açılan sergilerin kapsamında sergi konusunda araştırmalar içeren yayınlar da içermektedir. Benzer şekilde müzelerin yaklaşımı aynı olmuş, açılan sergilerle ilgili araştırma kitapları yayınlamışlardır. Bu kurumlar; Vehbi Koç Vakfı, Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul Modern Sanat Müzesi, Pera Müzesi'dir.

Fotoğraf makine ve aksesuarları satan firmaların yayıncılığa katkısı incelenen dönem içerisinde örneklem havuzunda bulunamamıştır.

Ülkemizde Güzel Sanatlar Fakültesi çatısı altında YÖK verilerine göre (www.istatistik.yok.gov.tr) aktif görülen 25 fotoğraf bölümü vardır. Ancak bunlardan 5'i, Akdeniz Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Kocaeli Üniversitesi, Marmara Üniversitesi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi eğitim-öğretim faaliyetlerine devam etmektedir.

Araştırma tarihleri itibariyle fotoğraf alanındaki akademisyen sayısı 2021 yılı sonu itibariyle Yüksek Öğretim Bilgi Yönetim Sisteminde (www.istatistik.yok.gov.tr) yer alan bilgilere göre fotoğraf bölümlerindeki toplam akademisyen sayısı 48'dir. Bu sayının 13'ü profesör, 7'si doçent, 12'si dr.öğr.üyesi, 6'sı öğretim görevlisi ve 10'nu araştırma görevlisidir. Kitabı yayınlanan tam zamanlı akademisyenlerin sayısı 21'dir.

Ayrıca; Ülkemizde 2000-2021 tarihleri arasında YÖK Ulusal Tez Merkezinin kayıtlarına göre (<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>) 1 Ekim 2021 tarihi itibariyle fotoğraf konulu toplam 243 tez yapılmıştır. Bunların; 200'ü Yüksek Lisans, 27'si Doktora, 16'sı Sanatta Yeterlik düzeyindedir. Bu tezlerin bir kısmı görüntüleme teknolojisi bağlamında; adli tıp, arkeoloji, bilgisayar mühendisliği, eğitim-öğretim, fotogrametri, gazetecilik, halkla ilişkiler, iletişim, kimya, matbaacılık, metalürji, mimarlık, ormancılık, psikoloji, sosyoloji, tıp ve ziraat dallarında yer alsa da büyük çoğunluk fotoğraf eğitimi veren bölümlere aittir. Bu bölümlerde yapılan tezler hem teknik hem de kuramsal alanlardadır. 1980'li yıllarda yapılan tezlerin çoğunlukla teknik içerikli olduğu görülür. 1990'lardan günümüze yaklaştıkça kuramsal çalışmalar artar. Yapılan bu çalışmaların yayına döneni yok denecek kadar azdır.

6.Sonuç

Araştırmamızın kapsamında 2000-2021 yılları arasında fotoğraf yayıncılığı ile ilgili sonuç olarak şu çıkarımlarda bulunulabilir: 2000 Yılı öncesinde olduğu gibi 2000 yılı sonrasında da en çok fotoğraf albümü ve katalog basılmıştır. 2000 Yılı öncesi için yapılan tarama sonuçları ile kıyaslayınca tek fark az da olsa kuramsal kitapların sayısı artmıştır. Özel yayınevlerinin 2000 yılı öncesine göre fotoğraf konusunda daha fazla yayın çıkardığı görülmektedir. Sayıları az da olsa üniversiteler de yayın yapmaya başlamıştır. Çeviri kitapların sayısı artmıştır. 2000’li Yılların ortasından sonra kuramsal konular teknik konulardan daha fazla olmaya başlamıştır. Her geçen gün basılı yayın azalmaktadır. Pandemi dönemi, ekonomik şartlar ve dijital yayıncılığın kolaylığı bunun nedeni olduğu düşünülebilir. Üniversite kütüphaneleri fotoğraf konulu güncel yayınları takip etmemişlerdir. Genelde sanat özelde fotoğraf bölümü bulunan üniversitelerin kütüphanelerinde hem öğrencilerin hem de araştırmacıların istifade edebilmeleri bu bağlamda sağlanmalıdır. 2000-2021 Yılları arasındaki fotoğraf yayınlarının toplu olarak bulunduğu tek bir kütüphane bulunmamaktadır. Bu durumun çözülmesi için fotoğraf bölümleri olan üniversite kütüphanelerine fotoğraf yayınları aktarılıp toplanabilir. Fotoğraf alanındaki çeviriler alandan akademisyenlerden destek alınarak yapılmalıdır. Editörlük için de akademisyenlerden yararlanmak faydalı olacaktır. Ayrıca; akademisyenlerin çalışmalarını yayınlayabilmeleri için desteğe ihtiyaç olduğu aşikardır. Bu bağlamda güzel bir çaba Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Uygulama ve Araştırma Merkezine aittir. Merkez her yıl düzenlediği Maket Kitap Festivali ile fotoğraf yayıncılığına katkı sağlamaktadır. Yayınevleri satış odaklı kaldıkları sürece kuramsal kitapların yayınlanma oranı çok değişmeyecektir. Fotoğraf bölümlerinde yapılan “yetkin” olan doktora tezleri basılabilir. Amatörlere ya da fotoğrafa yeni başlayanlara yönelik teknik kitapların yanı sıra fotoğraf sanatının kuramsal boyutunu ele alan yayınlara çok daha fazla ihtiyaç bulunmaktadır. Bu ihtiyaç hem üniversitelerde eğitim veren akademisyenler hem de öğrenciler için hem de fotoğraf sanatına gönül vermiş kendini daha da geliştirmek isteyenler için de elzemdir.

Kaynakça

- Ak, S. (1982). Türkçe Fotoğraf Yayınları Kataloğu. İstanbul: İFSAK Yay.
- Ak, S. (2004). Türkiye Fotoğraf Yayınları Kataloğu (1873-2003). İstanbul: Bileşim Yay.
- Ak, S. A. & Alberto, M. (1993). Türkçe Fotoğraf Yayınları Kataloğu 1871’den 1993’e. İstanbul: İFSAK Yay.
- Başak, S. (1978). *Fotoğraf sanatı ve toplum. Türkiye’de Fotoğraf Sanatının İşlevi*, AFSAD, Ankara, s.4-7.
- Çizgen, E. (1978). *Türkiye’de ve Yurt Dışında Fotoğraf Yayıncılığı. Türkiye’de Fotoğraf Sanatının İşlevi*, AFSAD, Ankara, s.45-47.
- Çizgen, G. (1978). *Türk Fotoğrafına Genel Bakış ve Görünüm. Türkiye’de Fotoğraf Sanatının İşlevi*, AFSAD, Ankara, 11-13.
- Çolak, O. M. *Osmanlı Mekteplerinde Fotoğrafçılık Eğitimi Üzerine Bazı Notlar. Sultan II.Abdülhamid ve Osmanlı Modernleşmesi Uluslararası Kongresi*. Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, C(II) 363-372.
- Eser, G. (2005). *Mekteb-i Harbiye’nin Türkiye’de modern bilimlerin gelişmesindeki yeri (1834-1876)*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi].
- Talbot, F. (1844). *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans.
- Ürper, O. (2001). *1960-2000 Yılları arası Türkiye’de fotoğraf yayınları ve yayıncılığı*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi].

İnternet kaynakları

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>. (Erişim Tarihi: Nisan 2022).

www.istatistik.yok.gov.tr. (Erişim Tarihi: Nisan 2022).

Görsel kaynaklar

Görsel 1. Fox Talbot'un kitabının kapağı. https://oscarenfotos.com/2019/10/12/william-henry-fox-talbot-intelectual-y-pionero-de-la-fotografia/talbot_pencil_of_nature_2/. Erişim Tarihi: 08.10.2021

Görsel 2. Anna Atkins'in kitabının kapağı. <https://www.openculture.com/2016/01/first-book-to-use-photographic-illustrations.html>. Erişim tarihi: 08.10.2021

Görsel 3. Ali Sami Bey'in "Mebadi-i Usul-i Fotoğrafya" kitabı. Ak, S. A. (1982) Türkçe Fotoğraf Yayınları Kataloğu. İstanbul: İFSAK Yay.

Görsel 4. Yıllara göre yayın sayısı dağılımı. Grafik: Bülent Ümit Erutku.

Görsel 5. Yayın içeriklerine göre dağılım oranları. Grafik: Bülent Ümit Erutku.

Görsel 6. Yayıncıların dağılımı. Grafik: Bülent Ümit Erutku.

Fatma Yelda GEZİCİOĞLU

Dr. Öğr. Gör., Tarsus Üniversitesi, yeldagezicioglu@yahoo.com, Mersin-Türkiye

ORCID: 0000-0003-0579-2855

GELENEKSEL BİR YÖNTEM VE GÜNCEL BİR İPLİĞİN KULLANIMI İLE DENEYSEL DOKUMALAR ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA¹

Özet

En eski üretim yöntemlerinden biri olan dokumacılık; tarihsel süreç içerisinde toplumların bir ifade aracı olurken, kültürlerindeki yaratıcılıklarının da çeşitliliğini ve değişkenliğini ortaya koymaktadır. Kullanılan malzemeler, teknikler, farklı desen anlayışları ile hem işlevselliği hem de sanatsal üretime dönüşebilmesi dokumacılığın sonsuz çeşitliliğini de göstermektedir. Geleneksel bir yöntem olan, Anadolu'da genellikle "Çekmeli" adı ile adlandırılan yüzeyde halka/ilmek/kesiksiz hav görüntüsü oluşturan tekniğin farklı kültürlerde yüzyıllar boyu kullanıldığı görülmektedir. Bu tekniğin özelliği, genellikle atkıda kullanılan 2. bir atkının desen oluşturmak için yüzeye bir malzeme yardımı ile çekilerek yüzeyde halka görüntüsü oluşturmasıdır. Desen atkısı ile oluşturulan bu teknikte kullanılan malzeme, renk çeşitliliği ve kompozisyon farklılıkları dokumaların sanatsal çeşitliliğini ortaya koymaktadır. Bu çalışmada; günümüzde hem geleneksel dokumalarda hem de sanatsal yorumlamalar ile yapılan dokumalarda kullanılan tekniğin yüzeyde oluşturduğu görüntüye benzer görüntüler sağlayabilmek için, güncel iplik ile deneysel çalışmalar yapılmıştır. Amaç; geleneksel bir yöntem ile yapılan tekniğin benzer görüntüsünü güncel iplik ile sağlayabilmek ve sanatsal denemeler ile birleştirerek deneysel bir çalışma ortaya koymaktır. Çalışmanın sonucunda; geleneksel yöntemin, güncel iplikle yapılan yöntemle göre kumaşların yüzeyinde özgürce, serbest desen ve kompozisyon çeşitliliği yarattığı gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dokumacılık, Çekmeli Dokuma, Atkıdan İlmekli, Deneysel Dokuma, Loop (Luup) İplik

RESEARCH ON EXPERIMENTAL WEAVES WITH THE USE OF A TRADITIONAL METHOD AND A CURRENT YARN

Abstract

Weaving, one of the oldest production methods, while being a means of expression of societies in the historical process, also reveals the diversity and variability of their creativity in their cultures. The materials used, techniques, different patterns of understanding and its functionality and ability to transform into artistic production also show the endless diversity of weaving. The technique, which is a traditional method creates a ring/loop/continuous pile image on the surface is generally called "Çekmeli" in Anatolia and has been used for centuries in different cultures. The feature of this technique is that a second weft, which is used as a weft, is drawn to the surface with the help of a material to create a pattern, creating a ring image on the surface. The material, color variety and composition differences used in this technique created with pattern scarf reveal the artistic diversity of weavings. In this study; experimental studies have been carried out with contemporary yarn in order to provide images similar to the image created by the technique

¹ Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildiriler olarak sunulmuştur.

used today in both traditional weavings and weavings made with artistic interpretations. Aim; to provide a similar appearance of the technique made with a traditional method with contemporary yarn and to combine it with artistic experiments to reveal an experimental work. As a result of the study; It has been observed that the traditional method creates free pattern and composition diversity on the surface of the fabrics, compared to the method made with current yarn. As a result of the study; It has been observed that the traditional method creates free pattern and composition diversity on the surface of the fabrics, compared to the method made with current yarn.

Keywords: Weaving, Çekmeli Weaving, Weft Loop, Experimental Weaving, Loop Yarn

1. Giriş

Dokumanın tarihsel gelişimine baktığımızda; öncesinde ihtiyaçlar doğrultusunda işlevsel olarak üretilmeye başlayan, daha sonra sanatsal üretimler ile de devam eden bir yol izlediği görülmektedir. Çeşitli örgüler, farklı yöntem ve iplikler kullanılarak desenlendirilen dokuma kumaşlar teknolojinin gelişmesi ile farklı arayışlarla denemeler yapılarak, günümüzde çeşitlenerek ve sanatsal yönde güçlü bir yer tutarak devam etmektedir.

Özel bir yöntem olarak ifade edilen ve en eski dokuma tekniklerinden biri olan, “weft loop” (atkıdan çekmeli/halkalı/ilmekli/kesiksiz havlı) olarak adlandırılan tekniğin, atkı ipliğini yüzeye çekerek desenlendirilen teknik olduğu belirtilmektedir (Barber, 1991, s.149). Collingwood’a (1976) göre; en eski dokuma kumaş örnekleri içinde yer alan ve dokuma sırasında desenlendirilen teknik olarak ifade edilen, atkı ipliğinin yüzeye çekilerek ilmek/halka görüntüsü ile desen oluşturduğu ve bu tekniğin kumaş gruplarında önemli bir yer tuttuğu belirtilmektedir (s.211). Bu teknik ile dokunan kumaşların iplik kalınlıklarının farklılığı ile yüzey görüntülerinde gölgeli bir etkinin meydana geldiği ifade edilir. Çözümlenmiş ve atkısında keten ipliği kullanılan örneklerde açık koyu renk etkilerinin de dikkat çektiği anlatılmaktadır. Farklı uzunluklarının da uygulandığı bu teknik ile dokunmuş kumaşların; Mısır’da hanedan örtüleri için yapıldığı ifade edilmektedir (Forbes, 1987, s.210).

Bu teknik Dünya’da ve Anadolu’da çeşitli isimler ile anılmaktadır. Dünya’da “weft loop (atkıdan halkalı/ilmekli)”, “weft looping (atkıdan halkalı/ilmekli)”, “weft loop pile (atkıdan halkalı/ilmekli yığın, hav)”, “loop weave (halka/ilmek örgü)”, “pile weave (havlı, yığılı örgü)”, “pibiones (grape berries/üzüm meyveleri), boutoné,(buttons/düğmeler)”, “boutonne patterning” (düğmeli desen) ya da point boutonne(düğme köprüsü) olarak tanımlanırken; Anadolu’da “çekmeli”, “çeki/çekki/çekili/çekkili”, “kuskuse”, “çimdik/çultar” isimleri ile bilinmektedir (Gezicioglu, 2020, s.22-23).

Atkı ipliğinin yüzeye çekilerek desen oluşturması ile meydana gelen bu teknikte; zemin çözgü ve zemin atkı olarak nitelendirdiğimiz ipliklerden başka, desen yapmak üzere kullanılan ikinci bir atkı sistemi mevcuttur. Deseni oluşturan bu atkılar; ilave atkı, takviye atkısı ya da desen atkısı olarak da adlandırabiliriz. Deseni oluşturan atkılar ile kumaşta biçimler ve yüzey şekillendirmeleri yaratılmaktadır. İkinci atkı ipliği ile desenlendirilmiş bir kumaş grubunun Anadolu’da, günümüzdeki örnekleri araştırıldığında bu kumaşların yapısal analizleri, tekniğin tanımlanmasını sağlamaktadır. Tekniğin, hacim yaratarak yüzeyde şekiller yaratmayı sağlayan bir desenlendirme tekniği olduğu görülmektedir (Gezicioglu ve Atalay, 2020, s.143).

Deseni meydana getiren yöntem, bir malzeme (tuğ, şiş, vb) ya da el yardımı ile yapılmaktadır. Bu yöntem; dokumada ağızlık açıldıktan sonra atkı ipliği atılarak, tefeyi(tarak) sıkıştırmadan ipliğin yüzeye çekilme işlemi ile oluşmaktadır. Dokuma kumaşın yüzeyinde oluşan desenler ipliğin yüzeyde oluşturduğu hacim ile ortaya çıkmaktadır. Bu desenlendirme işlemi ile dokumanın yüzeyinde halka/ilmek/kesiksiz hav görüntüsü elde edilmektedir.

Günümüz teknolojisinde kullanılan bir ipliğin, geleneksel dokuma yöntemi ile yapılan dokuma yüzeylerine benzer bir görüntü sağlayıp sağlayamayacağı ile ilgili yapılan araştırmada; araştırma yöntemlerinden biri olan a/r/ tografi yöntemi kullanılmıştır. Bu araştırma yönteminin farklı tanımları yapılmıştır. Yapılan tanımlar incelendiğinde; a/r/ tografi araştırma yönteminin; sanatçıların ve sanat eğitimcilerinin sanat ve bilim arasında kurdukları bir yol olduğu

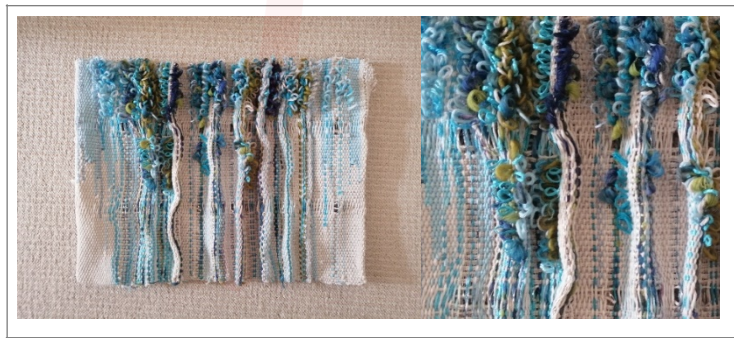
ifade edilir. Sanat yolu ile araştırmanın, sanat yolu ile öğrenmenin ve sanat yolu ile yansımanın bilimsel, iş birlikli, eleştirel, geliştirici, tartışma odaklı, çok yönlü, özgürleştirici, yaratıcı, sosyalleştirici, dönüştürücü, yeni öğrenmelere zemin hazırlayıcı, yaratıcı anlamların üretildiği, çok disiplinli olanaklar sunduğu belirtilir (San ve Bedir Erişti 2021, s.3). Sinner vd. (2006), a/r/tografinin; sanatçı kimliğinin, eğitimci kimliğinin (öğreten/öğrenen) ve araştırmacı kimliğinin iç içe geçmiş olduğunu, sorgulama sürecine dayanan ve uygulamayı merkeze alan bir yaklaşım olduğunu vurgular. Ayrıca a/r/tografinin; yöntem içerisinde kendi teorik çerçevesinden çıkıp, bu yöntemin içerisinde teorik çerçeve oluşturan sürecin sanatsal uygulama ile olduğu, akademik disiplinli bir uygulama olarak, geçmişteki ve şu andaki bilgi ile ilgilendiği ifade edilir (Küçük, 2021, s.109).

Bu çalışma üç bölümü kapsamaktadır. İlk bölüm; geleneksel yöntemle yapılmış dokuma örneklerinin yüzeyde oluşturduğu görsel etkilerin incelenmesinden oluşmaktadır. İkinci bölümde; geleneksel yöntem ile desenlendirilen dokuma yüzeylere benzer görüntüler sağlamak için günümüz teknolojisinde üretilen bir ipliğin denemeleri yer almaktadır. Üçüncü bölümde ise; aynı dokuma örnekleri üzerinde hem geleneksel yöntemin uygulanması hem de güncel ipliğin kullanımı ile deneysel örnekler anlatılmaktadır. Geleneksel bir yöntem ile yapılan tekniğin benzer görüntüsünü güncel iplik ile sağlayabilmek ve bu iki yöntemi birleştirerek, yüzeydeki görsel etkileri irdelemek, deneysel ve yenilikçi bir çalışma ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır.

2. Geleneksel Yöntem İle Yapılan Örnekler

Geleneksel yöntemi kullanıp, farklı malzeme ve teknik ile birleştirmek, dokuma yüzeylerinde görsel etki çeşitliliği sağlamaktadır. Yöntemin özelliğinden dolayı yüzeydeki halka görüntüleri, çalışmalarda belli bir hacim oluştururken aynı zamanda desen ve doku etkisini de güçlendirmektedir. Bu çalışmanın ilk bölümünde geleneksel yöntem ile yapılmış 6 farklı dokuma örneğinin teknik, malzeme, desen, form, hacim, vb. etkileri incelenecektir.

İlk örnek; “Su” temalı, “Deniz, Dalgalar, Üçtaş” isimli dokuma örneğidir. Pamuk, yün, polyester iplik ve renkli tel kullanılan çalışmanın zemin örgüsünde bezayağı örgü kullanılmıştır. Mavi tonlarının baskın olduğu çalışmanın üst kısımlarında hem çekmeli tekniği (ilmekli/kesiksiz havlı) hem de pili tekniği birlikte kullanılmıştır. Bu iki tekniğin birlikte kullanımı, çalışmada daha hacimli bir görüntü sağlarken aynı zamanda doku ve desen çeşitliliğini arttırması hedeflenmiştir. Renkli teller ise hem dalga hissini vermek hem de dokuma yüzeyine hareketlilik katmak için kullanılmıştır (Görsel 1).



Görsel 1. “Deniz, Dalgalar, Üçtaş”, Süleyman Demirel Üniversitesi, GSF, Uluslararası Karma Sergi. Bezayağı örgü, çekmeli, pili tekniği. Pamuk, yün, polyester, tel. 40x29x5cm, 2021, F.Yelda Gezicioglu

Diğer bir çalışma ise; “Mor Salkımlar” adlı dokuma örneğidir. Pamuk, yün, keten ve renkli tel kullanılan dokuma örneğinde çekmeli dokuma tekniği ile birlikte pili tekniği kullanılmıştır. Zemin örgüsü bezayağı örgüsüdür.

Çekmelerin yoğun olarak kullanıldığı çalışmada, iplik kalınlıkları ve ipliğin farklı tonları yüzeyde baskın şekilde hacim etkisi yaratmıştır (Görsel 2).



Görsel 2. “Mor Salkımlar”, Tekstil ve Moda Tasarımcıları Derneği Sergi Etkinliği, Bezayağı örgü, çekmeli, pili tekniği. Pamuk, yün, keten, tel, 45x25x4cm, 2020, F. Yelda Gezicioğlu

“Toprak Ana” adlı üçüncü çalışmada ise; yüzeyde çekmeli tekniği soldan sağa doğru, yoğun-orta-seyrek olarak uygulanmıştır. Aynı zamanda pili tekniği ile birleştirilmiştir. Malzeme olarak yün ve pamuk ipliği, renkli tel kullanılmıştır (Görsel 3).



Görsel 3. “Toprak Ana”, İstanbul Aydın Üniversitesi, GSF, Tekstil, Moda, Sanat ve Tasarım Sempozyumu ve Sergisi. Bezayağı örgü, çekmeli, pili tekniği. Yün, pamuk, renkli tel, 35x35x4cm, 2020, F.Yelda Gezicioğlu.

“Yeniden Uyanış” temalı, “Bağ” isimli çalışmada ise; pamuk, yün, polyester iplik ve renkli tel kullanılmıştır. Çekme tekniği yoğun olarak çalışmanın orta kısımlarına uygulanmıştır. İki farklı renk tonlamaları ile birbirine bağlı olan çalışmada çekme tekniği ile yapılan kısımlarda hacim ve renk etkisi daha baskın olarak görünmektedir. Yüzeyde doku farklılığı gözlemlenirken aynı zamanda çekme tekniğinin oluşturduğu desen hareketliliği de hedeflenmiştir (Görsel 4).



Görsel 4. “Bağ”, “Yeniden Uyanış” Kişisel Sergi. Bezayağı örgü, çekmeli tekniği. Pamuk, yün, polyester iplik, renkli tel, 35x45cm, 2021, F.Yelda Gezicioğlu.

“Yeniden Uyanış” temalı, “Sonbahar 1” isimli örnekte ise malzeme olarak yün, keten ve polyester iplik kullanılmıştır. Çekme tekniği ve pili tekniği bu çalışmada da birlikte uygulanmıştır. Soldan sağa doğru koyudan açığa renk gamı uygulanırken aynı zamanda çekmeli ve pili tekniği de birlikte yoğun dan seyreğe doğru bir bütünlük içerisinde olması düşünülmüştür. Renk, hacim, desen ve doku çeşitliliğinin birlikte kullanılması yüzeyde görsel etkiyi güçlü kılmak için seçilmiştir (Görsel 5).



Görsel 5. “Sonbahar 1”, “Yeniden Uyanış” Kişisel Sergi, Bezayağı örgü, çekmeli, pili tekniği. Yün, keten, polyester, 53x33x3cm, 2021, F.Yelda Gezicioğlu.

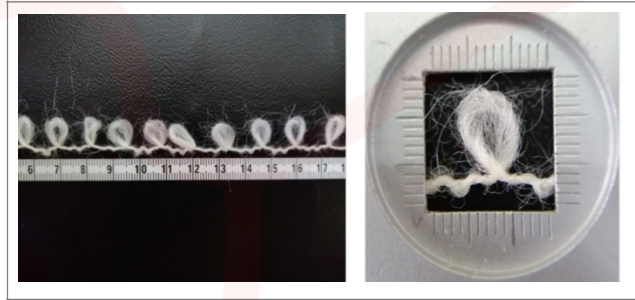
“Yok-Oluş” temalı “Kor-Kül” adlı çalışmada ise pamuk, yün iplik ve renkli tel malzeme kullanılmıştır. Çekme tekniğinin yoğun olarak kullanıldığı çalışmada kırmızı ve gri tonları belli aralıklarla kullanıldığı için çizgi görüntüsü yaratılmıştır. Gri tonlarda kullanılan iplikler, kırmızı renkli ipliklere göre daha kalındır. Böylece yüzeyde çekmelerin etkisinin daha hacimli bir görüntü sağlaması hedeflenmiştir (Görsel 6).



Görsel 6. “Kor-Kül”, Yok-Oluş” Kişisel Sergi, Bezayağı örgü, çekmeli, tekniği. Pamuk, yün iplik, siyah tel 37x59x14cm, 2022, F.Yelda Gezicioğlu.

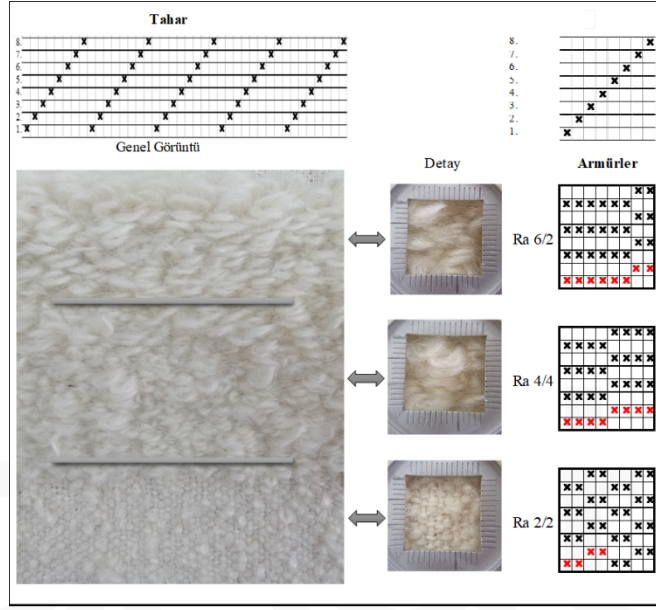
3. Güncel İplik İle Yapılan Örnekler/Analizler

Araştırmanın ikinci aşamasında; günümüzde kullanılan, loop(luup) olarak adlandırılan, halka, ilmek görüntüsüne benzeyen bir iplik ile geleneksel yöntemle benzer denemeler yapılmıştır. Güncel iplikle, geleneksel dokumaların yüzeyine benzer görüntüler sağlamak için değişik örgü ve tekniğin kullanımıyla farklı yüzeyler ortaya çıkmıştır. Loop(Luup) olarak adlandırılan ve görüntüsü halka ya da ilmeğe benzeyen iplik, %80 yün, %20 akrilik hammaddeli ve 10Nm bir ipliktir (Görsel 7). Bu aşamada; farklı örgü ve teknikte toplamda 15 adet dokuma denemesi yapılmıştır (Gezicioğlu Y, 2020, s.152). Bu denemeler örgü detayları ve teknik bilgileri ile birlikte tablolarda yer almıştır.



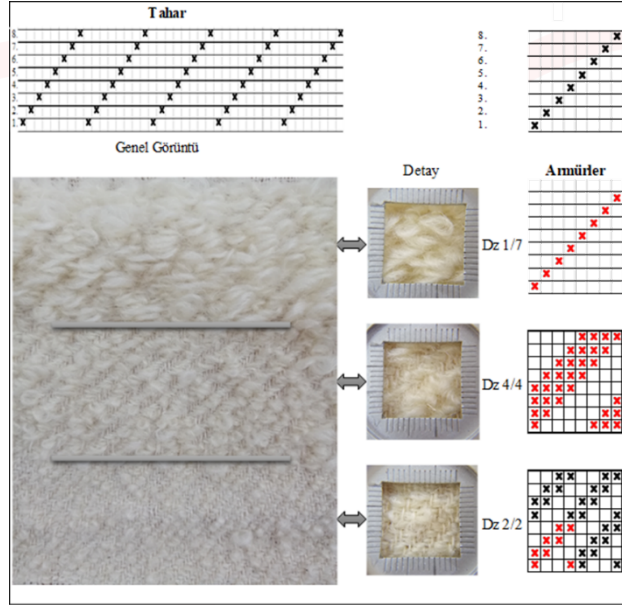
Görsel 7. Loop(Luup) ipliğın genel ve detay görüntüsü, Ulusoy Tekstil (Adana), Fotoğraf: F.Yelda Gezicioğlu, 2019

İlk örnek; üç farklı atkı ripsi kullanılarak yapılmıştır. (Ra 2/2), (Ra 4/4) ve (Ra 6/2) Rips örgülerinin kullanıldığı örneklerde, atkı ipliğinin yüzeyde atlama sayısının az ya da fazla olması, halka görüntüsünün değişkenliğini sağlamaktadır. Rips (Ra 6/2) örgüsünde atlama sayılarının fazlalığı, diğer rips örgülerine (Ra 2/2, Ra 4/4) göre dokuma yüzeyinde halka görüntüsünün baskın olduğunu göstermiştir (Tablo 1).



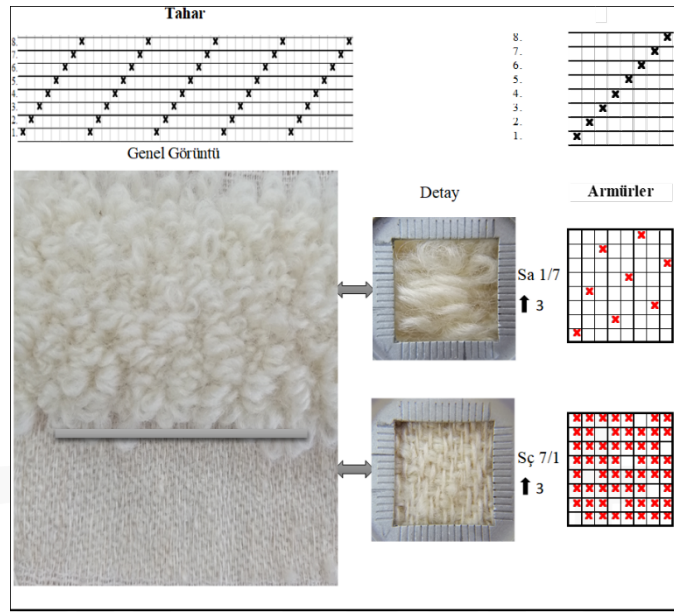
Tablo 1. Rips Örgü / Deneysel Dokuma Analizi, Uygulama: F.Yelda Gezicioğlu, 2019

İkinci deneysel örnekte ise; (Dz 2/2), (Dz 4/4) ve (Dz 1/7) Dimi z yönlü üç örgü kullanılmıştır. (Dz 1/7) dimi örgüsünde atlama sayılarının fazla olmasından dolayı yüzeyde hakla görüntüsü en fazla olan örgü olduğu görülmüştür (Tablo 2).



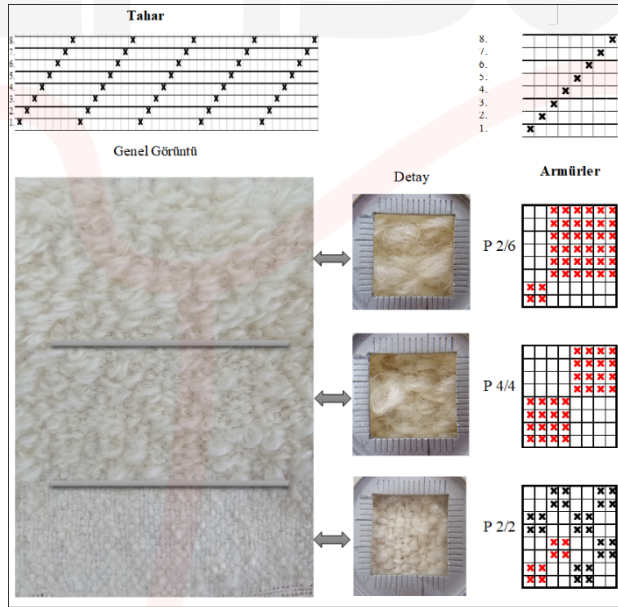
Tablo 2. Dimi Örgü / Deneysel Dokuma Analizi, Uygulama: F.Yelda Gezicioğlu, 2019

3.örnek; atkı sateni (Sa 1/7, \uparrow 3 atlamalı) ve çözgü sateni (Sç 7/1, \uparrow 3 atlamalı) denemelerinden oluşmaktadır. Atkı sateni örgüsünün yüzeyinde halkalar belirgin bir şekilde görünürken çözgü sateni örgüsünün yüzeyinde tamamen kumaşa gömülerek ipliğin etkisi yok olmuş ve atkıdan düz bir iplik kullanıldığı hissi vermektedir (Gezicioğlu Y, 2020, s.156) (Tablo 3).



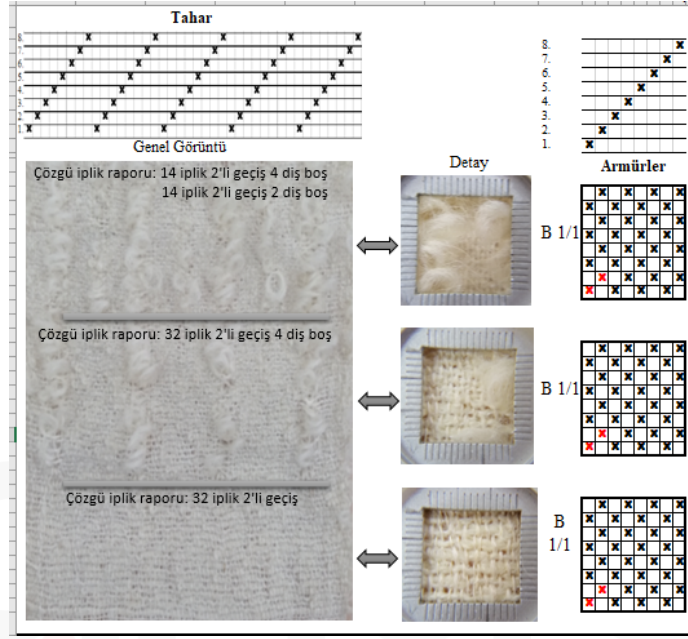
Tablo 3. Saten Örgü / Deneysel Dokuma Analizi, Uygulama: F.Yelda Gezicioğlu, 2019

4.örnekte 3 adet panama (P 2/2), (P 4/4), (P 2/6) örgüsü uygulanmıştır. Dokumanın yüzeyinde halka görüntüsü en baskın olan örnek, atlama sayısı en fazla olan (P 2/6) panama örgüsünde görülmüştür (Tablo 4).



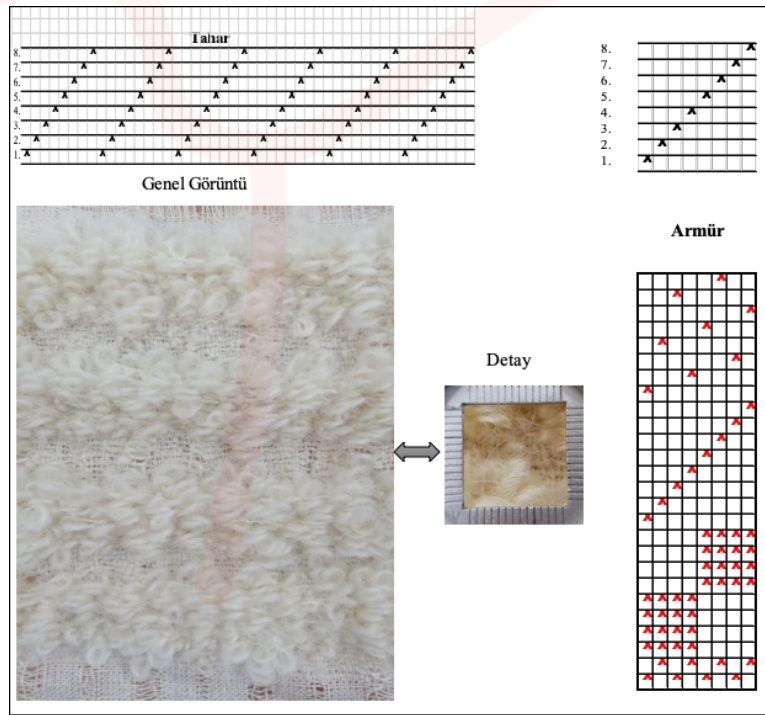
Tablo 4. Panama Örgü / Deneysel Dokuma Analizi, Uygulama: F.Yelda Gezicioğlu, 2019

5. örnekte ise bezayağı B(1/1) örgüsü kullanılmıştır. Bezayağı örgüsünün örgü özelliğine göre, halka görüntüsü kaybolacağı düşünülerek, tarakta dış geçiş farklılıkları denlenmiştir. 3 farklı dış geçişleri ile denemeler yapılmıştır. 1. Örnekte sadece taraktan 2'li geçiş yapılmış ve yüzeyde loop(luup) ipliğin etkisi görülmemiş, diğer iki örnekte ara ara tarak dişi boş bırakılmış ve boş bırakılan kısımlarda halka görüntüsü ortaya çıkmıştır. Bu uygulamada tarakta farklı dış geçiş düzenleri ile yüzeyde halka görüntülerinin baskın olabileceği gözlemlenmiştir (Tablo 5).



Tablo 5. Bezaayağı Örgü İle Deneysel Dokuma Analizi, Uygulama: F.Yelda Gezicioğlu, 2019

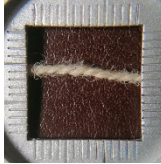
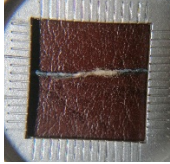
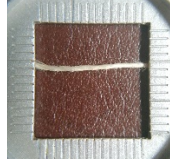
Son uygulama ise karışık örgüler ile yapılmıştır. Bezaayağı B(1/1), panama P(4/4), dimi (Dz 1/7) ve Saten (Sa 1/7, 3 atlamalı) örgüleri birleştirilip tek bir armür ile uygulanmıştır. Dokuma yüzeyinde yoğun olarak görünen halka görüntüsünün, atkı ipliğinin yüzeyde baskın olduğu örgülerle ortaya çıktığı anlaşılmıştır (Tablo 6).



Tablo 6. Karışık Örgü / Deneysel Dokuma Analizi, Uygulama: F.Yelda Gezicioğlu, 2019














4. Geleneksel Teknik ve Güncel İpliğin Kullanıldığı Örnekler/Analizler

Hem geleneksel teknik hem de güncel ipliğin (loop(luup)) kullanıldığı deneysel çalışmalar üçüncü bölümden oluşmaktadır. Çalışmada; çözgüde yün, atkıda ikat iplik (pamuklu mavi/beyaz), loop(luup) iplik(yün/akrilik) ve keten (kırık beyaz) iplik olmak üzere toplamda çözgü ile birlikte 4 farklı iplik kullanılmıştır (Tablo 7) (Görsel 7).

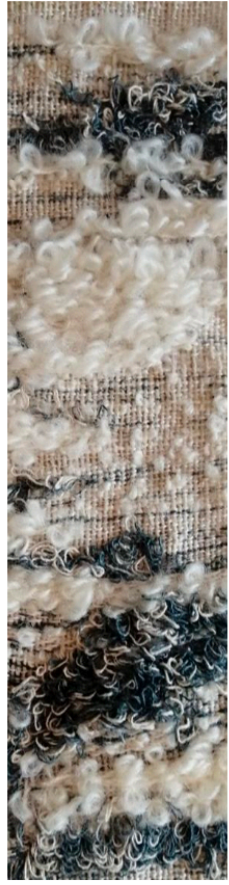


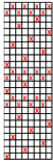









		
Yün çözgü ipliği, detay fotoğraf	İkat (pamuk hammaddeli) atkı ipliği, detay fotoğraf	Keten atkı ipliği, detay fotoğraf
Fotoğraflar: F.Yelda Gezicioğlu, 2021		

Tablo 7. Karışık Örgü / Deneysel Dokuma Analizi İplik Özellikleri

Tablo 8 ve 9 da yer alan 2 deneysel çalışmada örgü olarak bezayağı ve saten örgü kullanılmıştır. Bazı kısımlarda sadece bezayağı örgü, bazı yerlerde atkı sateni, diğer kısımlarda ise bezayağı ve atkı sateni örgüleri karışık şekilde uygulanmıştır.

Deneysel Çalışma	Analizi Yapılan Bölümün Detay Fotoğrafları	Kullanılan Örgüler	Kullanılan Atkı İplikleri
		Tahar  Armür  Bezayağı B(1/1)	İkat iplik, Loop(Luup) iplik, Keten iplik Çekme tekniği kullanılmamıştır. Kullanılan üç farklı iplik de bezayağı B(1/1) örgü ile uygulanmıştır.
		Tahar  Armür  Bezayağı B(1/1)	İkat iplik, Loop(Luup) iplik, Keten iplik Bezayağı B(1/1) örgü ile birlikte çekme tekniği ikat iplik ile yüzeyde ara ara uygulanmıştır. Loop(Luup) ipliğin kullandığı bölümlerde atkı sateni S(1/7) ve bezayağı B(1/1) örgüleri kullanılmıştır. Keten ipliğin olduğu bölümlerin tümünde bezayağı B(1/1) örgüsü uygulanmıştır.
		Tahar  Armür  Atkı sateni (1/7)	İkat iplik, Loop(Luup) iplik, Bezayağı B(1/1) örgü ile birlikte çekme tekniği ikat iplik ile yüzeyde ara ara uygulanmıştır. Loop(Luup) ipliğin kullandığı bölümlerde atkı sateni S(1/7) örgüsü kullanılmıştır.
		Tahar  Armür  Bezayağı B(1/1)	İkat iplik, Loop(Luup) iplik, Keten iplik Bezayağı B(1/1) örgü ile birlikte çekme tekniği ikat iplik ile yüzeyde ara ara uygulanmıştır. Loop(Luup) ipliğin kullandığı bölümlerde atkı sateninin birim raporunun sadece ilk iki hareketi kullanılmıştır. Keten ipliğin olduğu bölümlerin tümünde bezayağı B(1/1) örgüsü uygulanmıştır..

Tablo 8. İki Yöntem / Deneysel Çalışma 1

Deneysel Çalışma	Analizi Yapılan Bölümün Detay Fotoğrafları	Kullanılan Örgüler	Kullanılan Atkı İplikleri
		Tahar  x1 tekrar Armür  x1 tekrar x1 tekrar	İkat iplik, Loop(Luup) iplik, Keten iplik Bezayağı B(1/1) örgü ile birlikte çekme tekniği çoğunlukla ikat iplik ile kumaşın orta bölümünde uygulanmıştır. Loop(Luup) ipliğın kullarıldığı bölümlerde atkı sateni S(1/7) örgüsü kullarılmıştır. Keten ipliğın olduğu bölümlerin tümünde bezayağı B(1/1) örgüsü uygulanmıştır..
		Tahar  Armür  x12 tekrar x12 tekrar	İkat iplik, Loop(Luup) iplik, Keten iplik İkat ipliğın kullarıldığı bölümlerde çekme yapılmamış, bezayağı B(1/1) örgü uygulanmıştır. Loop(Luup) ipliğın kullarıldığı bölümlerde atkı sateni S(1/7) ve bezayağı B(1/1) örgüleri kullarılmıştır. Keten ipliğın olduğu bölümlerin tümünde bezayağı B(1/1) örgüsü uygulanmıştır.
		Tahar  Armür  x22 tekrar	İkat iplik, Loop(Luup) iplik, Keten iplik Bezayağı B(1/1) örgü ile birlikte çekme tekniği ikat iplik ile yüzeyde ara ara uygulanmıştır. Loop(Luup) ipliğın kullarıldığı bölümlerde atkı sateni S(1/7) ve bezayağı B(1/1) örgüleri kullarılmıştır. Keten ipliğın olduğu bölümlerin tümünde bezayağı B(1/1) örgüsü uygulanmıştır.
		Tahar  Armür  x12 tekrar x2 tekrar x5 tekrar	İkat iplik, Loop(Luup) iplik, Bezayağı B(1/1) örgü ile birlikte çekme tekniği ikat iplik ile yüzeyde yoğun bir şekilde uygulanmıştır. Loop(Luup) ipliğın kullarıldığı bölümlerde atkı sateni S(1/7) örgüsü kullarılmıştır.

Tablo 9. İki Yöntem / Deneysel Çalışma 2

Geleneksel tekniğın ve güncel ipliğın birlikte uygulandığı deneysel çalışmalarda (Tablo 8, Tablo 9) güncel ipliğın (loop(luup)) sadece atkı sateni örgüsünde yüzeyde görülebildiği, geleneksel yöntem ile yapılan bölümlerde ise serbest çalışma sistemi ile her türlü desen yaratılabileceği gözlemlenmiştir.

5. Sonuç

Geleneksel dokumacılık; toplumların bir ifade aracı olurken aynı zamanda kullanılan farklı yöntemler ve malzemeler ile dokumacılıkta çeşitliliği ve yaratıcılığı ortaya koymaktadır. Farklı desen ve kompozisyon, kullanım alanları ve teknikler dokumacılığın değişkenliğini ve sonsuz çeşitliliğini göstermektedir.

Bu kapsamda, geleneksel dokumacılıkta “çekmeli” (halka/ilmek/kesiksiz hav) tekniği ile dokuma yüzeylerinde sınırsız desen ve kompozisyon üretilebildiği, farklı dokular oluşabildiği ve kullanılan malzemelerin farklılığıyla, daha da çeşitlenebildiği görülmektedir. Atkıdan desenlendirilen, geleneksel bir teknik olan “çekmeli” tekniğının, bir desen

atkısı ile deseni oluşturduğu ve dokuma yüzeyinde atkı ipliğinin el ya da benzeri bir malzeme ile yüzeye çekilerek istenilen deseni ve kompozisyonu sağlayabildiği, kullanılan malzemelerin farklılığı ile doku ve hacim etkisini çeşitlendirdiği anlaşılmaktadır.

Araştırmada “Çekmeli” tekniği kullanılmadan, bu tekniğin dokuma yüzeyinde oluşturduğu halka görüntüsüne benzer görüntüyü sağlamak için günümüz teknolojisinde kullanılan ve loop(luup) adı verilen, yüzeyde halka görüntüsü sağlayan bir iplik kullanılmaktadır. Loop(luup) iplik özelliğinin dokuma yüzeylerinde oluşturduğu halka görüntüsünün, dokuma örgüsünün özelliğine bağlı olarak ortaya çıkabildiği gözlenmektedir. Günümüz teknolojisinde kullanılan bu ipliğin geleneksel yöntem ile yapılan dokumalarla karşılaştırıldığında dokuma yüzeylerindeki etkileri ve çeşitliliğinin sınırlı olduğu anlaşılmaktadır. Atkıdan uzun atlamalı örgülerde ya da dokuma tarağında farklı diş geçişlerinde bu ipliğin ortaya çıktığı görülmektedir. İki yöntemin birlikte uygulandığı çalışmalarda da aynı şekilde dokuma örgüsü özelliğine göre, güncel ipliğin ortaya çıkmasında etkili olduğunu bize göstermektedir.

Yapılan tüm deneysel çalışmalar ışığında, geleneksel dokuma yönteminin, günümüz teknolojisinde kullanılan güncel ipliğin oluşturduğu denemelere göre, dokuma yüzeylerinde desen, doku, kompozisyon olarak sonsuz çeşitliliği ortaya çıkarabildiğini söylemek mümkündür. İnsan gücünün, el emeğinin, el dokumacılığının özgün denemeleri ile sınırsız sanatsal yaratıcılığı ortaya koyduğu saptanırken, diğer yandan güncel ipliğin de sadece belli kural ve düzen içerisinde dokuma yüzeylerinde desen, doku ve kompozisyonu oluşturabileceği düşüncesine varılmıştır.

Kaynakça

Barber, E.J.W. (1991). *Prehistoric Textiles*, Princeton University Press.

Collingwood, P. (1976). *The Techniques of Rug Weaving*, Published by Faber and Faber Limited

Gezicioglu, F. Y. (2020). *Atkıdan “Çekmeli” Dokumaların Analizi, Desen Anlayışı, Deneysel Yeni Uygulamaların İrdelenmesi ve Sanatsal Önermeler*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Marmara Üniversitesi, Tez No: 638054

Gezicioglu, F. Y., Atalayer, G. (2020). “Atkıdan “Çekmeli” (Halkalı/İlmekli/Kesiksiz Havlı) Dokumaların Dünya Müzelerinde Tarihsel Örnekleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Arış Dergisi*, 17, 140-170. <https://doi.org/10.34242/akmbaris.2020.144>

Küçük, M. (2021). Uygulamada A/ı/tografıyı Anlamak:Olasılıktan Potansiyele Doğru, Suzan Duygu Bedir Erişti, Rita Louise Irwin (Ed.), *Uygulama Tabanlı Araştırma Yöntemi içinde*, (s.109-124), Ankara: Pegem Akademi

Robert James Forbes, R.J. (1987). *Studies in Ancient Technology*, Volume IV, E.J.Brill, New York.

San, İ., Bedir Erişti, S.D. (2021). A/ı/tografi İle Tanışma, Suzan Duygu Bedir Erişti, Rita Louise Irwin (Ed.), *Uygulama Tabanlı Araştırma Yöntemi içinde*, (s.1-5), Ankara: Pegem Akademi

Sinner, A., Leggo, C., Irwin, R., Gouzouasis, P., & Grauner, K. (2006). Arts-based education research dissertations :Reviewing the practices of new scholars. *Canadian Journal of Educations*, 29(4), 1223-1270

Hüseyin APAYDIN

Doktora Öğrencisi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, apaydinh36@gmail.com, Van-Türkiye

ORCID: 0000-0002-9559-7908

KARS CEBECİ KÖYÜ TARİHİ MEZAR TAŞLARI¹

Özet

Mezar taşları, ait olduğu toplumun inancını, kültürünü ve estetik kaygılarını yansıtan önemli belgelerdir. Ancak bu belgeler, bakımsız ve ilgisiz durumlarından dolayı yok olmaktadır. Bu bağlamda, Kars'ın Akyaka ilçesine bağlı Cebeci köyünde tespit edilen, tarihleri ve kime ait oldukları bilinmeyen 29 adet mezar taşı, kayda alınması gereken birer belge olarak düşünülmüş ve yerinde incelenmiştir. Öncelikle geniş bir literatür taraması yapılmış ve inceleme konumuz olan mezar taşlarıyla ilgili bilimsel bir yayına ulaşılmamıştır. Daha sonra mezar taşları etrafındaki otlar el yordamıyla temizlenmiş, taşlar fotoğraflanmış ve ölçüleri alınmıştır. Mezar taşlarının kitabeleri çözümlenmiş ve kime ait oldukları tespit edilmiştir. Taşlar, form özellikleri bakımından gruplandırılmıştır. Uygulanan bezemelerin teknik ve sembolik özellikleri irdelenmiştir. Mezar taşlarının form ve bezeme özellikleri ardındaki gizemler aydınlatılmaya çalışılmıştır. Ulaşılan veriler doğrultusunda Cebeci köyü mezar taşları, Anadolu ve dışındaki mezarlarla karşılaştırılarak sonuca gidilmiştir. 22 adet mezar taşının tarihi kesin olarak saptanmıştır. Bu doğrultuda mezar taşı üretimindeki ortak beğeni ve geleneğin Osmanlı'dan Cumhuriyet'e kadar sürdüğü görülmüştür. Ayrıca Cebeci köyü mezar taşlarındaki niteliklerin, Anadolu dışına kadar uzandığı anlaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Kars, Terekeme, Mezar taşı, Sanat.

HISTORICAL TOMBSTONES OF CEBECİ VILLAGE KARS

Abstract

Gravestones are important documents that reflect the belief, culture and aesthetic concerns of the society to which they belong. However, these documents disappear due to their neglected and irrelevant condition. In this context, 29 tombstones, which were identified in Cebeci village of Akyaka district of Kars, whose dates and whose ownership are unknown, were considered as documents to be recorded and examined on site. First of all, a wide literature review was made and a scientific publication about the tombstones, which is the subject of our study, has not been reached. Afterwards, the grass around the tombstones was cleaned by hand, the stones were photographed and their measurements were taken. The epitaphs of the tombstones were analyzed and it was determined who they belonged to. Stones are grouped in terms of form features. The technical and symbolic features of the applied decorations were examined. The mysteries behind the form and decoration features of the tombstones were tried to be clarified. In line with the data obtained, the Cebeci village tombstones were compared with the tombs in Anatolia and outside, and a conclusion was reached. The date of 22 tombstones has been determined precisely. In this direction, it has been seen that the common taste and tradition in the production of tombstones continued from the Ottoman Empire to the

¹ Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildiriler olarak sunulmuştur.

Republic. In addition, it has been understood that the characteristics of the Cebeci village tombstones extend beyond Anatolia.

Keywords: Kars, Terekeme, Tombstone, Art.

1. Giriş

Cebeci köyü, Kars ilinin Akyaka ilçesine bağlıdır. Köyün Kars merkeze uzaklığı 75 km, Akyaka ilçesine uzaklığı ise 15 km'dir. Köyde günümüzde hane sayısı yaklaşık 30, hanelerde yaşayan kişi sayısı 240 civarındadır. Bu nüfusun tamamı kendilerini Karapapak/Terekeme Türkleri olarak tanımlamaktadır.

Cebeci köyünün hangi tarihte kurulduğu ve isminin nereden geldiğine dair kesin bir bilgi yoktur. Temraz Yoktan ile gerçekleştirilen bir röportaja göre köy, Çopur Allahvirdi Ağa tarafından kurulmuştur (URL-1). İnceleme konumuz olan mezar taşlarından Çopur Allahvirdi Ağa'ya ait olduğunu tespit ettiğimiz mezar, miladi 1866/1867 tarihlidir. Kars eyaleti Şöregel sancağına ait 1835 tarihli, 02785 numaralı nüfus defterinde *Karye-i Cebeci* adı geçmektedir (Gündüz, 2021: 76).

Cebeci terimi Moğolca'da silah, zırh anlamına gelen "cebe" kelimesinden türemiş, Yeniçeri Ocağı'na savaş malzemesi üretme ve korumadan sorumlu ocağın adı olmuştur (Kılıçarslan,1993: 182-183). Köy halkının rivayetine göre, köyün kurulduğu alan geçmişte askeri bir niteliğe sahipti.

Mezar ve kabir kelimesi Arapça kökenlidir, her iki kelime de ziyaret mekânı anlamına gelir. Türkçede mezar ölünün gömüldüğü yeri ifade etmektedir. Mezarlık ise, mezarların toplu olarak bulunduğu alanı tanımlamaktadır. Mezar taşı bir nevi anıttır ve ölünün gömüldüğü yerin üzerine dikilmektedir. Defnedilen kişiye ait olan bu anıtta, merhumun başucunda yer alan taşlara "baş şahide", ayakucunda yer alanlara "ayak şahide" denmektedir. Şahideler metin, süsleme ve form nitelikleri bakımından ait olduğu topluluklar hakkında bilgiler sunmaktadır. Mezar taşı uygulaması Türk kültür tarihinde köklü bir geçmişe sahiptir. İslam öncesi Türk topluluklarında mezarların üzerine balbal, bengutaş denilen anıtlar dikilmiştir. İslam öncesinin balbal ya da bengutaşları, Türk-İslam döneminde mezar sahibi hakkında bilgilerin, ayetlerin ya da duaların mevcut olduğu şahidelere dönüşmüştür (Demirci, 2001: 33-35; Belli, 2004: 910-914; Bozkurt, 2004: 519-522; Arslan, 2018: 38).

Mezar taşları ait olduğu toplumun inancını, kültürünü ve estetik kaygılarını yansıtan önemli belgelerdir. Söz konusu belgeler, bakımsız ve ilgisiz durumlarından dolayı yok olmaktadır. Bu bağlamda, Kars'ın Akyaka ilçesine bağlı Cebeci köyünde, tarihleri ve kime ait oldukları bilinmeyen 29 adet mezar taşı, kayda alınması gereken birer belge olarak düşünülmüş ve yerinde incelenmiştir

"*Kars Cebeci Köyü Tarihi Mezar Taşları*" başlıklı çalışma, Cebeci köyünde tespit edilen benzer malzeme, form, bezeme ve kitabe özelliklerine sahip 29 adet mezarı irdelemektedir. Söz konusu mezarlar köyün güneyinde konumlanan yakın mesafeli ancak yolla ayrılmış, duvarla çevrili üç adet alan içerisinde bulunmaktadır. Çalışmada bu alanlar; eski mezarlık, aile mezarlığı ve yeni mezarlık olarak adlandırılmaktadır. Eski mezarlık, köy camisinin güneydoğusunda, duvarla çevrili dörtgene yakın alandır ve bu alandaki 19 adet mezar konumuz kapsamına alınmıştır. Eski mezarlığın doğusunda, yolla ve çevre duvarıyla ayrılan aile mezarlığında 1 adet mezar mevcuttur. Yeni mezarlık ise aile mezarlığının hemen güneyinde, duvarla çevrili dikdörtgene yakın bir alandır ve burada 9 adet mezar tespit edilmiştir. İrdelenen mezar taşları 19. yüzyılın başlarından 20. yüzyılın ortalarına uzanan bir dönemi kapsamaktadır

2. Mezar Taşları

2.1. Kime Ait Olduğu Bilinmeyen Mezar (H. 1221 – M. 1806/1807) (Görsel 1)

Ölçüsü: 1.40 m (uzunluk) x 0.67 m (genişlik) x 0.26 m (kalınlık)

Tanımı: Mezar, eski mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisinde konumlanmaktadır. Dikdörtgen formu, kırmızı renkli andezit tuf mezar taşının, bir baş şahide olduğu düşünülmektedir. Doğu-batı yönünde zeminde yan yatmış olan şahidenin, kitabe bölümünün bulunduğu yüzey güney tarafa dönüktür. Şahide zemine temas etmeyen kısımlardan tahrip olmuştur. Mezar taşının kitabe yüzeyinin orta bölümünde, altı köşeli gülbezek dizileri dikdörtgene yakın bir çerçeve oluşturur. Taşın tahrip olmuş tarafları, söz konusu çerçeve düzeninin bütün bir dikdörtgen oluşturup oluşturmadığını anlamayı zorlaştırmaktadır. Çerçevenin ortasında, alt alta, kabartma tekniğinde, sülüs hatlı iki yazı kuşağı bir köşeden diğer köşeye uzanır şekildedir. Ancak, kırık bölümden dolayı bu uzantı kesilmektedir. Yazı kuşaklarının alt ve üst köşelerinde, birer adet altı köşeli gülbezek motifi yer almaktadır. Gülbezek dizilerinden oluşan dikdörtgene yakın çerçevenin dışında, yan yana, iri boyutlu, ikişer altı köşeli gülbezek motifi mevcuttur. Batı yöndeki 2 gülbezek motifinden biri, kırık nedeniyle tahrip olmuş durumdadır. Bu iri gülbezeler, testere dışı biçiminde bezeme ile çerçevellenmektedir. Şahidenin kitabe yüzeyinde doğu yönündeki iri gülbezelerin hemen üstünde, oyma olarak işlenmiş tarih yer almaktadır.

2.2. Çopur Allahvirdi Ağa'nın Eşine Ait Olduğu Düşünülen Mezar (H. 1273 – M. 1856/1857) (Görsel 2)

Ölçüsü: (Baş Ş.) 0.49 m (uzunluk) x 0.59 m (genişlik) x 0.18 m (kalınlık) – (Ayak Ş.) 0.39 m (uzunluk) x 0.49 m (genişlik) x 0.18 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

Haza el merkade

Merhume

Anlamı: “Bu mezar Allah'ın rahmetine kavuşmuş”

Tanımı: Mezar, eski mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisinde konumlanmaktadır. Baş ve ayak şahidesinden oluşan mezar, kırmızı renkli andezit tüftür, kısmen tahrip olmuş durumdadır ve baş şahidenin bir kısmı toprak altında kalmıştır. Altta dikdörtgen olan baş şahidesi, tepede dairesel bir form yansıtmaktadır. Baş şahidenin doğu yüzeyinde, niş içerisinde, kazıma tekniğinde mahalli üslupta sülüs kitabe metni bulunmaktadır. Kitabenin tarihçesi ve ilk iki satırı görünürken diğer kısımlar toprak altındadır. Kitabe nişinin iki yanında, birer daire içinde yer aldığı fark edilen bezemeler tahrip olmuştur. Ayak şahidesi kareye yakın dikdörtgendir ve herhangi bir yazı ya da bezeme unsuru barındırmamaktadır. Köy halkı bu mezarın Çopur Allahvirdi Ağa'nın eşine ait olduğunu düşünmektedir. Her iki mezarın yan yana olması ve yakın tarihli kitabeleri, bu söylentinin doğru olabileceğini düşündürmektedir.

2.3. Çopur Allahvirdi Ağa'nın Mezarı (H. 1283 – M. 1866/1867) (Görsel 3)

Ölçüsü: (Baş Ş.) 1.01 m (uzunluk) x 0.68 m (genişlik) x 0.17 m (kalınlık) – (Ayak Ş.) 1.02 m (uzunluk) x 0.72 m (genişlik) x 0.19 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

Haza merkad

El merhum

El mağfur

Çopur

Allahvirdi Ağa

Anlamı: “Bu mezar Allah'ın rahmetine ve affına kavuşmuş Çopur! Allahvirdi Ağa'nındır.”

¹ Yüzünde lekeler bulunan kimseye verilen ad.

Şahide ön yüzü kenar bordürü: Ey geçen kabrim yanından mümin pir civan ağlasın bir de

Anlamı: “Kabrimin yanından geçen genç ve ihtiyar müminler ağlasın bir de

Tanımı: Mezar, eski mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisinde konumlanmaktadır. Baş ve ayak şahidesinden oluşan mezar, kırmızı renkli andezit tüftür ve kısmen tahrip olmuştur. Altta dikdörtgen olan baş şahidesi, üstte dairesel bir forma kavuşmakta ve yarım silindir bir tepelikle sonlanmaktadır. Baş şahidenin doğu yüzeyindeki yuvarlak kemerli niş içinde, kitabe yer almaktadır. Nişin alınlık kısmında tarih, alt kısımda 5 satır halinde, mahalli üslupta sülüs hatlı kazıma metin bulunmaktadır. Kitabe nişini kazıma tekniğinde ve mahalli üslupta hatta sahip bir yazı kuşağı çerçevelemektedir. Ayak şahidesi de altta dikdörtgen, üstte dairesel bir forma kavuşmakta ve yarım silindir bir tepelikle sonlanmaktadır. Baş şahidesinden farklı olarak niş ya da yazı barındırmamaktadır.

2.4. Hasan Bin Muhammed’e Ait Mezar (H. 1286 – M. 1869/1870) (Görsel 4)

Ölçüsü: (Baş Ş.) 0.96 m (uzunluk) x 0.63 m (genişlik) x 0.11 m (kalınlık) – (Ayak Ş.) 0.79 m (uzunluk) x 0.49 m (genişlik) x 0.26 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

Haza merkad

El merhum el mağfur

Hasan bin Muhammed

Gaffarallah zünû-be hüma

Anlamı: “Bu mezar Allah’ın rahmetine ve affına kavuşmuş Muhammed oğlu Hasan’ındır. Günahları bağışlayan Allah.”

Tanımı: : Mezar, eski mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisinde konumlanmaktadır. Baş ve ayak şahidesinden oluşan mezarın baş şahidesi, kırmızı renkli andezit tüftür ve kısmen tahrip olmuştur. Altta dikdörtgen olan baş şahidesi, tepede dairesel bir forma kavuşmaktadır. Baş şahidenin doğu yüzeyi 5 bölüme ayrılmıştır. Kitabe metni kazıma tekniğindedir. En üst kısımda tarih yazmakta ve altta sülüs hatta metin yer almaktadır. Kitabenin sağ ve solunda, alt alta dizili 3 adet altı köşeli gülbezek, simetrik bir düzen yansıtmaktadır. Küçük boyutlu ayak şahidesi, herhangi bir yontu ile düzenlenmeden mezara eklenmiş bir görünüme sahiptir ve gri renkli andezit tüftür.

2.5. Ahmet İbni Veli Bin Süleyman Selim Ağa’nın Mezarı (H. 1286 – M. 1869/1870) (Görsel 6)

Ölçüsü: 1.12 m (uzunluk) x 0.54 m (genişlik) x 0.23 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

El merhum el mağfur

Ahmed ibni Veli bin

Süleyman Selim Ağa

Gaffarallahu zûnûbe-hum

Anlamı: “Allah’ın affına ve rahmetine kavuşmuş, Süleyman Selim Ağa oğlu Veli oğlu Ahmet. Günahları bağışlayan Allah”

Tanımı: Mezar, eski mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisinde konumlanmaktadır. Baş şahidesinden oluşan mezar, kırmızı renkli andezit tüftür, kısmen tahrip olmuştur ve öne doğru eğiktir. Altta dikdörtgen olan şahide, üstte dairesel bir forma kavuşmaktadır. Şahidenin ön yüzeyinde, yuvarlak kemerli kitabe nişi yer almaktadır. Kitabe beş

bölümden oluşmaktadır. Kitabe metni kabartma tekniğinde sülüs hatlıdır ve siyah renkle boyalıdır. Kitabe nişi, yazı kuşağı ile çerçevelenmektedir. Kitabe nişini çerçeveleyen yazı kuşağı da kabartma tekniğinde sülüs hatlıdır ve siyah renkle boyalıdır. Mezar taşının kuzey ve güney cephesinde, alt alta iki adet altı köşeli gülbezek motifi bulunmaktadır. Kuzey cephedeki gülbezek motiflerinden biri toprak altında kalmış ve kısmen fark edilmektedir.

2.6. Hadice Yetimesi'ne Ait Mezar (H. 1287 – M. 1870/1871) (Görsel 6-7)

Ölçüsü: 0.97 m (uzunluk) x 0.65 m (genişlik) x 26 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

Fatiha

El merhumet el mağfuret

Hadice yetimesi

Afi Allah.....

1287

Anlamı: “*Bu mezar Allah'ın rahmetine ve affına kavuşmuş Hadice'nin yetim kızıdır. Bağışlayan Allah (hicri) 1287.*

Şahide ön yüz kenar bordürü: (Alınlık) Görünce ha kemilenin (?) eyleyup..... (Sağ) Ey geçen kabrim yanından mümin pir civan okusun dua.... (Sol) bizâr.....

Anlamı: “ (sağ) Kabrimin yanından geçen mümin ihtiyar ve genç dua etsin ... (sol) bıkmış”

Tanımı: Mezar, eski mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisinde konumlanmaktadır. Baş şahidesinden oluşan mezar, kırmızı renkli andezit tüftür, kısmen tahrip olmuştur ve öne doğru eğiktir. Altta dikdörtgen olan şahide, üstte dairesel bir forma kavuşmaktadır. Şahidenin ön yüzeyinde kaş kemerli bir niş yer almaktadır. Niş içerisinde, siyah renkli yatay şeritlerle ayrılmış beş bölüm bulunmaktadır. Her bölümde tek satır halindeki yazılar, sülüs hatlı ve kazıma tekniğindedir. Kitabe nişi kabartma tekniğinde, sülüs hatlı harflerden oluşan bir yazı kuşağı ile çerçevelenmektedir. Harf ve rakamlar siyah renkle boyalıdır. Mezar taşının arka yüzeyinin ortasında, kabartma tekniğinde 12 kollu çarkıfelek motifi yer almaktadır. Çarkıfelek, testere dişi ile çevrelenmektedir. Taşın kuzey cephesinde, kazıma tekniğinde alt alta üç adet, altıgen gülbezek motifi yer almaktadır. Gübezeklerden oluşan kompozisyon, taşın güney cephesinde de tekrar etmektedir. Güney cephedeki motiflerin iç yüzeylerinde, mavi boyalar fark edilmektedir.

2.7. Kime Ait Olduğu Bilinmeyen Mezar (H. 1293 – M. 1876/1877) (Görsel 8)

Ölçüsü: 0.89 m (uzunluk) x 0.54 m (genişlik) x 0.18 m (kalınlık)

Kitabe: (Tahrip olmuş)

Tanımı: Mezar, eski mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisinde konumlanmaktadır. Baş şahidesinden oluşan mezar, kırmızı renkli andezit tüftür ve kısmen tahrip olmuştur. Şahide altta dikdörtgen, üstte üçgen bir forma kavuşmakta ve yarım silindir bir tepelikli sonlanmaktadır. Şahidenin ön yüzeyinde sivri kemerli niş içerisinde, kazıma tekniğinde kitabe kısmı bulunmaktadır. Kitabede tarih dışındaki bölümler tahrip olmuş ve okunaksızdır.

2.8. Mansur İbni Veli Mansur Ağa'nın Mezarı (H. 1298 – M. 1880/1881) (Görsel 9)

Ölçüsü: 1.07 m (uzunluk) x 0.49 m (genişlik) x 0.21 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

Haza merkad el merhum

El mağfur Mansur

İbni Veli Mansur Ağa

Gaffarallah zünûbe-hum

Anlamı: “Bu mezar Allah’ın rahmetine ve affına kavuşmuş, Veli Mansur Ağa oğlu Mansur’undur. Günahları bağışlayan Allah.”

Tanımı: Mezar, Eski Mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisinde konumlanmaktadır. Baş şahidesinden oluşan mezar, kırmızı renkli andezit tüftür, kısmen tahrip olmuştur ve öne doğru eğiktir. Altta dikdörtgen olan şahide, üstte dairesel bir forma kavuşmaktadır. Şahidenin ön yüzeyinde kaş kemerli kitabe nişi yer almaktadır. Kitabe yatay kabartma şeritle ayrılmış dört bölümden oluşmaktadır. Kitabe metni kabartma tekniğindedir, sülüs hattadır ve siyah renkle boyalıdır. Kaş kemerin alınlığında tarihe ayrılan bölümde zemin yer yer mavi, rakamlar renksiz ve kabartmadır. Kitabe nişinin her iki yanında birer yazı kuşağı bulunmaktadır. Bu yazılar tahrip olmuş durumdadır. Kaş kemerin üstünde her iki köşe, birer altgen köşeli gülbezek motifi ile bezelidir. Gülbezeklerin içi ve kaş kemerin tepesi yer yer mavi renkle boyalıdır.

2.9. Kime Ait Olduğu Bilinmeyen Mezar (H. 1302 – M. 1884/1885) (Görsel 10)

Ölçüsü: (Baş Ş.) 1.17 m (uzunluk) x 0.67 m (genişlik) x 0.23 m (kalınlık) – (Ayak Ş.) 1.15 m (uzunluk) x 0.69 m (genişlik) x 0.21 m (kalınlık)

Tanımı: Mezar, eski mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisinde yer almaktadır. Baş ve ayak şahidesinden oluşan mezar, gri renkli andezit tüftür ve kısmen tahrip olmuştur. Baş şahidesi dingeye ya da sikke başlıklıdır ve öne doğru eğik durumdadır. Baş şahidenin ön yüzeyinde sivri kemerli kitabe nişi yer almaktadır. Kitabe nişinin alınlık kısmında tarih bulunurken, altta yatay kabartma şeritlerle bölümlere ayrılmış, mahalli üslupta sülüs hatlı metin mevcuttur. Bu bölümlerden yalnızca biri görünmektedir ve diğer kısımlar toprak altındadır. Kitabenin sağ ve sol kanadında bezemeler bulunmaktadır. İzleyiciye göre sağ kısımda tarak ya da kirkit motifi kazıma tekniğinde oluşturulmuşken, sol kısımdaki daire ve ince dikdörtgen bezeme kabartmadır. Ayak şahidesi altta dikdörtgendir, üst kısımda dairesel bir form kazanmaktadır. Ayak şahidesi yarım silindirik biçiminde bir tepelik kısmına sahiptir.

2.10. Kime Ait Olduğu Bilinmeyen Mezar (H. 1306 – M. 1888/1889) (Görsel 11-12)

Ölçüsü: 1.40 m (uzunluk) x 0.74 m (genişlik) x 0.21 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

Haza merkad el merhu

El merhum el mağfur-u

Gaffarallah.....

Anlamı: “Bu mezar Allah’ın rahmetine ve affına kavuşmuş Günahları affeden Allah”

Tanımı: Mezar, eski mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisinde yer almaktadır. Baş şahidesinden oluşan mezar, gri renkli andezit tüftür ve öne doğru eğik durumdadır. Şahide, alttan üste doğru genişlemekte ve üstte dairesel bir form kazanmaktadır. Şahidenin tepelik kısmı, yüzeyden yarım silindirik şeklinde çıkıntılıdır. Taşın ön yüzeyindeki kaş kemerli bir niş içerisinde kitabe bulunmaktadır. Kitabe metni kısmen tahrip olmuştur. Kitabe 4 bölümden oluşmaktadır. Kaş kemerli nişin alınlığında tarih yer almaktadır. Harfler, rakamlar kazımadır ve mahalli üslupta sülüs hatla nakşedilmiştir. Mezar taşının arka yüzeyinde, kabartma tekniğinde oluşturulmuş hilâl tepelikli alem ve 12 kollu çarkıfelek motifi yer almaktadır. Hilâlin ağzı kuzeye dönüktür ve 12 kollu çarkıfelek hilâlin ağız kesiminde bulunmaktadır. Motif, mezar taşının arka yüzeyinin büyük bir bölümünü kaplamaktadır.

2.11. Kime Ait Olduğu Bilinmeyen Mezar (H. 1309 – M. 1891/1892) (Görsel 13-14)

Ölçüsü: 1.27 m (uzunluk) x 0.67 m (genişlik) x 0.37 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

Haza merkad el merhu

El merhum el mağfu.....

Anlamı: “*Bu mezar Allah’ın rahmetine ve affına kavuşmuş*”

Tanımı: Mezar, eski mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alanda yer almaktadır. Baş şahidesinden oluşan mezar, kırmızı andezit tüftür ve kısmen tahrip olmuştur. Şahide alttan üste doğru genişlemekte ve üstte dairesel bir form kazanmaktadır. Şahidenin tepelik kısmı, yüzeyden yarım silindir şeklinde çıkıntılıdır. Taşın doğu yüzeyinde, kaş kemerli bir niş içerisinde kitabe bulunmaktadır. Kitabe kısmen tahrip olmuş durumdadır. Kitabe dört bölüme ayrılmıştır ve kazıma tekniğinde, mahalli üslupta sülüs harflerle nakşedilmiştir. Nişin alınlık kısmında tarih ve altta kalan kısımlarda ilgili metinler yazılıdır. Şahidenin kuzey ve güney cephelerinde herhangi bir bezeme unsuru bulunmamaktadır. Taşın batı yüzeyinin üst kısmında, altı köşeli Mühr-ü Süleyman yer almaktadır. Motif, iç içe iki yıldız şeklinde işlenmiştir. Kazıma tekniğinde oluşturulan altı köşeli yıldızın ortasında, oyma tekniğinde altı köşeli yıldız bulunmaktadır.

2.12. Ahmed Aka’nın Mezarı (H. 1313 – M. 1895/1896) (Görsel 15)

Ölçüsü: 1.74 m (uzunluk) x 0.72 m (genişlik) x 0.17 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

Haza merkad el merhum

El mağfur Ahmed Aka

İbni Allahvirdi Aka

Gaffarallahu zünûbe-huma

..... Muhammed

..... Ağa

Anlamı: “*Bu mezar Allah’ın rahmetine ve affına kavuşmuş Allahvirdi Ağa oğlu Ahmet Ağa’nındır Günahları başışlayan Allah Muhammed Ağa*”

Tanımı: Mezar, eski mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisinde konumlanmaktadır. Baş şahidesinden oluşan mezar, kırmızı renkli andezit tüftür. Şahide, doğu-batı yönünde yere devrilmiş vaziyettedir ve alt tarafından kırıktır. Altta dikdörtgen şahide, tepede dairesel bir forma kavuşmaktadır. Şahidenin en alt kesiminde kilit taşına oturması ve toprak altında kalması gereken bölüm görünmektedir. Şahidenin ön yüzeyinde kaş kemerli bir kitabe nişi bulunmaktadır. Nişin alınlık kısmında tarih yer alırken, alınlığın altında 4 adet dairesel kartuş içerisinde, kabartma tekniğinde, sülüs hatlı metin yer almaktadır. Kitabe nişinin dışında kalan alttaki üçgen bölüm içinde, 2 satır sülüs hatlı yazı daha mevcuttur. Ancak şahidenin sağ altından sol altına uzanan kırık buradaki yazıyı bir miktar tahrip etmiştir. Kitabe nişi her iki yandan yazı kuşağı ile çerçevelenmektedir. Bu yazı kuşakları kitabe nişinin altında birleşerek, söz konusu iki satır yazının bulunduğu üçgen alanı oluşturmaktadır. Şahidenin alınlığı kabartma tekniğinde, altı köşeli üç adet gülbezek motifli ile bezelidir. Yanlarda daha iri olan altı köşeli gülbezek motifleri, yivli bir düzenleme ile dairesel olarak çerçevelenmektedir. İri gülbezek motiflerinin iç yüzeylerinde yer yer mavi renk görülmektedir. Taşın kuzey ve güney cepheleri alt alta, üç adet altı köşeli gülbezek motifli ile bezelidir.

2.13. Kime Ait Olduğu Bilinmeyen Mezar (H. 1319 – M. 1901/1902) (Görsel 16)

Ölçüsü: 1.43 m (uzunluk) x 0.58 m (genişlik) x 0.21 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

Haza merkad

El merhum el mağfur

Anlamı: “*Bu mezar Allah’ın rahmetine ve affına kavuşmuş*”

Tanımı: Mezar, eski mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisinde yer almaktadır. Baş şahidesinden oluşan mezar gri renkli andezit tüftür ve kısmen tahrip olmuştur. Şahide altta dar, ortada geniş, üstte iç bükeydir ve sikke ya da dinge başlıkla sonlanmaktadır. Mezar taşının ön yüzeyindeki kitabe nişi dilimli kemerlidir. Kitabe nişinin alınlık kısmında tarih mevcuttur. Kitabe metni 3 bölüme ayrılmaktadır. Harfler kazıma tekniğinde ve mahalli üslupta sülüs hatla uygulanmıştır. Kitabe harfleri yer yer tahrip olmuştur.

2.14. Kime Ait Olduğu Bilinmeyen Mezar (H. 1319 – M. 1901/1902) (Görsel 17)

Ölçüsü: 1.38 m (uzunluk) x 0.64 m (genişlik) x 0.21 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu

Haza merkad

El merhum el mağfur

Anlamı: “*Bu mezar Allah’ın rahmetine ve affına kavuşmuş*”

Tanımı: Mezar, eski mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisinde yer almaktadır. Baş şahidesinden oluşan mezar, gri renkli andezit tüftür ve kısmen tahrip olmuştur. Dikdörtgen şahide, alttan yukarı doğru genişlemektedir ve üstte dairesel bir form kazanmaktadır. Şahide yarım silindir şeklinde bir tepelikle sonlanmaktadır. Mezar taşının ön yüzeyinde kitabe nişi yer almaktadır. Kitabe nişi dilimli bir kemere sahiptir. Dilimli kemerin alınlık kısmında tarih mevcuttur. Kitabe metni 3 bölüme ayrılmış ve mahalli üslupta sülüs hatlı kazıma tekniğindedir. Kitabe harfleri kısmen tahrip olmuştur.

2.15. Osman (bin?) Ömer Ağa’ya Ait Mezar (H. 1322 – M. 1904/1905) (Görsel 18-19)

Ölçüsü: (Baş) 1.31 m (uzunluk) x 0.67 m (genişlik) x 0.18 m (kalınlık) – (Ayak) 0.92 m (uzunluk) x 0.49 m (genişlik) x 0.26 m (kalınlık)

Kitabesi Transkripsiyonu:

Haza mer-

kad Osman (bin?) Ömer Ağa

Anlamı: “*Bu mezar Ömer Ağa oğlu Osman’ındır.*”

Tanımı: Mezar, eski mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisinde konumlanmaktadır. Baş ve ayak şahidesinden oluşan mezar, gri renkli andezit tüftür ve kısmen tahrip olmuştur. Altta dikdörtgen formdaki baş şahidesi, üstte üçgen bir form kazanmaktadır ve yarım silindir şeklinde bir tepelikle sonlanmaktadır. Şahidenin ön yüzeyinde üçgen alınlığa sahip niş, 3 bölüme ayrılmaktadır. Kitabe metni mahalli üslupta sülüs hatlı ve kazıma tekniğindedir. Ayak şahidesi altta dikdörtgen, üstte dairesel formdadır. Şahidenin tepelik kısmı yarım silindir şeklinde bir çıkıntı durumundadır. Ayak şahidesinin ön yüzeyi üstte yarım daire bir niş, altta dikdörtgen bir niş olarak iki bölümlü düzenleme yansıtmaktadır. Dikdörtgen niş yüzeyinde hicri “1322” tarihi kazılıdır. Ayak şahidesinin arka yüzeyindeki hilâl ve dairesel motif, kabartma olarak düzenlenmiştir. Bu düzenlenmede üstte hilâl, altta ise daire yer almaktadır.

2.16. Abdullah Aka Bin Süleyman'a Ait Mezar (H. 1327 – M. 1909/1910) (Görsel 20-21-22)

Ölçüsü: 1.48 m (uzunluk) x 0.64 m (genişlik) x 0.31 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

Haza merkad

El merhum el mağfur

Abdullah Aka bin Süleyman

Aka.....

Gaffarallahi Rabb-i Rahim

Anlamı: “Bu mezar Allah'ın rahmetine ve affına kavuşmuş Süleyman Ağa oğlu Abdullah Ağa'nındır
..... Günahları bağışlayan sonsuz şefkat ve merhamet sahibi Allah”

Şahide ön yüzeyi kenar bordürü: (Sağ) Tarumar etti beni felek haksarım? bir dua. (Sol) Ey geçen kabrim yanından ihtiyarım? bir dua.

Anlamı: “(Sağ) Perişan etti beni felek toprak içindeyim? bir dua. (Sol) Ey kabrimin yanından geçen isterim? bir dua.”

Tanımı: Mezar, eski mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisinde yer almaktadır. Baş şahidesinden oluşan mezar, kırmızı renkli andezit tüftür ve kısmen tahrip olmuştur. Şahide, dikdörtgen gövdeli ve sarık başlıklıdır. Mezar taşının ön yüzeyinde, dikdörtgen bir niş içerisinde kitabe bölümü bulunmaktadır. Kitabe kısmen tahrip olmuş vaziyettedir. Kitabe metni, 6 adet dairesel kartuşa, kabartma tekniğinde sülüs hatla işlenmiştir. Kitabe, iki yandan birer yazı kuşağı, üstten ise tarih ve süslemeler ile çerçevelenmektedir. Yandaki yazı kuşakları, kazıma tekniğinde sülüs hatla işlenmiştir. Nişin üzerinde yer alan ve rakamları kabartma olarak işlenmiş tarih, enine dikdörtgen bir kartuş içinde bulunmaktadır. Tarihe ait kartuşun her iki yanındaki bezeme simetrik düzendedir. Kazıma tekniğinde uygulanmış altı köşeli gülbezek motifi yan yana üçerli bir görünüm oluşturmaktadır. Tarih kartuşunun altındaki tek sıra zikzak bezeme yatay haldedir. İzleyiciye göre zikzak bezemesinin solunda, yuvarlak oyuk içinde, kabartma tekniğinde gülbezek yer almaktadır. Zikzağın sağında, oyularak işlenen beş kollu yıldızın ortasında, kabartma tekniğinde beş kollu yıldız motifi bulunmaktadır. Mezar taşının arka yüzeyinde herhangi bir bezeme unsuru yoktur. Şahidenin kuzey cephesinde, bir hilâl ile sonlanan alem motifi kazıma olarak mevcuttur. Şahidenin güney cephesi, bir ibrik ve el leğeni motifi olmak üzere iki ayrı eşya figürüyle bezelidir. Üstte ibrik altta ise el leğeni kabartma olarak düzenlenmiştir. Leğenin ortasında dairesel bir kabartma bulunmaktadır ve bu kabartma kazıma tekniğinde gülbezek motifi ile bezelidir.

2.17. İskender Ağa'nın Mezarı (H. 1338 – M. 1919/1920) (Görsel 23-24)

Ölçüsü: 1.14 m (uzunluk) x 0.73 m (genişlik) x 0.26 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

Haza merkad

Merhum mağfur

İskender Aka

Bin.....Aka

Gaffarallah.....

Anlamı: “Bu mezar Allah’ın rahmetine ve affına kavuşmuş oğlu İskender Ağa’nındır. Günahları bağışlayan Allah.....”

Tanımı: Mezar, yeni mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisindedir. Baş şahidesinden oluşan mezar, kırmızı renkli andezit tüftür ve kısmen tahrip olmuştur. Şahide batı yönüne doğru sırt üstü yatık vaziyettedir. Dikdörtgen gövdeli şahide, kavuk başlıklıdır. Şahidenin ön yüzeyindeki dikdörtgen niş içerisinde, beş bölümden oluşan kitabe yer almaktadır. Kitabe kabartma tekniğinde, mahalli üslupta sülüs hatlıdır. Kitabe nişi yanlardan kabartma tekniğinde birer yazı kuşağı ile, üstten tarihle çerçevelenmektedir. Taşın güney kenarında, kazıma tekniğinde ibrik motifi bulunmaktadır.

2.18. Kime Ait Olduğu Bilinmeyen Mezar (H. 1339 – M. 1920/1921) (Görsel 25)

Ölçüsü: 1.48 m (uzunluk) x 0.61 m (genişlik) x 0.21 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

Haze-l merkad

El merhum

El mağfur.....

..... İsmail (?)

1339

Anlamı: (Kitabe) “Bu mezar Allah’ın rahmetine ve affına kavuşmuş..... İsmail 1339”

Şahide ön yüzü kenar bordürü: (Sağ) Ey geçen kabrim yanından din-i ehvan (?). (Sol)

Anlamı: “Ey Kabrimin yanından geçen din kardeşim”

Tanımı: Mezar, duvarla çevrili yeni mezarlık alanının içerisinde konumlanmaktadır. Baş şahidesiden oluşan mezar, kırmızı renkli andezit tüftür ve geriye doğru eğik durumdadır. Şahide altta dikdörtgendir ve üstte dairesel bir forma kavuşmaktadır. Şahidenin ön yüzeyinde yuvarlak kemerli kitabe nişi yer almaktadır. Kitabe beş bölüme ayrılmaktadır. Kitabe metni kabartma olarak mahalli üslupta sülüs hatla yazılmış ancak metnin çoğunluğu tahrip olmuş durumdadır. Kitabe bölümlerinin altındaki düz kısımda, kazıma olarak hicri “1339” tarihi yazmaktadır. Kitabe nişinin her iki yanında, kabartma olarak nakşedilmiş, mahalli üslupta kufi hatlı birer yazı kuşağı mevcuttur.

2.19. Kime Ait Olduğu Bilinmeyen Mezar (H. 1339 – M. 1920/1921) (Görsel 26)

Ölçüsü: 1.00 m (uzunluk) x 0.72 m (genişlik) x 0.18 m (kalınlık)

Kitabesi Transkripsiyonu:

Haze-l merkad mer-

hum el mağfur

..... Selim Ağa (?)

Anlamı: “Bu mezar Allah’ın rahmetine ve affına kavuşmuş Selim Ağa (?)... ..”

Tanımı: Mezar, duvarla çevrili yeni mezarlık alanının içerisinde konumlanmaktadır. Baş şahidesiden oluşan mezar, gri renkli andezit tüftür ve öne doğru eğik durumdadır. Şahide altta dikdörtgendir ve üstte dairesele yakın bir forma kavuşmaktadır. Şahidenin ön yüzeyinde kaş kemerli niş şeklinde kitabe kısmı yer almaktadır. Kitabe beş bölüme ayrılmış, bölümlerin bir kısmı toprak altında kalmış ve mahalli üsluptaki sülüs hatlı harfler çoğunlukla tahrip olmuştur.

2.20. Halil’in Mezarı (H. 1344 – M. 1925/1926) (Görsel 27)

Ölçüsü: 1.07 m (uzunluk) x 0.59 m (genişlik) x 0.17 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

..... El merhum

El mağfur kabri (?)

Halil gaffarallah

Zünûbehüm.....

Anlamı: “Allah’ın rahmetine ve affına kavuşmuş Halil’in kabri. Günahları bağışlayan Allah..... ..”

Tanımı: Mezar, duvarla çevrili yeni mezarlık alanının içerisinde konumlanmaktadır. Baş şahidesinden oluşan mezar, siyah renkli andezit tüftür ve geriye doğru eğik durumdadır. Şahide altta dikdörtgendir ve üstte dairesel bir forma kavuşmaktadır. Şahidenin ön yüzeyinde yuvarlak kemerli kitabe nişi yer almaktadır. Kitabe, yatay kazıma şeritlerle altı bölüme ayrılmaktadır. Mahalli üslupta rik’a hatlı kitabe metni, kazıma tekniğindedir. Yuvarlak kemerli kitabe nişinin hemen üstünde oyma tekniği ile oluşturulmuş bezeme mevcuttur. Haç motifinin üst kısmını andıran bezeme, mezar taşının devşirme olabileceğini düşündürmektedir.

2.21. Kime Ait Olduğu Bilinmeyen Aile Mezarı (H. 1345 – M. 1926) (Görsel 28-29)

Ölçüsü: 1.20 m (uzunluk) x 0.52 m (genişlik) x 0.21 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

Haze-l merkad

Tanımı: Mezar, eski mezarlık alanının doğusunda, köy halkı tarafından “aile mezarlığı” olarak anılan duvarla çevrili alanın içinde tek mezardır. Baş şahidesinden oluşan mezar, gri renkli andezit tüftür. Şahide, aşağıdan yukarı daralan, üst kısımda iç bükey bir form kazanan gövdeye ve kalpaklı/fesli bir başlığa sahiptir. Şahidenin ön yüzeyinde yuvarlak kemerli kitabe nişi bulunmaktadır. Kitabe yatay kabartma şeritlerle üç bölüme ayrılmaktadır. Kitabe metni mahalli üslupta sülüs hatlı, kazıma tekniğinde ve çoğunlukla tahrip olmuş durumdadır. Kitabe nişinin üstünde, her iki yanda birer motif yer almaktadır. Bu motifler kazıma tekniği ile oluşturulmuş gülbezek motifini andırmaktadır. Ancak kitabe metni gibi bu süslemeler de tahrip olmuş ve fark edilmeleri zordur. Mezar taşının arka yüzeyinde kabartma olarak düzenlenmiş hilâl motifi bulunmaktadır. Hilâl motifinin ağız kısmı güney yönüne dönüktür.

2.22. Kime Ait Olduğu Bilinmeyen Mezar (M. 1944) (Görsel 30)

Ölçüsü: 1.12 m (uzunluk) x 0.59 m (genişlik) x 0.15 m (kalınlık)

Tanımı: Mezar, duvarla çevrili yeni mezarlık alanının içerisinde konumlanmaktadır. Baş şahidesinden oluşan mezar, kırmızı renkli andezit tüftür ve öne doğru eğiktir. Şahide altta dikdörtgen, üstte dairesel bir form kazanmaktadır. Şahidenin ön yüzeyinde yuvarlak kemerli kitabe nişi yer almaktadır. Kitabe sekiz bölüme ayrılmaktadır. Niş içerisindeki kabartma sülüs hatlı Arap alfabesi tahrip olmuş durumdadır. Cumhuriyet dönemine ait rakamlarla yazılmış olan 1944 tarihi, kitabenin üst kesiminde fark edilmektedir. Kitabe nişinin her iki yanında Latin alfabesiyle, oyularak yazılmış kelimeler bulunmaktadır. Bu kelimelerin üst bölümünde, ağız kısımları aşağı dönük stilize alem motifleri, kazıma tekniğindedir. Alemlerin üst kısmında ise birer dairesel kartuş yer almaktadır. Kartuşların arasında, kitabe nişinin üstünde, her iki adet beş kollu yıldız arasında, Arap alfabesi ile “Allah” yazısı işlenmiştir. Kartuş içindeki yazılar, Allah yazısı ve yıldız motifleri kazıma tekniğindedir. Şahidenin güney cephesi, kazıma tekniğinde alem motifi ile bezelidir. Alemin oldukça uzun gövdesi üzerinde, yukarı doğru yönelmiş hilâl tepeliği bulunmaktadır. Şahidenin malzeme, metin, form ve bezeme özellikleri 19. yüzyılın başlarında karşılaşılan mezar taşı geleneğinin, 20. yüzyılın ortalarına kadar devam ettiğini göstermektedir.

2.23. Fatma Bint-i Ahmed Bin Hacı'ya Ait Mezar (Görsel 31)

Ölçüsü: 0.64 m (uzunluk) x 0.54 m (genişlik) x 0.17 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

Haza merkad

El merhum e-

mağfur Fatma

bint-i Ahmed bin (?) Ha-

cı gaffarallah.....

Anlamı: *“Bu mezar Allah’ın rahmetine ve affına kavuşmuş, Hacı oğlu Ahmed’in (?) kızı Fatma’nındır. Günahları bağışlayan Allah”*

Tanımı: Mezar, eski mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisinde konumlanmaktadır. Baş şahidesinden oluşan mezar, kırmızı renkli andezit tüftür ve bazı kısımları kırıktır. Altta dikdörtgen şahide üste doğru daralmakta, üst kısımda dairesel bir form yansıtmaktadır. Şahidenin ön yüzeyinde oluşturulan kitabe nişinin kemer karnındaki yan yana iki yarım daire, alt kısma sarkmaktadır. Kitabe, 3 adet yatay kabartma şeritle 4’e bölünmüş ve 5 satırdan ibarettir. Kitabe harfleri kabartma tekniğinde ve mahalli üslupta sülüs hatlıdır. Kitabe nişinin iki yan kanadının yüzeylerinde, simetrik olarak yer alan çeşitli süslemeler mevcuttur. Bu süslemeler kısmen kırılmış olsa da üstten alta doğru; kazıma tekniğinde gülbezek, kabartma tekniğinde iç yüzeyleri yukarı ve aşağı dönük birer hilâl, kazıma tekniğinde gülbezek ve en altta daire içinde kabartma tekniğinde gülbezek motifleridir. Taşın diğer yüzeylerinde herhangi bir süsleme bulunmamaktadır.

2.24. El Azizin Balasına Ait Mezar (Görsel 32)

Ölçüsü: 0.54 m (uzunluk) x 0.44 m (genişlik) x 0.16 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

El merkad lil-velid

El Azizin bala

Anlamı: *“Bu mezar Aziz’in yeni doğmuş çocuğu içindir.....”*

Tanımı: Mezar, eski mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisinde konumlanmaktadır. Baş şahidesinden oluşan mezar, siyah renkli andezit tüftür ve kısmen tahrip olmuştur. Söz konusu tahrip sebebiyle altta dikdörtgen olan formun üst kısımda nasıl bir forma kavuştuğu tespit edilememektedir. Şahidenin ön yüzeyindeki sülüs hatlı kitabenin yalnızca iki bölümü görülmektedir. Kitabenin bir kısmı toprak altındadır. Metnin üstünde yer alan tarihin rakamları kırık sebebiyle tahrip durumdadır. Kitabe her iki yanındaki testere ağız bezemesi ile hareketlendirilmiştir.

2.25. Kime Ait Olduğu Bilinmeyen Mezar (Görsel 33)

Ölçüsü: 0.74 m (uzunluk) x 0.54 m (genişlik) x 0.16 m (kalınlık)

Kitabe: Kitabenin çoğunluğu tahrip olmuş durumdadır. Okunabilen kısımda *“Ahmed ha..... Gaffarallah”* yazmaktadır.

Tanımı: Mezar, eski mezarlık olarak anılan duvarla çevrili alan içerisinde konumlanmaktadır. Baş şahidesinden oluşan mezar, gri renkli andezit tüftür, kısmen tahrip olmuştur ve öne doğru eğiktir. Altta dikdörtgen olan şahide, üstte

dairesel bir forma kavuşmakta, yarım silindir bir tepelikle sonlanmaktadır. Şahidenin ön yüzeyinde sivri kemerli niş yer almaktadır. Niş yüzeyindeki kitabenin büyük bir kısmı tahrip olmuştur.

2.26. Kime Ait Olduğu Bilinmeyen Mezar (Görsel 34)

Ölçüsü: 0.72 m (uzunluk) x 0.54 m (genişlik) x 0.27 m (kalınlık)

Tanımı: Mezar, yeni mezarlık alanının içerisinde konumlanmaktadır ve kitabesi tamamen tahrip olmuştur. Baş şahidesinden oluşan mezar, kırmızı renkli andezit tüftür ve öne doğru eğiktir. Altta dikdörtgen olan şahide, üstte dairesel bir forma kavuşmakta, yarım silindir bir tepelikle sonlanmaktadır. Şahidenin ön yüzeyinde sivri kemerli, üç bölümlü kitabe nişi yer almaktadır. Üç bölüme ayrılan kitabe içerisindeki metin tamamen tahrip olmuş durumdadır. Şahidenin arka yüzeyinde, altta ağız kısmı yukarı bakan hilâl ve üstte içinde 7 adet ışınal kazıma şeridin bulunduğu 7 köşeli kabartma motifleri mevcuttur.

2.27. Kime Ait Olduğu Bilinmeyen Mezar (Görsel: 35)

Ölçüsü: 1.07 m (uzunluk) x 0.87 m (genişlik) x 0.13 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu: Haze-l merkad

Tanımı: Mezar, duvarla çevrili yeni mezarlık alanının içerisinde konumlanmaktadır. Baş şahidesinden oluşan mezar, gri renkli andezit tüftür ve geriye doğru eğik durumdadır. Şahide altta dikdörtgen, üstte oval bir forma kavuşmaktadır. Mezar taşının ön yüzeyinde, yuvarlak kemerli kitabe bölümü bulunmaktadır. Kitabe yatay kabartma şeritler ile dörde bölünmektedir. Kitabe içerisindeki mahalli üslupta sülüs hatlı yazılar çoğunlukla tahrip olmuş vaziyettedir. Kitabenin üstten ikinci bölümü hizasında, her iki kenarda yer alan birer gülbezek motifli kazıma tekniğindedir. Yuvarlak kemer üzerinde ise kazıma tekniğinde hilâl ve yıldız motifli yer almaktadır. Bu süslemeler oldukça yıpranmış durumdadır. Ancak dikkatli bakıldığında bezemeler fark edilmektedir.

2.28. Kime Ait Olduğu Bilinmeyen Mezar (Görsel 36)

Ölçüsü: 1.05 m (uzunluk) x 0.64 m (genişlik) x 0.26 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

Haze-l mer...

El mağfur.....

İbni

Anlamı: “Bu mezar Allah’ın affına kavuşmuş oğlu”

Tanımı: Mezar, duvarla çevrili yeni mezarlık alanı içerisinde konumlanmaktadır. Baş şahidesinden oluşan mezar, gri renkli andezit tüftür ve öne doğru eğik durumdadır. Şahide altta dikdörtgendir ve üstte üçgen bir forma kavuşmaktadır. Şahidenin ön yüzeyinde, sivri kemerli niş içerisinde kitabe mevcuttur. Kazıma olarak işlenmiş, mahalli üsluptaki sülüs hatlı kitabenin harfleri çoğunlukla tahrip olmuştur. Sivri kemerli nişin üst kısmında yan yana, kazıma tekniğinde daire içerisinde iki gülbezek motifli yer almaktadır.

2.29. Kime Ait Olduğu Bilinmeyen Mezar (Görsel 37)

Ölçüsü: 1.55 m (uzunluk) x 0.64 m (genişlik) x 0.23 m (kalınlık)

Kitabe Transkripsiyonu:

Haze-l merkad

El merhum el mağfur

..... bin

Ahmed han.....

Tanımı: Mezar, duvarla çevrili yeni mezarlık alanının içerisinde konumlanmaktadır. Baş şahidesiden oluşan mezar, kırmızı renkli andezit tüftür ve geriye doğru eğik durumdadır. Şahide altta dikdörtgendir ve üstte dairesel bir forma kavuşmaktadır. Şahidenin ön yüzeyinde yuvarlak kemerli kitabe nişi yer almaktadır. Kitabe yatay kabartma şeritlerle sekiz bölüme ayrılmaktadır. Kitabe metni kabartma olarak, sülüs hatla yazılmış ancak metnin çoğunluğu tahrip olmuştur. Yuvarlak kemerli nişin üst kısmında yer alan tarih net değildir.

3. Değerlendirme

3.1. Tipoloji

Konumuz kapsamındaki mezar taşları, başlıklı ve başlıksız olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Başlıklı mezar taşları 2'si dinge, 1'i sarık, 1'i takke, 1'i kalpak/fes şeklinde 5 adet baş şahidesidir (Görsel 10-16-20-23-28). Başlıksız mezar taşları kendi içinde iki tipte görülmektedir. Bunlardan biri yarım silindir tepelikli tipte olanlar, diğeri ise altta dikdörtgen üstte dairesel tipte olanlardır. Yarım silindir tepelikli mezar taşları 7 adet baş şahidesinden oluşmaktadır (Görsel 3-11-13-17-18-33-34). Bu tip altta dikdörtgendir, üstte dairesel bir forma kavuşmaktadır ve yarım silindirik bir tepelikle sonlanmaktadır. Yarım silindirik tepelik, şahidenin üst yüzeyinin ortasında yer alır ve şahidenin kalınlığı boyunca uzanır. Altta dikdörtgen üstte dairesel formlu mezar taşı grubu 9 adet baş şahidesidir (Görsel 4-5-6-9-15-25-27-30-37). Genel olarak genişliğine göre uzunluğu fazla olan bu mezar taşları, altta dikdörtgen şekilde yükselip alınlık kısmında dairesel hatta kavuşmaktadır. Geriye kalan mezar taşları ya biçimlendirilmemiş ya da tahrip olmuş durumdadır ve tipolojik olarak bir gruba dâhil edilememektedir.

Osmanlı mezar taşlarının en çarpıcı özelliği, kişilerin toplum içerisindeki konumlarını yansıtan başlık türleridir. Başlıklı mezar taşlarından iki adet baş şahide Mevlevi sikkelerini andırmaktadır (Görsel 10-16). Mevlevîliğin sembolü haline gelen sikke, dövme keçeden yapılmış, iç içe geçmiş, tepesi başa giyilen kısma nazaran pek az incelen bir külahtır (Gölpınarlı, 1963: 41). Mevlevîlikte sikke, tarikata girecek kişinin şeyhe müracaatı ve şeyhin kabulü doğrultusunda giyilebilirdi (Bozkurt, 2009: 185-186; Özen, 2013: 342-352). Bu bilgilerle birlikte Kars ve çevresinde herhangi bir Mevlevi dergâhı izine rastlanmamıştır (Küçük, 2000: 39-285). Böylece akla yöresel bir kadın başlığı olan dinge gelmektedir. Ayrıca iki mezar taşından birinde görülen tarak motifi dinge ihtimalini arttırmaktadır (Görsel 10). Çünkü tarak motifi özellikle kadın mezar taşlarında yer almaktadır. Dinge, genellikle Azerbaycan'ın batı tarafında ve Nahçıvan'da 20. yüzyılın başına kadar kadın baş giysisi olarak kullanılmıştır. Azerbaycan dilinde yüksek yer, tepe, çelenk gibi anlamlar taşıyan dinge, bir külah ve külahın üzerine geçirilen çene altından bağlanan kumaştan oluşmaktaydı. Bu başlığın yüksekliği 40 cm'yi buluyordu ve özellikle yüksek olmasına önem veriliyordu (Abdulova, 2017: 571-578).

Bir adet şahidede karşılaştığımız başlığın sarık olduğu nettir (Görsel 20). Sarık takke, külah ve fes gibi başlıklara sarılmış kumaştan meydana gelmektedir. Osmanlı'da sarık, destar adıyla da anılmıştır. Gülşeni, Kadiri, Rifai gibi tarikatları temsil eden sarık türlerinden bahsedilmektedir. Sarık, genellikle ulemanın simgesi olmuştur (Berk, 2006: 26-28; Bozkurt, 2009: 152-154). Konumuz kapsamında olan şahide başlığı, bahsi geçen tarikat sarıklarından farklıdır. Mezar sahibinin herhangi bir tarikata bağlılığı anlaşılmasa bile, dini anlamda hatırı sayılır bir kimse olduğu söylenebilir.

Aile mezarlığı olarak adlandırılan alanda ilk bakışta fes ya da papak olup olmadığı anlaşılabilen bir adet başlık tipi mevcuttur (Görsel 28). Fes, aşağıdan yukarı doğru daralan silindirik biçimlidir, tepedeki düz yüzeyinin ortasında ibik bulunmaktadır ve ibiğe bir püskül bağlanmaktadır. Osmanlı'da II. Mahmud devrinde (1808-1839) devletin resmi baş giysisi olmuş, 1925 yılında çıkarılan bir kanun ile Türkiye'de giyilmesi yasaklanmıştır (Koçu, 1967: 113; Tezcan, 1995: 415-416; İşpirli, 2002: 510-512; Şahin, 2019: 22). Reşat Ekrem Koçu, kalpak ve papağı ayrı baş giysileri olarak tanımlamaktadır (1967: 142 ve 188). Ancak Karapapak/Terekemeler arasında her iki terim de aynı ürünü ifade

etmektedir. Kalpak, aslı deriden taklidi ise çuhadan yapılmış ve üstüne sarık sarılmayan baş giysisidir. Osmanlı'da 1908 Meşrutiyetinden sonra her rütbedeki subaylara resmi baş giysisi olarak kalpak kabul edilmiştir. Fes şeklindeki subay kalpaklarının çevresi post, tepe kısmı ise çuhadan yapılmıştır. Mustafa Kemal Atatürk de Erzurum Kongresi'nden (1919) sonra kuzu postundan kalpak giymiş bunun üzerine meclis üyeleri, yeni kurulan ordudaki zabıtlar ve halk arasında birçok kişinin kalpak giydiği görülmüştür. 1925'de ise kalpak giyilmesi yasaklanmıştır (Koçu, 1967: 142-143). İstanbul'da olduğu gibi Doğu Anadolu'da da püskülleri ile yontulmuş fes başlık örnekleri mevcuttur. Ancak kalpak ya da papak olarak tanımlayabileceğimiz şahide başlığında püskül yontulmamıştır. Bu bilgiler bağlamında ilgili mezar başlığının festen çok bir kalpağı yansıttığı söylenebilir.

Anadolu'da çalışma konusu olmuş mezar taşları irdelendiğinde şahidelerin; başlıklı, dikdörtgen formlu, üçgen alınlıklı, kademeli tepelikli gibi formlara sahip olduğu görülmektedir. Altta dikdörtgen üstte dairesel formlu mezar taşı grubunun özellikle Azerbaycan ve Gürcistan'daki Türk-İslam mezar taşlarına benzerliği dikkat çekicidir (Görsel 38-39-40).

3.2. Malzeme ve Teknik

Andezit mezar taşları, malzeme olarak aynı olsa da renk bakımından kırmızı, gri ve siyah gibi üç farklı gruba ayrılmaktadır. Köy halkı bu taşların kırmızı olanlarını "gızıl daş", siyah ve gri olanlara ise "göy daş" şeklinde tanımlamaktadır. 19. ve 20. yüzyılda İstanbul ve civarında mezar malzemesi olarak genellikle mermer tercih edilirken, aynı yüzyıllar içerisinde Doğu Anadolu'da genellikle andezit tüf malzeme kullanılmıştır (Baş ve Gül, 2018: 323-348; Ebiri, Kızgın ve Gül, 2021: 13-36). Bu durum hem Doğu Anadolu'daki malzeme geleneğini, hem de coğrafyanın sağladığı imkânı yansıtmaktadır. İşlenmesi kolay olan andezit, tahribat konusunda maalesef dayanıksızdır.

Mezar taşlarında kazıma, oyma ve kabartma teknikleri hem süsleme hem de kitabede uygulanmıştır.

3.3. Kitabe

Konumuz kapsamındaki mezarlarda kitabeler baş şahidelerin doğu yüzeylerinde yer almakta ve kısmen tahrip durumdadır. Şahidelerin doğu yüzeyinin ortasındaki kitabe metinleri sivri, yuvarlak, kaş ve dilimli kemerle vurgulanan nişlere yazılmıştır (Görsel 3-6-10-11-13-16). Orta kısımdaki metin, mezar sahibi hakkında bilgiler içermektedir. Orta bölümü çerçeveleyen kenar bordürlerinde ise dua ve istekleri belirten ifadeler yer almaktadır. Kitabeler genellikle mahalli üslupta diyebileceğimiz sülüs hatlı olup, rik'a ve kufi hattı anımsatan yazı türlerini de barındırmaktadır.

3.4. Süsleme

Konumuz kapsamındaki mezar taşlarında süslemeler bitkisel, geometrik ve nesne olarak üç gruba ayrılmaktadır. Bitkisel süslemeler gülbezek motiflerinden ibarettir. Geometrik süslemeler zikzak, hilâl, çarkıfelek, beş kollu yıldız, mühr-ü Süleyman, ayyıldız motiflerinden oluşmaktadır. Nesnelere ibrik, el leğeni, tarak/kirkit ve alem tasvirleridir.

Gülbezek motifleri konumuz kapsamındaki mezarlarda en yoğun bezeme unsurudur. Kabartma, oyma ve kazıma teknikleri ile uygulanmıştır (Görsel 1-4-15). Gülbezeler altı yapraklı stilize çiçeklerden oluşmaktadır, altıgen çerçeveli ya da daire içine yerleştirilmiş vaziyettedir. Gülbezek ile süslenmiş mezar taşları özellikle Doğu Anadolu Bölgesi'nde karşımıza çıkmaktadır (Pektaş, 1998: 15-28; İnci, 2008: 21; İgit, 2012: 541). Cebeci mezarlığındaki gülbezek kompozisyonlarına en yakın örnekler, Azerbaycan ve Gürcistan'daki Türk-İslam mezarlarında mevcuttur (Görsel 39-40).

Hilâl bezemesi, konumuz kapsamındaki mezarlar içinde 2 adet şahidede yer almaktadır (Görsel 19-28). Tek başına kullanımıyla, alem tepeliği ve ayyıldız formundan ayrı bir grubu oluşturmaktadır. Kabartma olarak mezar taşlarının arka yüzeylerinde bulunmaktadır. Hilâl, farklı kültürlerde var olmasının yanı sıra Türk mitolojisinde oldukça geniş bir yer kaplamaktadır. Söz konusu bezeme, anlam bakımından değişiklik gösterse de milattan önceki devirlerde

yaşamış Türk topluluklarından Türkiye Cumhuriyeti'ne kadar devamlılığını korumuştur. Bu devamlılık, İslam medeniyetinin de hilâl motifini benimsemesiyle yakından ilişkilidir. En yoğun kullanım, Türk-İslam devletlerinin mirasçısı olan Osmanlı'da görülmektedir. 16. yüzyılın ortalarından itibaren Hristiyanlığın sembolü haç ve İslamiyet'in sembolü hilâl olmuş, bu durum İstanbul'un fethiyle yaygınlaşmıştır. Hilâl ayrıca yenilik, doğum ve parlaklık anlamlarına da gelmektedir (Bozkurt, 1998: 13-15; Esin, 2003: 59-112). Bu bağlamda hilâl motifinin mezar taşlarında kullanımı, öldükten sonra yeniden diriliş inancını ve mezar sahibinin Müslüman kimliğini temsil ediyor denilebilir.

Çarkifelek motifi, konumuz kapsamındaki mezarlar içinde 2 adet şahidenin batı yüzeyine işlenmiş durumdadır (Görsel 7-12). Her iki motif de kabartma tekniğindedir. Genel olarak çarkifelek, bir merkezi odak alan dairesel kollardan oluşmaktadır. İslam kozmolojisinde çarkifelek, yıldızların belli aralıklarla yer değiştirme hareketini tanımlamaktadır. Türk kozmolojisinde de benzer anlamda kök çığırsı (gök çarkı) terimi mevcuttu ve gök çarkını iki adet gök ejderi çevirmektedir. Ayrıca Bakara Suresi 156. ayete dayanan İslam felsefesindeki O'ndan gelen her şeyin O'na döneceği düşüncesi, çarkifelek motifini tanımlayan en net anlam olmalıdır (Kurnaz, 1993: 299; Esin, 2001: 42-43; Baş, 2006: 299). İslam düşüncesinde ölüm de hayat döngüsünün bir parçasıdır ve mezar taşındaki çarkifelek, bu döngünün sembolik ifadesidir. Yörenin tanınan halk ozanlarından Âşık Şenlik'in (1850-1913) bir şiirindeki "*Ey felek senin elinden abad (ebedi) olan görmedim*" ifadesi de çarkifelek tanımlamamızı desteklemektedir.

Beş kollu yıldız bir adet mezar taşında karşımıza çıkmaktadır (Görsel 20). Nahl Suresi'ndeki 16. ayette yıldızlarla ilgili yön ve yol bulma vurgusu, yıldız motifinin İslam sanatındaki anlam boyutu açısından önemlidir. Ayrıca Sultan Abdülmecid'in (1839-1861) son devrinde bayrakta bulunan sekiz köşeli yıldız beş köşeli olarak değiştirilmiştir (Küçük, 1988: 258-263; Köprülü, 1992: 247-254; Baş, 2006: 294; Unat, 2013: 534-538). Beş kollu yıldız motifi, mezar sahibinin Osmanlı kimliğini ya da ölümden sonraki yolculuğunda yön bulmasına yardımcı olacak rehberini yansıtır olabilir.

Mühr-ü Süleyman "Davut Yıldızı" olarak da bilinmektedir (Görsel 14). İslam öncesi doğu kültürlerinde zıtlıkları temsil eden bir sembol olarak tanımlanmaktadır. Dünyanın altı günde yaratılmasını ve şer güçlerden koruyan bir tılsımı temsil ettiğini düşünülmektedir (Pala, 2006: 524-526). Konumuz kapsamındaki mezar taşına mühr-ü Süleyman motifinin işlenmiş olması, mezar sahibini şer güçlerden koruma arzudur.

Hilâl ve yıldızın ayrı ayrı anlamlarından bahsetmiştik. Türklerde ayyıldız kullanımının milattan önceki devirlere dayandığı ve Türklüğün bir alameti olduğu belirtilmektedir (Eyice, 1991: 297-298). Konumuz kapsamındaki mezarlarda olması da mezar sahibi kişilerin Osmanlı ya da Türk kimliğini yansıtır denebilir (Görsel 34). Motifin benzer şekilde kullanımı Gürcistan'daki Türk mezarlarında yoğun olarak görülmektedir.

İbrik el ve yüz yıkamak için kullanılan su saklama eşyasıdır (Görsel 21-24). İbrik motifinin cömert, yumuşak huylu, iyiliksever insanların mezar taşlarına uygulandığı düşünülmektedir (Sili, 1996: 220-227). Bu bilgiler yanında ibrik motifi, İslam dininde ibadetin ön koşulu olan temizliği yani abdesti temsil etmektedir. Böylece mezar sahibinin yaşamında çoğunlukla ibadet ile meşgul ve yardımsever olduğu söylenebilir.

El leğeni ibriğin tamamlayıcı unsurdur ve birlikte kullanılır. Bu sebeple ibrik motifi ile benzer anlamları taşımaktadır.

Alem, yapıların kubbe, külah ya da çatıları üzerinde yer alan İslam sembolü bir nesnedir (Cantay, 1989: 356-357). Bu bağlamda mezar sahiplerinin dini yönünü yansıtmaktadır denilebilir (Görsel 12-22).

Tarak ya da kirkite motif konumuz kapsamındaki mezar taşları içerisinde 1 adet şahidenin doğu yüzeyinde görülmektedir (Görsel 10). Motif, şahide yüzeyine kazıma olarak işlenmiş durumdadır. Tarak motifinin dişliliği temsil ettiği düşünülmekte ve motifin bulunduğu mezar sahibinin hayatta iken güzel ve uzun saçlara sahip bir kadın olduğu belirtilmektedir (Sili, 1996: 220-227). Kirkite, el tezgâhında halı dokumak için kullanılan dişli bir araçtır. Eğer motif kirkite olarak kabul edilirse, mezar sahibinin yaşamında halı dokuduğu düşünülebilir.

4. Sonuç

Cebeci köyünde incelenen 29 adet mezarın 22 adedinin tarihi tespit edilmiştir. 22 adet mezardan en erken tarihli olanı (miladi) 1806 yılına, en geç tarihli olanı ise 1944 yılına aittir. Geriye kalan 7 adet taş tahrip durumdadır ya da yüzeyinde herhangi bir tarih işlemesiyle karşılaşmamıştır. Ancak söz konusu 7 adet taş, tarihleri tespit edilen mezar taşlarıyla benzer kitabe, form ve bezeme özelliklerine sahiptir. Bu durumda tarihleri tespit edilemeyen 7 taş da 19. yüzyıl başları ve 20. yüzyılın ortası arasındaki döneme tarihlenebilir. Ayrıca (miladi) 1806 yılına ait mezar taşı, rivayetin aksine Cebeci köyünün Çopur Allahverdi Ağadan önce kurulmuş olduğu düşüncesini güçlendirmiştir.

Köyde bulunan başlıklı mezar taşları, Osmanlı mezar taşı geleneğinin mahalli tarzda yansımaları olmuş ve bu sayede mezar sahiplerinin toplumsal konumları aydınlatılmıştır.

Cebeci köyündeki altta dikdörtgen tepede dairesel bir form kazanan mezar taşları, Azerbaycan ve Gürcistan'daki Türk-İslam mezar taşlarıyla benzer özellikler taşır. Bu durum, söz konusu yörelerden Cebeci köyüne göç eden Karapapak Türklerinin, Kafkaslarda uyguladıkları mezar taşı geleneklerini, Anadolu'da da sürdürmüş olduklarını göstermektedir.

Mezar taşlarındaki bezeme unsurları ise Anadolu'nun farklı bölgelerindeki mezar taşlarında görülen motiflerle aynıdır. Ayrıca form özellikleri gibi süslemeler de Gürcistan ve Azerbaycan'daki Türk-İslam mezar taşlarıyla benzerdir. Söz konusu benzerlikler, Kafkaslardan Anadolu'ya uzanan geniş coğrafyada ortak kültür ve değerlerin varlığını yansıtmaktadır.

İncelenen mezar taşlarının kitabe içerikleri ve bezeme özellikleri doğrultusunda, Müslüman kimselere ait olduğu açıktır. Bu durum, köy halkının, Cebeci köyü kuruluşundan beri Türk-İslam köyü olarak kalmıştır iddiasını desteklemektedir.

Cebeci köyünde andezit malzemeli; altta dikdörtgen üstte dairesel formu; Arap alfabesiyle yazılmış kitabeli; bitkisel, geometrik ve nesne motifli mezar taşı geleneğinin 20. yüzyılın ortalarına kadar devam ettiği anlaşılmıştır.

Köy halkının rivayetine göre köyün kurulduğu alan geçmişte askeri bir niteliğe sahipti. Bu rivayeti destekleyecek somut bir veriye ulaşılmamışsa da Cebeci adı ve köyün girişinde bulunan askeri karakol, yerleşimin Osmanlı devrindeki niteliğine ve rivayetin gerçekliğine dair birer ipucu olabilir.

Kaynakça

Abdulova, G. (2017), "Ortaç Türk Medeniyetinde Dine Baş Geyimi", *VIII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri* (ed. Kunduracı, O. ve Aytaç, A.), 571-578.

Baş, G. (2006), *Diyarbakır'daki İslam Dönemi Mimarisinde Süsleme I (Metin)*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Van.

Baş, G. ve Gül, M. (2018), "Gevaş Dilmetaş Köyü Mezarlığı ve Mezar Taşları", *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 39, Van, s. 323-348.

Berk, S. (2006), *Zeytinburnu'nun Tarihi Mezar Taşları: Zamanı Aşan Taşlar*, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul.

Bozkurt, N. (1998), "Hilâl", *TDVİA*, C. 18, İstanbul, s. 13-15.

Bozkurt, N. (2009), "Sikke", *TDVİA*, C. 37, İstanbul, s. 185-186.

Cantay, T. (1989), "Alem", *TDVİA*, C. 2, İstanbul, s. 356-357.

Ebiri, G. – Kızgın, E. E. – Gül, M. (2021), "Eski Van Şehir Mezarlığındaki Mezar Taşları ve İkiz Kümbetler", *Bitlis İslamiyat Dergisi*, S. 2, C. 2, s. 13-35.

Esin, E. (2001), *Türk Kozmolojisine Giriş*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul.

Esin, E. (2003), *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul.

Gölpınarlı, A. (1963), *Mevlevî Adap ve Erkânı*, İnkılap Yayınları, İstanbul.

Gündüz, D. (2021), *1251/1835 Tarihli Kars Eyaleti Şöregel Sancağına Ait 02785 Numaralı Nüfus Defterinin Transkripsiyonu ve Tahlili [Yüksek Lisans Tezi, Kafkas Üniversitesi]*, Yüksek Öğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

İğit, İ. (2012), *Tunceli'deki Mezar Taşları*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Van.

İnci, V. (2008), *Cizre Mezar Taşları (18-19. YY)*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van.

İşpirli, M. (2002), "Kıyafet", *TDVİA*, C. 25, Ankara, 510-512.

Kılıçarslan, Y. (1993), "Cebece", *TDVİA*, c. 7, İstanbul, 182-182.

Koçu, R. E. (1967), *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara.

Köprülü, O. F. (1992), "Bayrak", *TDVİA*, C. 5, İstanbul, s. 247-254.

Kurnaz, C. (1993), "Çarh", *TDVİA*, C. 8, İstanbul, s. 299.

Küçük, C. (1988), "Abdülmeccid", *TDVİA*, C. 1, İstanbul, s. 259-262.

Küçük, S. (2000), XIX. Asırda Mevlevilik ve Mevleviler [Doktora Tezi], Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı Tasavvuf Bilim Dalı, İstanbul.

Özen, S. (2013), "Osmanlı Devleti'nde Mevlevî Olmayanların Sikke Giymesine Karşı Alınan Önlemler", *Türk Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, C. 2, S. 1, s. 342-352.

Pala, İ. (2006), "Müht-i Süleyman", C. 31, İstanbul, s. 524-526.

Pektaş, K. (1998), "Bitlis Mezar Taşları", *Kültür Bakanlığı Anıtlar Müzeler Genel Müdürlüğü 17. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, C. 1, Ankara, s. 15-28.

Sili, T. (1996), "Taşların Dili", *Bilig*, S. II, Ankara, s. 220-227.

Şahin, A. (2019), *Osmanlı Devleti'nde Başlık Olarak Fesin Kullanımı ve Feshane-i Amire (1829-1850)*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yakınçağ Tarihi Bilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.

Tezcan, H. (1995), "Fes", *TDVİA*, C. 12, İstanbul, 415-416.

Unat, Y. (2013), "Yıldız", *TDVİA*, C. 43, İstanbul, s. 534-538.

İnternet Kaynakları





(URL-1) <https://www.youtube.com/watch?v=iRbBsfGk3us&t=1458s> (Erişim: 04.01.2022)

Görsel Kaynaklar

Görsel-38: Muhammed BULUT, "Gürcistan - Hancağızlı Köyü Mezar Taşları" <https://www.youtube.com/watch?v=liP49Fzb4jI> (Erişim: 28.12.2021)

Görsel-39: Muhammed BULUT, "Yığrançay - Eski Mezarlık" <https://www.youtube.com/watch?v=UcBmuNX2uZQ> (Erişim: 29.12.2021)

Görseller

	
<p>Görsel 1. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar (güney cephe)</p>	<p>Görsel 2. Çopur Allahvirdi Ağa'nın eşine ait olduğu düşünülen mezar (Baş Ş.)</p>
	
<p>Görsel 3. Çopur Allahvirdi Ağa'nın mezarı (Baş Ş. Doğu cephe)</p>	<p>Görsel 4. Hasan bin Muhammed'e ait mezar (Baş Ş. Doğu cephe)</p>
	
<p>Görsel 5. Ahmed İbni Veli Bin Süleyman Selim Ağa'nın</p>	<p>Görsel 6. Hadice Yetimesi'ne ait mezar (Baş Ş. Doğu cephe)</p>
	
<p>Görsel 7. Hadice Yetimesi'ne ait mezar (Baş Ş. Batı cephe, çarkıfelek motifi)</p>	<p>Görsel 8. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar</p>
	
<p>Görsel 9. Mansur İbni Veli Mansur Ağa'nın mezarı (Baş Ş. Doğu Cephe)</p>	<p>Görsel 10. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar (Baş Ş. doğu cephe, dinge başlık)</p>



Görsel 11. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar. (Baş Ş. Doğu cephe)



Görsel 12. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar. (Baş Ş. Batı cephe, alem içinde çarkıfelek motifi)



Görsel 13. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar. (Baş Ş. Doğu cephe)



Görsel 14. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar (Baş Ş. Batı cephe, mühr-ü Süleyman motifi)



Görsel 15. Ahmed Aka'nın mezarı. (Baş Ş. Ön yüz)



Görsel 16. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar. (Baş Ş. Doğu cephe, dinge başlıklı)



Görsel 17. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar. (Baş Ş.)



Görsel 18. Osman (bin?) Ömer Ağa'nın mezarı. (Baş Ş.)



Görsel 19. Osman (bin?) Ömer Ağa'nın mezarı. (Ayak Ş. Doğu cephe)



Görsel 20. Abdullah Aka bin Süleyman'a ait mezar. (Baş Ş. Doğu cephe, sarık başlıklı)



Görsel 21. Abdullah Aka bin Süleyman'a ait mezar. (Baş Ş. Güney cephe, ibrik motifi)



Görsel 22. Abdullah Aka bin Süleyman'a ait mezar. (Baş Ş. Kuzey cephe, alem motifi)



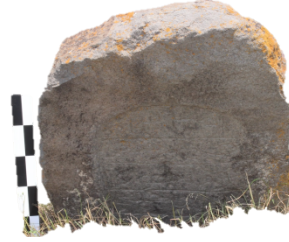
Görsel 23. İskender Aka'nın mezarı. (Baş Ş. Doğu cephe)



Görsel 24. İskender Aka'nın mezarı. (Baş Ş. Güney cephe, ibrik motifi)



Görsel 25. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar. (Baş Ş. Doğu cephe)



Görsel 26. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar. (Baş Ş. Doğu cephe)



Görsel 27. Halil'in mezarı. (Baş Ş. Doğu cephe)



Görsel 28. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar. (Baş Ş. Doğu cephe, papak/kalpak başlıklı)



Görsel 29. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar. (Baş Ş. Batı cephe, hilâl motifi)



Görsel 30. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar. (Baş Ş. Doğu cephe)



Görsel 31. Fatma bint-i Ahmed bin Hacı'ya ait mezar. (Baş Ş. Doğu cephe)



Görsel 32. El Aziz'in Balasına ait mezar. (Baş Ş. Doğu cephe)



Görsel 33. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar. (Baş Ş. Doğu cephe)



Görsel 34. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar. (Baş Ş. Batı cephe, ay yıldız kabartması)



Görsel 35. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar. (Baş Ş. Doğu cephe)



Görsel 36. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar. (Baş Ş. Doğu cephe)



Görsel 37. Kime ait olduğu bilinmeyen mezar. (Baş Ş. Doğu cephe)



Görsel 38. Gürcistan Hancağızlı köyü mezar taşı örneği



Görsel 39. Gürcistan Yırğançay mezar taşı örneği



Görsel 40. Azerbaycan mezar taşı örneği

Sema YALÇIN

İstanbul Okan Üniversitesi, sema.yalcin@okan.edu.tr, İstanbul-Türkiye

ORCID: 0000-0002-5865-3229

TEKSTİL YAN ÜRÜNLERİNİN SANATSAL GİYSİ TASARIMINDA KULLANIMINA YÖNELİK BİR ARAŞTIRMA¹

Özet

Tasarım motivasyonu çok çeşitli faktörlerden olabilir; bazen asıl hedef form ve ergonomi olurken bazen de teknolojik yenilik ve estetik olabilir. Tasarımcılar çoğunlukla çeşitli materyallerin niteliklerinden veya formlarından esinlenir veya faydalanırlar. Yeni teknolojik ürünler sunuldukça yeni tasarım formları oluşabilir. Tekstil yan ürünleri ve aksesuarları üreten firmaların teknolojik ürünleri ile tasarım öğrencilerinin bir araya gelişinden doğan sinerji tasarıma ve akademik hayata katkı sağlamaktadır. Bu amaçla Konfeksiyon Yan Sanayicileri Derneği ile İstanbul Okan Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü arasında oluşturulan ortak projede firmalar tarafından üretilen yeni teknolojik ve/veya sürdürülebilir ürünler ile Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü öğrencileri estetik, sanatsal ürünler tasarlamışlardır.

Tasarım öğrencileri seçilen malzemeler (Yan Sanayi ürünleri) ile farklı çalışma yöntemleri ile malzemelerini işlemenin ve şekillendirmenin yeni yollarını deneyimleyerek "Sanatsal Tekstiller" dersi kapsamında yeni tasarımlar oluşturmuşlardır. İşbirliği KYSD üreticilerinin ve Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü öğrencilerinin yeni kombinasyonlar oluşturmasına teşvik etmiş; öğrenciler yeni desenler ve yüzeyler deneyerek farklı deneyimler gerçekleştirmiş ve oluşturdukları tasarımlar "KYSD Tekstil Aksesuarları Fuarı"nda sergilenmiştir. Ticari üretimin gerçekleştirdiği ve tasarım öğrencilerinin deneyimi ile ortaya çıkan sanatsal ürünler bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Çalışmada materyal olarak öğrenci çalışmaları kullanılmaktadır. İrdeleme sonucunda teknoloji ve tasarım etkileşimi biçim, malzeme, renk, doku başlıklarında değerlendirilmektedir. Çalışmanın sonunda, öğrenci tasarımları yukarıda belirtilen ölçütlerle birlikte sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanatsal Giysi Tasarımı, Konfeksiyon Yan Sanayi, Tekstil Aksesuarları, Artistik Tasarım.

A RESEARCH ON THE USE OF TEXTILE BY-PRODUCTS IN ARTISTIC CLOTHING DESIGN

Abstract

Design motivation can come from a wide variety of factors; sometimes it may be form and ergonomics, as well as technological innovation and aesthetics. Designers are often inspired by the qualities or forms of various materials. As new technological products are introduced, new design forms may occur. The synergy arising from the collaboration of the companies producing textile by-products and accessories with design students contributes to design and academic life. For this purpose, the students of Textile and Fashion Design Department designed aesthetic and artistic products by

¹ Bu çalışma, Van Yüzcüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu" nda bildiriler olarak sunulmuştur.

using new technological and/or sustainable products produced by the companies in collaboration between the Apparel Sub-Industries Association and Istanbul Okan University, Faculty of Art, Design and Architecture. Design students created new designs with shaping selected materials (Sub-industry products) in "Artistic Textiles" course by experiencing different working methods. Collaboration encouraged KYSD manufacturers and students of Textile and Fashion Design Department to create new combinations; students had different experiences by trying new patterns and surfaces, and the designs they created were exhibited at the "KYSD Textile Accessories Fair". Artistic products produced by commercial production and created by the experience of design students form the basis of this study. Student studies are used as material in the study. As a result of the analysis, the interaction of technology and design is evaluated under the headings of form, form, material, color and texture. At the end of the study, student designs are presented with the criteria mentioned above.

Keywords: Artistic Clothing Design, Apparel Sub-industry, Textile Accessories, Artistic Design.

1. Giriş

Kavramların, tekniklerin, malzemelerin gelişimiyle ve bir araya geliş biçimleriyle kendini yenileyen sanat, çağımızda deneyimlere ve radikal değişimlere açık olmuştur. Gelişen teknoloji, estetik değerler ve son model teknikler ile tasarımcı güncel ve yenilikçi tasarımları ile gündeme gelebilmektedir. Sadece doğayı taklit etmekle yetinmeyerek; estetik kaygılara ve kurallara göre hareket ederek sanatsal özgürlük anlamında da sınırlarını kaldırmaktadır.

Tasarım alanında çeşitli materyallerin niteliklerinden ve formlarından esinlenerek ve bu farklılıklardan faydalanarak yenilikçi tasarımlar yaratmaktadır. Yeni formlar yaratmanın bir yolu da farklı materyalleri harmanlamaktır. Tasarıma farklı bir bakış açısından yaklaşan tasarımcı farklı malzemeleri harmanlayarak, yeni desenler ve yüzeyler deneyerek özgün tasarımlar oluşturmaktadır. Yeni teknolojiler ve yeni materyaller ile tasarımcıların ilerici ve özgün tasarım formları sunmaları kolaylaşmaktadır.

Elif Kurtuldu Dönmez'in bir araştırmasında; belirli bir işlevi olan tekstil yan ürününün farklı kullanım yolu ile yeni bir objeye dönüştürülmesi ve kimliği değişen malzemenin bir sanat objesi olarak tanımlanması; sanat ve tasarım alanında bu kimlik değişiminin başlaması ile birlikte tekstil malzemelerinin de sanat alanındaki yerinin sorgulanmaya başlandığı vurgulanmaktadır. Ayrıca tekstil yüzeylerinin, tekstil aksesuarlarının ya da yardımcı malzemelerin artık sadece giyinme amaçlı değil sanatsal işlevli objeler, eserler haline dönüştüğü ifade edilmektedir. Tekstil malzemeleri olarak tanımlanan çeşitli iğneler, etiketler, düğmeler, fermuarlar, dar dokumalar, biyeler, kurdele,agraf ve çıtçıtların sanatçıların elinde şekillenerek sanat nesnelere haline geldiği belirtilmektedir (Kurtuldu, 2014, s. 280).

Tekstil ürünlerini ilham verici bulan bir araştırmacı ise; tasarımcıların form ve yüzeyleri yeniden yorumlayarak estetik tasarımlara ulaştığını belirtmektedir. Tekstil ve sanat arasındaki birlikteliğin, tekstil yan ürünlerinin insan formunu vurgulamak üzere farklı malzemelerle işlenerek estetik giysilere dönüştüğünü, insan vücudundan esinlenerek insan formunun yeni malzemelerle heykelsi şekillerin yaratımının gündemde olduğunu ifade etmektedir (Ay, 2018, s.128).

Bu çalışmada Konfeksiyon Yan Sanayicileri Derneği ile İstanbul Okan Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü'nün birlikte oluşturduğu ortak bir proje ele alınmıştır. Projede; yan sanayi firmaların ürettikleri yeni teknolojik ve/veya sürdürülebilir ürünler(malzemeler), Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü öğrencileri tarafından "Sanatsal Tekstiller" dersi kapsamında kullanılarak yeni ve özgün tasarımlara dönüşmüştür. Bu tasarımlarda kullanılan malzemelerin özellikleri incelenerek, teknoloji ve tasarımın etkileşimi ile çalışmalarındaki biçim, form, malzeme, renk, doku özellikleri irdelenecektir.

2. Tekstil Yan Ürünlerinin Endüstride Kullanımı

“Tekstil ürünlerinin hazır giyim ürünü haline dönüşme aşamasında kaliteyi belirleyen çeşitli faktörler vardır. Bunlar tasarım ve estetik öğeler, kumaş, moda ve kullanılan aksesuarlardır. Hazır giyim endüstrisinde birleştirme malzemelerinin (fermuar, düğme, toka, kopça, çıtçıt, kordon, şerit vb.) önemi küçümsenmeyecek ölçüdedir (Gürcüm, 2010, s.495)”.

Etiket, düğme, fermuar, tela, astar, vatka, çıtçıt, kopça, dikiş ipliği gibi tekstil yan ürünlerinin ana özelliği; uygulanmış olduğu tüm tekstil grubu ürünlerin yaşam sürelerini uzatan, katma değerini yükselten, kalitesini arttıran, albeniyi gösteren ve daha da önemlisi tüketicinin zevk ve tercihlerini yansıtan niteliklere sahip olmalarıdır. Bir hazır giyim ürününde kullanılan tekstil yan ürünleri o ürünün toplam kalitesinde çok büyük öneme sahiptir (Özipek, 2018, s.15).

Adını Latince “sağlama almak”, “kapatmak” anlamlarına gelen firmare kelimesinden alan fermuar iki parça materyali birleştirmek için kullanılan bir araçtır (Sığırcı, M. 2020). Kullanım alanı oldukça yaygın olan fermuar tekstil yan sanayi sektöründe en fazla üretilen ve en fazla kullanılan ürünlerinden birisidir. Giysiyi tamamlayan önemli aksesuarlardan biri olan ve eski çağlardan beri kullanılan düğme gelişen teknoloji ile birlikte günümüzde seri üretim ile her çeşit plastik, polyester, sedef, deri, ağaç, kemik ve metal malzemelerden kolaylıkla üretilmektedir (Can, 2020, s.1527, 1529). Giyim endüstrisinde kullanılan kurdele, ekstrafor, etiket, çamaşır lastiği gibi ürünler dar dokumalardır; elastik veya elastik olmayan dar dokumalar giysilerin yaka hattı, kol ağzı, bel, paça ve kenar bölgelerinde estetik açıdan tamamlama, bağlama, birleştirme, bedene oturtma ve süslemek amacıyla kullanılmaktadır (Kayadibi, 2014, s.138-139). Giysinin kemer vasıtasıyla vücuda oturmasını sağlayan toka kemerin ucunda, kemeri belli bir noktada sabitleyebilmek için kullanılmaktadır. Tokalar döküm, tel veya plastik olmak üzere üç farklı maddeden yapılmaktadır (Gürcüm, 2010, s.504). Tekstil yan sanayi ürünleri arasında en vazgeçilmez ve en önemli ürün olan etiket hazır giyim ürününe yapılacak en son ve en belirleyici dokunuştur. Üzerinde markanın imzası, prestiji ve kullanım kılavuzu bulunan etiketler; deri, karton, jakron, kâğıt, PVC, suni deri, polyester, ekstrafor gibi çok çeşitli malzemelerden üretilmektedir (Özipek,2018, s. 25).

3. Tekstil Yan Ürünlerinin Sanatsal Tekstillere Dönüşümü

20.yüzyılda biçim ve içerik açısından değişim gösteren sanat alanında yeni yaklaşımların ortaya çıkması ile sanatçılar düşüncelerini ifade etmek için geleneksel malzemelerin yanında hazır yapım ürünler, organik ve teknolojik objeler, tekstil lifleri ve ürünleri kullanmaya başlamışlardır. Sanatsal ifade için bu yeni görsel tasarım nesnelere, günlük hayatta taşıdığı anlamlardan koparıp yeni anlamlar yükleyerek sanata dâhil etmişlerdir. Modern sanat anlayışının bu yönelimi ile nesnelere, ilk kez kendi varlıkları ve kimlikleriyle birer sanat ögesine dönüşmüşlerdir. Bu döneme kadar iplik biçiminin verilebildiği doğal malzemelerle işlevsel ürünler oluşturan ve insanın temel ihtiyaçlarını karşılayarak varlığını sürdüren tekstiller, modern çağın getirdiği yeni anlayışla bir sanat alanı olarak yeni bir anlam daha kazanmıştır (Arabalı Koşar, 2017, s. 2040).

Geleneksel veya bilinen uygulamaların yaratıcı ve yenilikçi gelişmelerle yorumlanması; sıra dışı malzemelere yeni imkânlar sunulması tasarım alanlarında da yeni anlayışlar oluşturmuştur. Günümüz tekstil tasarımcıları, yeni materyallerin özelliklerine ve üretim teknolojilerine bağlı olarak gelişen tekstil ürünlerine daha önceki yıllarda tahmin edilemeyen özellikler kazandırarak daha da yaratıcı, estetik tasarım fikirleri üretmektedirler (Er Bıyıklı, 2012, s.48). Farklı fikirlerin farklı disiplinlerle harmanlandığı günümüz tekstil sanatlarında sanatçılar, tekstil tasarımına özgü geleneksel fikirlerini, yaratıcılık temelli çağdaş yorumları; özgün, yenilikçi ve sıra dışı yaklaşımları ile sergilemektedirler (Sarı, 2017, s.70).

Kimliği değişen malzemelere örnek olarak İngiliz sanatçı Jane Parkins’in çalışmalarında kullandığı farklı renk ve boyutlardaki düğmeler, boncuk ve iplik parçaları artık bir tekstil yardımcı malzemesi veya giyside kapama aksesuarı

olarak kullanılmamış; tamamen sanatçının tuvalindeki renk ve boyanın yerine geçmiştir (Kurtuldu, 2014, s.281) (Görsel. 1, 2).



Görsel 1, 2. Jane Perkins'in Tekstil Ürünleri İle "The Afghan Girl" Ve "Einstein" Portreleri (Kurtuldu, 2014, s.281)

Sanatçı Deniz Sağdıç günümüzde gelenekselin dışına çıkarak sıra dışı malzemelerle farklı uygulamalarla yaratıcı ve yenilikçi yorumlanmaları ile tanınmaktadır. Sanatçı: "Tekstil ürünleri başta olmak üzere işlenmeye, biçim vermeye uygun her türlü nesneyi eserlerinde malzeme olarak kullandığını ve olduklarından bambaşka hale dönüştürerek değerlendirdiğini belirtmektedir (Uçansoy, 2021) (Görsel. 3, 4).



Görsel 3,4. Deniz Sağdıç'ın Fermuarlardan Oluşan Sanatsal Çalışması. (Uçansoy, 2021)

Tekstil malzemeleri sanatsal ifadenin bir aracı olarak sanat disiplinlerinin birçoğunda kullanılmış, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise çağdaş sanat akımlarının da etkisi ile plastik sanatların bir dalı olarak kabul görmeye başlamıştır. Günümüzde tekstil sanatı iletişim ve etkileşimin varlığı ile güncel sanat hareketlerine, toplumsal olaylara, kültürel farklılıklara, yeni fikirlere ve yaratıcılığa açık bir alan haline gelmiştir (Usluca Erim, 2019, s.264, 271).

"Bir kahvenin 40 yıl hatırı var" temalı sanat eserini yaşamında beraber kahve içtiği kırk kadına adayan öğretim üyesi Elvan Özkavruk Adanır, kumaştan tasarladığı kahve fincanlarını farklı anlamlar taşıyan oylarla süslemiştir (Görsel. 5).



Görsel 5. Elvan Özkavruk Adanır'ın “Bir Kahvenin 40 Yıl Hatırı Var” Temalı Sanat Eseri. (“Gerçek İzmir”, 18.08.2018)

Arabalı Koşar ve Berber (2021, s.60) bir araştırmasında; Çağdaş tekstil sanatı çalışmalarında kavramsal yaklaşımı benimseyen ve kullandığı teknik ve malzeme ile sanatı sorgulayan akademisyen sanatçı Yüksel Şahin'in “Selfie” (Öz çekim) isimli çalışmasında, kanaviçe işleme tekniğini endüstriyel bir malzeme olan plexiglass üzerine gerçekleştirdiğini anlatmaktadır. Plexiglass üzerinde lazer kesimle açılan deliklerden geçirilen ipliklerle yapılan kanaviçe işlemenin arkasında, sarkan işleme iplerinin, serbest bir şekilde bırakıldığı ifade edilmektedir (Arabalı Koşar, Berber, 2021, s. 60) (Görsel. 6).



Görsel 6. Yüksel Şahin, “Selfie”(Öz Çekim), 2017, Plexiglass, Pamuk İplik, İşleme, 25x25 cm.VII. Bienal Internacional De Arte Textil Contemporáneo WTA, Uruguay. (Arabalı Koşar, Berber, 2021,s. 60)

4. Proje kapsamında Geliştirilen Yüzey Tasarımı Önerileri ile Yapılan Sanatsal Giysi Tasarımları

Konfeksiyon Yan Sanayicileri Derneği (KYSD) ile İstanbul Okan Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü'nün geliştirmiş oldukları ortak proje çerçevesinde, KYSD firmalarının ürettikleri ve tanıtmak istedikleri son teknolojik tekstil yan ürünlerini Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü öğrencileri “Sanatsal Tekstiller” dersi kapsamında sanatsal tasarımlara dönüştürmüşlerdir. Çalışmalarında malzemeleri birincil ifade aracı olarak kullanan öğrenciler yeni formlar, desenler ve yüzeyler deneyerek gerçekleştikleri sanatsal çalışmalarını insan bedeni üzerinde sanatsal giysilere dönüştürmüşlerdir. İnsan bedeni üzerinde sergilenen sanatsal çalışmalar giyilebilir olmaktan ziyade özgün ve yenilikçi doku, desen ve formları ile ön plana çıkmaktadır.

“Tekstil Yan Ürünlerinin Desen ve Yüzey Tasarımına Sanatsal Dönüşümü” konulu bildiri, 2020 yılında “KYSD 6.Tekstil Aksesuarları Trend ve İnovasyon Sanal Fuarı”nda sergilenen ve tekstil yan ürünlerinin üç boyutlu sanatsal yorumlar eşliğinde estetik tasarıma dönüşümünün hikâyesidir.

Sanatsal ürüne dönüşüm, farklı malzemelerin ve tekniklerin kullanımı ile oluşmaktadır. Tasarım süreci de bu malzemelerin temini ile başlayarak, malzemelerin kullanım şekli ve yüzeydeki yerleşimi ile ortaya çıkmaktadır. Sanatsal bir çalışma ya da yeni bir tasarım ortaya çıkarmak için öncelikle malzeme seçimi önem taşımaktadır. Bu çalışmada fermuar, düğme, dar dokuma, etiket ve çeşitleri olmak üzere beş farklı tekstil yan ürünü (malzemesi) kullanılarak toplamda on adet çalışma gerçekleştirilmiştir. Her çalışma; renk, doku, biçim, kompozisyon olarak detaylı şekilde irdelenmiştir.

İstanbul Okan Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü öğrencilerinin yapmış olduğu çalışmalardan ilki; tekstil yan ürünü olarak tanımlanan fermuar ile yapılmıştır. Yaklaşık üç yüz adet, 15cm.lik fermuarlar ile oluşan tasarımda renk olarak gri ve tonları seçilmiştir. Gri tonlarının farklı kullanılması, çalışmanın yüzeyinde açık-koyu renk gamı oluşturmuştur. Malzemenin özelliği ve yüzeyde sıralı kullanımı ile çalışmada çizgi görüntüsü baskın olarak görülmektedir. Aynı zamanda fermuarların katlanarak belli bir form ile yüzeye yerleştirilmesi çalışmada hacim ve derinlik yaratırken, ürünün mat ve parlak kullanımı ile yüzeyde görsel hareketlilik sağlanmıştır (Tablo 1) (Görsel 7,8,9).

Çalışma Görseli	
Biçim	Malzemenin katlanma şekillerinin farklılığı ile çalışmada üç boyut görüntü çeşitliliği hissedilmektedir, ayrıca hacim ve derinlik oluşumunu da sağlamaktadır.
Doku	Malzemenin kısa, uzun kullanımı ve kendi içinde yan yana gelişleri ile yüzeyde doku oluşumu görülmektedir.
Renk	Gri tonları, Açık-Koyu İlişkisi
Malzeme	Fermuar

Tablo 1. Görsel 7,8,9. Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü öğrencisi Berna Özadenç’in fermuarlardan oluşturduğu sanatsal giysi tasarımı

Diğer bir çalışma ise; altın ve gümüş metal düğmeler, altın yıldız metal halkalar ve astar vazifesi gören siyah kumaştan oluşmaktadır. Farklı ebatlarda gümüş ve altın yıldız düğmelerin kullanıldığı tasarımda arka planda bedene oturan siyah kumaşın straplez elbise şeklinde zemin olarak kullanılması, düğme ürününün çalışmada ön plana çıkmasını sağlamıştır. Daha ufak metal düğmelerle etek ucunda bordür oluşturulmuştur. Yaka kısmında kullanılan altın yıldız

halkaların yalnlığı oldukça hareketli olan bedeninin alt kısmıyla denge kurmuştur. Tasarımı tamamlayan aksesuar olarak kullanılan çanta yine aynı ürünlerle bezenmiştir (Tablo 2) (Görsel 10,11,12).

Çalışma Görseli	
Biçim	Siyah kumaştan üst bedene oturan, belden sonra genişleyen ve zemin vazifesi gören straplez elbisenin üzerinde farklı boyutlarda metal düğmeler yerleştirilmiştir. Etek ucunda bu düğmeler ile bordür oluşturulmuştur. Yaka kısmında altın yıldız halkalarla oluşturulan yalın form, oldukça hareketli olan bedeninin alt kısmıyla denge sağlamıştır.
Doku	Farklı ebatlarda gümüş ve altın yıldız düğmeler ile altın yıldız halkaların yan yana gelişleri farklı dokular oluşturmuştur.
Renk	Altın ve gümüş renkleri
Malzeme	Altın ve gümüş metal düğmeler, altın yıldız metal halkalar

Tablo 2. Görsel 10,11,12. Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Öğrencisi Büşra Fındık'ın Düğmelerden Oluşan Sanatsal Giysi Tasarımı

Beyaz ve renkli kemik düğmelerle oluşturulan bir diğer tasarımda ise; aynı boyutta fakat farklı renklerde düğmelerin yan yana dizilimi ile etek tasarlanmıştır. Düz ve dar eteğin alt kısmında küçük beyaz düğmelerle oluşturulan saçaklar eteğe hareket kazandırmıştır. Bedeni saran dar eteğin üzerine omuzdan dökümlü pelerin görünümlü üst beden oluşturulmuştur. Bol, dökümlü ve geniş formda olan üst beden, beyaz ve daha büyük düğmelerin içine yerleştirilen renkli düğmelerin oluşturduğu farklı doku ve desenli yüzey ile dengelenmiştir. Pelerine benzer modelin belli bölgelerinde ve etekte kullanılan renkli düğmeler iki parçanın bütünlüğünü sağlamıştır. Çalışmanın genel görüntüsünde; pelerinde kullanılan malzemenin boşluk hissi, etekte kullanılan malzemelerdeki doluluk görüntüsü ile bir denge oluşturmuştur (Tablo 3) (Görsel 13,14,15).

<p>Ç a l ı Ő m a Görseli</p>	
<p>Biçim</p>	<p>Bol, geniş formda ve dökümlü üst beden ile bedeni saran dar etek denge sağlamıştır.</p>
<p>Doku</p>	<p>Aynı boyutta farklı renklerde düğmelerin yan yana dizilimi ve daha büyük düğmelerin içine yerleştirilen küçük ve renkli düğmelerle doku oluşturulmuştur.</p>
<p>Renk</p>	<p>Beyaz, yeşil, sarı, pembe</p>
<p>Malzeme</p>	<p>Kemik Düğmeler</p>

Tablo 3. Görsel 13,14,15. Moda Tasarımı Bölümü Öğrencisi Özlem Altunkaya'nın Düğmelerle Oluşturduğu Sanatsal Giysi Tasarımı

Gümüş metal ve siyah düğmeler, yuvarlak kemer tokaları, zincirler ile oluşturulan sanatsal çalışma mini etek ve büstiyerden oluşmaktadır. Metal düğmelerin büstiyerde büyükten küçüğe doğru ve her iki tarafta da simetrik dizilimi, kabarık bir doku oluştururken göğüs ve etek kısmını birleştirmesi de çalışmada bütünlük yaratmıştır. Tasarımın ön kısmında kullanılan yuvarlak kemer tokalar, gümüş metal, siyah düğmeler dairesel hareketlilik etkisini baskın bir şekilde hissettirirken, arka kısmında kullanılan metal zincirler çizgisel bir etki oluşturmaktadır (Tablo 4) (Görsel 16,17,18).

<p>Ç a l ı Ő m a Görseli</p>	
----------------------------------	--

Biçim	Mini etek ve büstiyerden oluşan tasarımda göğüs ve etek kısmının birleştirilmesi ile çalışmada bütünlük yaratılmıştır. Tasarımın ön kısmında dokular dairesel hareketlilik etkisi yaratırken, arka kısmında kullanılan metal zincirler çizgisel bir etki oluşturmaktadır.
Doku	Metal düğmeler büyükten küçüğe doğru ve her iki tarafta da simetrik dizilimi ile kabarık bir doku oluşturmuştur. Yuvarlak kemer tokaları, metal ve siyah düğmeler ile metal zincirler yoğun doku oluşumunda kullanılmıştır.
Renk	Gümüş rengi
Malzeme	Gümüş metal ve ufak siyah düğmeler; yuvarlak kemer tokaları, metal zincirler

Tablo 4. Görsel: 16,17, 18. Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Öğrencisi Seda Kayıkcı'nın Metal Düğmelerle Oluşturduğu Sanatsal Giysi Tasarımı


Diğer bir çalışmada ise dar enli dokumalar kullanılmıştır. Öğrencinin elinde dokumuş olduğu dar enli dokumalar beden kısmında asimetrik olarak kullanılan beyaz ve bordo kumaş üzerine yerleştirilmiştir. Çalışmanın yaka, kol ve ön kısmında kullanılan renkli ve desenli dokumalar yerleştirilme şekilleri ile tasarıma desen hareketliliği sağlamıştır. Yaka kısmında kullanılan dört katlı volanlı yaka çalışmada hacim etkisi yaratmıştır (Tablo 5) (Görsel 19,20,21).

Çalışma Görseli	
Biçim	Elde dokunmuş dar enli dokumalar ön ve arka bedende asimetrik olarak kullanılan beyaz ve bordo kumaş üzerine yerleştirilmiştir. Çalışmanın yaka, kol ve ön kısmında kullanılan renkli ve desenli dokumalar yerleştirilme şekilleri ile tasarıma desen hareketliliği sağlamıştır.
Doku	Elde dokunmuş dar enli dokumalar giysi tasarımının beden kısmında, kollarda ve yakada farklı kumaşların kullanımı ile doku oluşturmuştur.
Renk	Bordo, lacivert, beyaz renkli ve desenli.
Malzeme	Dar dokuma

Tablo 5. Görsel 19,20,21. Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Öğrencisi Semanur Özkaya'nın Dar Dokumalarla Oluşturduğu Sanatsal Giysi Tasarımı

Dar enli dokumalardan oluşan diğer bir tasarımda ise; hem elastik hem de elastik olmayan dokumalar kullanılmıştır. Gri ve bordo desenli dar dokumalardan üç boyutlu dokular tasarlanmıştır. Dokuların oluşturduğu her birimin kendi renk gruplarında bir araya gelmesi ile oluşan yüzey tasarımı, üst bedende kullanılmıştır. Omuzlarda ve yakada da kullanılan aynı doku, giysiye bütünlük katmıştır. Mini etek renkli ve kat kat dar dokumaların yan yana

gelmesi ile tasarlanmıştır. Üç sıra halinde elastik dar dokumalar arka bedende tasarımın birleştirici malzemesi olmuştur (Tablo 6) (Görsel 22,23,24).

Çalışma Görseli	
Biçim	Üst bedende, omuzlarda ve yakada kullanılan üç boyutlu dokuların oluşturduğu birimler giysiye bütünlük katmıştır. Üç sıra halinde elastik dar dokumalar arka bedende tasarımın birleştirici malzemesi olmuştur. Renkli ve kat kat dar dokumaların yan yana gelmesi ile oluşturulan mini etek tasarıma hareket kazandırmıştır.
Doku	Dar dokumalardan tasarlanan üç boyutlu dokuların oluşturduğu birimler kendi renk gruplarında bir araya gelerek yüzey tasarımı oluşturmuşlardır. Kat kat dar dokumaların yan yana gelmesi ile oluşan doku ve üç sıra halinde elastik dar dokumalar da çalışmada kullanılmıştır.
Renk	Gri ve bordo desenli
Malzeme	Elastik ve elastik olmayan dar dokumalar

Tablo 6. Görsel: 22,23,24. Moda Tasarımı Bölümü Öğrencisi Miraç Dursun'un Dar Dokumalarla Oluşturduğu Sanatsal Giysi Tasarımı

Lacivert ve altın sarısı olarak kullanılan dar dokumalar (kurdeleler), dokuma örgüsü gibi birbirinin içinden geçerek tasarımın ön ve arka bedenini oluşturmuştur. İki parçayı birbirine bağlayan yan kısımlardaki çapraz ipler çalışmayı birleştirmektedir. Tasarımın alt kısmında serbest bırakılan dokumalar, çalışmaya hareketlilik sağlamıştır (Tablo 7) (Görsel 25,26,27).

<p>Ç a l ı Ő m a Görseli</p>	
<p>Biçim</p>	<p>Dokuma örgüsü gibi birbirinin içinden geçerek tasarımın ön ve arka bedenini oluşturan kurdeleler (dar dokumalar), yan kısımlarda çapraz bağlarla iki parçayı birbirine bağlayarak çalışmayı birleştirmektedir. Tasarımın alt kısmında serbest bırakılan dokumalar, çalışmaya hareketlilik sağlamıştır.</p>
<p>Doku</p>	<p>Kurdeleler (dar dokumalar), dokuma örgüsü gibi birbirinin içinden geçerek tasarımın dokusunu oluşturmuştur.</p>
<p>Renk</p>	<p>Lacivert ve altın sarısı</p>
<p>Malzeme</p>	<p>Kurdele (Dar dokuma)</p>

Tablo 7. Görsel: 25,26,27. Moda Tasarımı Bölümü Öğrencisi Rana Ersöz'ün Dar Dokumalardan Oluşturduğu Sanatsal Giysi Tasarımı

Diğer bir çalışma ise; çeşitli renk ve ende yapılmış dantel dokumaların bir araya geliş biçimlerinden oluşmaktadır. Bedene oturan üst kısımda, dokumaların yan yana geliş Şekilleri ile yüzeyde desen ve doku etkisi baskın olarak görölmektedir. Omuz kısımlarında kullanılan dokumalar dikiş tekniği ile fırfır Şeklini alarak çalışmaya hareketlilik sağlarken, etek kısmında enine kullanılan dokumalar ince, kalın çizgi etkisi yaratmıştır (Tablo 8) (Görsel 28,29,30).

<p>Ç a l ı Ő m a Görseli</p>	
<p>Biçim</p>	<p>Bedene oturan üst kısımda, dokumaların yan yana gelişleri ile yüzeyde desen ve doku etkisi görülmektedir. Omuz kısımlarında fıfır şeklini alan dokumalar çalışmaya hareketlilik sağlarken etek kısmında enine kullanılan dokumalar ince, kalın çizgi etkisi yaratmıştır.</p>
<p>Doku</p>	<p>Çeşitli renk ve ende yapılmış dantel dokumaların yan yana geliş biçimleri tasarımın dokusunu oluşturmaktadır.</p>
<p>Renk</p>	<p>Beyaz, ekru ve farklı renkli, çizgili, desenli</p>
<p>Malzeme</p>	<p>Çeşitli renk ve ende yapılmış dantel dokumalar</p>

Tablo 8. Görsel: 28,29,30. Moda Tasarımı Bölümü Öğrencisi Zubeyda Achylova'nın Dar Dokumalardan Oluşturduğu Sanatsal Giysi Tasarımı

Bej, kahverengi, siyah, beyaz, lacivert dikdörtgen deri etiketlerin kullanıldığı çalışmada ise; etiketler çok farklı düzenlemeler ile tasarımı oluşturmaktadır. Yaka ve yan kısımlarda kullanılan etiketler kıvrılarak yüzeye yerleştirildiği için çalışmaya hacim ve hareketlilik sağlamıştır. Diğer yandan ön kısmın alt ve üst bölümünde kullanılan etiketlerin düz ve belli bir sıra ile yerleştirilmesi tasarımda denge oluşturmuştur. Arka kısımda ise tamamen etiketlerin birbiri ile birleştirilip serbest şekilde aşağı bırakılması çalışmada ön ve arka kısmın görsel dengesini yaratmıştır. Tasarımda yaklaşık olarak 1200 adet etiket kullanılmıştır (Tablo 9) (Görsel 31,32,33).

Ç a l ı Ő m a Görseli	
Biçim	Dikdörtgen deri etiketler farklı düzenlemeler ile tasarımı oluşturmaktadır. Yaka ve yan kısımlarda etiketlerin kıvrılarak yüzeye yerleştirilmesi çalışmaya hacim ve hareketlilik sağlamıştır. Ön kısmın alt ve üst bölümünde düz ve belli bir sıra ile yerleştirilen etiketler tasarımda denge oluşturmuştur. Arka kısımda ise etiketler birbiri ile birleştirilip serbest Şekilde
Doku	Dikdörtgen deri etiketler kıvrılarak veya düz ve belli aralıklarla, belli renk sıraları ile dizilerek yüzey oluşturulmuş; arka kısımda ise birbiri ile birleştirilerek aşağı doğru serbest bırakılarak kendi içinde dokular oluşturmuştur.
Renk	Bej, kahverengi, siyah, beyaz, lacivert
Malzeme	Dikdörtgen deri etiketler

Tablo 9. Görsel: 31,32,33. Moda Tasarımı Bölümü Öğrencisi Zeynep Sude Öztürk'ün Deri Etiketlerle Oluşturduğu Sanatsal Giysi Tasarımı

Dar dokumalardan başka bir örnek ise; siyah, beyaz, turuncu renklerden oluşan dokumadır. Siyah beyaz geniş enli kurdelelerin dokuma örgüsü gibi birbirinin içinden geçerek tasarlanması ile oluşan çalışma üst bedende büstiyer, alt bedende ise uzun ve arkası kuyruklu etekten oluşmaktadır. Tasarımın omuzlarında üç renkli kurdelelerin kıvrılarak yana gelmesi ile oluşturulan dokumalar çalışmaya hacim ve hareketlilik kazandırmıştır. Etek uçlarında ve omuzlardaki dokuya bir ve/veya iki sıra halinde eklenen turuncu kurdele tasarıma canlı rengi ile farklı bir boyut getirmiştir (Tablo 10) (Görsel 34,35,36).

<p>Ç a l ı Ő m a Görseli</p>	
<p>Biçim</p>	<p>Geniş enli kurdelelerin dokuma örgüsü gibi birbirinin içinden geçerek tasarlanması ile oluşan çalışmanın alt bedeni uzun ve arkası kuyruklu etekten oluşmaktadır. Giysinin omuzları üç renkli kurdelelerin kıvrılarak yan yana gelmesi ile tasarlanmıştır. Etek uçlarında ve omuzlara eklenen turuncu kurdeleler tasarıma canlılık katmıştır.</p>
<p>Doku</p>	<p>Geniş enli kurdeleler dokuma örgüsü gibi birbirinin içinden geçerek doku oluşturmaktadır. Üç farklı renklerden oluşan kurdelelerin kıvrılarak yan yana getirilmesi ile de farklı dokular yaratılmıştır.</p>
<p>Renk</p>	<p>Siyah, beyaz, turuncu</p>
<p>Malzeme</p>	<p>Geniş enli kurdele (dar dokuma)</p>

Tablo 10. Görsel: 34,35,36. Moda Tasarımı Bölümü Öğrencisi İzel Oktaş'ın Dar Dokumalardan Oluşturduğu Sanatsal Giysi Tasarımı

5. Sonuç

Tasarım sürecinde yeni formlar yaratmanın bir yolu da farklı materyallerin niteliklerinden ve formlarından esinlenerek bu materyalleri farklı yorumlamak ve yenilikçi sanatsal tasarımlara dönüştürmektir. Malzemelerin farklı yönleri ile farklı dokunuşlarla sanatsal objelere dönüştürülmesi, yenilikçi form ve dokular oluşturulması sanat ve tasarım alanında sınıırın kalkmasına; özgün tasarımcılar yetişmesine katkı sağlamaktadır.

Günümüz sanatında hazır tekstil malzemesi kullanımı, malzemenin kendine özgü kimliğinin yanında, tasarım alanında da yaratıcı ve sanatsal kimliklere dönüşmektedir. Tasarımcı yaratma tasarlama sürecindeki yeni anlatım biçimleri ile ürüne estetik görünüm katarak kendi görüşünü ve tarzını ortaya koymaktadır.

Tekstil yan ürünleri ve aksesuarları üreten firmaların sundukları yeni teknolojik ürünleri ile tasarım öğrencilerinin bir araya gelişinden doğan olumlu yansımalar tasarıma ve akademik hayata katkı sağlamaktadır. Tekstil ve Moda Tasarımı eğitimi alan öğrencilere sektör tarafından sunulan yan ürünler öğrencilerin tekstil ile buluşmaları, giysilerde önemli detaylar yaratan bu ürünlere sanatsal dokunuşları ve farklı yorumları ile sanatsal tasarımlara ulaşmaları ve öğrencilerin malzeme bilgisi edinmeleri açısından önem teşkil etmektedir.

Bu amaçla Konfeksiyon Yan Sanayicileri Derneği ile İstanbul Okan Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü arasında oluşturulan ortak projede firmalar tarafından üretilen yeni

teknolojik ve/veya sürdürülebilir ürünler ile Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü öğrencileri estetik, sanatsal ürünler tasarlamışlardır. Öğrenci tasarımlarından oluşan bu çalışmada elde edilen sanatsal giysi tasarımları biçimsel, doku, renk ve kullanılan malzemeler açısından tek tek incelenerek biçim, malzeme, renk, doku başlıklarında değerlendirilmiştir. Çalışmaların görselleri ile birlikte belirtilen ölçütlerle sunulan tablolarda da görüldüğü gibi tekstil yan ürünlerine farklı dokunuşlarla farklı yüzeyler oluşturulmuştur. Fermuar, düğme, etiket, dar dokuma gibi üretim teknolojileri farklı tekstil yan ürünlerinin yaratıcı ve yenilikçi gelişmelerle yorumlanması; sıra dışı malzemelere yeni imkânlar sunulması tasarım alanlarında da yeni anlayışlar oluşturmaktadır. Akademik süreçte öğrencilerin tasarım alanında gerçekleştirdikleri bu çalışmalarla birlikte sektör ile yakın iletişimi meslek hayatları için oldukça önemli bir tecrübe oluşturmaktadır.

Kaynakça

Arabalı Koşar, S.T. (2017). Çağdaş sanat disiplinleri arası etkileşimlerde lif sanatı, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt:6, (35), 2035-2059.

Arabalı Koşar, S.T., Berber, G.Ş. (2021). Türkiye’deki akademisyen sanatçıların eserlerinde mini tekstil. *Social Science Development Journal*, Cilt: 6, (23).

Ay, B. (2018). *Sanat objesi olarak tekstil*. Alternatif Yayıncılık.

Can, M. (2020). Süsleyici bir gereç olarak düğme ve Osmanlı Döneminde kullanılan örme düğmeler üzerine bir inceleme. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Cilt: 13, (32), 1526-1538.

Er Bıyıklı, N. (08-10 Ekim 2012). Tekstil ve moda tasarımı açısından sanat ve bilim. *Akdeniz Üniversitesi GSF. Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü “1. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu”*, Antalya.

Gerçek İzmir. (18.08.2018). Bir fincan kahvenin 40 yıllık hatırı İzmir’den Çin’e uzandı. Erişim Adresi: <http://www.gercekizmir.com/haber/Bir-fincan-kahvenin-40-yillik-hatiri-Izmir-den-Cin-e-uzandi/50366>

Gürcüm, H. B. (Nisan 2010). *Tekstil malzeme bilgisi*. Güncel Yayıncılık.

Kayadibi, P. (2014). Giyim endüstrisinde kullanılan dar dokuma kumaşlar, *Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi*, (33), 137-142.

Kurtuldu Dönmez, E. (20-25 Ekim 2014). Tekstil malzeme ve aksesuarlarının sanatsal çalışmalara dönüşmesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi*, İzmir.

Özipek, B. (2018). Türkiye Konfeksiyon Yan Sanayi Sektörü: Vizyon 2030- *Sektörel Etütler ve Araştırmalar*, Yayın No: 2018-5, İstanbul.

Sarı, S. (2017) Giyilebilir sanat ve beden sanatında dijital tekstil tasarım uygulamaları. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, (38), Erzurum, 69-85

Sığırcı, M. (23.10.2020). Fermuar: Kim, Ne Zaman İcat Etti? Erişim Adresi: <https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/fermuar-kim-ne-zaman-icad-etti>

Uçansoy, N. (02.07.2021). *Deniz Sağdıç ile geri dönüşüm sanatı*. Erişim Adresi: <https://www.haberturk.com/deniz-sagdic-ile-geri-donusum-sanati-3018381>

Usluca Erim, Ö. (2019). Sanatsal bir ifade aracı olarak Tekstil. *İdil sanat ve Dil Dergisi*, Cilt: 8, (54), 263-273.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1, 2: Jane Perkins’in tekstil ürünleri ile “The Afghan Girl” ve “Einstein” portreleri (Kurtuldu, 2014, s:281).

Görsel 3,4: Deniz Sağdıç’ın fermuarlardan oluşan sanatsal çalışması (Uçansoy, N. 02.07.2021).

Görsel 5: Elvan Özkavruk Adanır'ın "Bir kahvenin 40 yıl hatırı var" temalı sanat eseri. (Gerçek İzmir, Haberler, Kültür-Sanat, 13.03.2022).

Görsel 6: Yüksel Şahin, "Selfie"(Öz çekim), 2017, Plexiglass, pamuk iplik, işleme, 25x25 cm.VII. Bienal Internacional De Arte Textil Contemporáneo WTA, Uruguay. (Arabalı Koşar, Berber, 2021, s:60)

Görsel 7,8,9: Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü öğrencisi Berna Özadenç'in fermuarlardan oluşturduğu sanatsal giysi tasarımı

Görsel 10,11,12: Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü öğrencisi Büşra Fındık'ın düğmelerden oluşan sanatsal giysi tasarımı

Görsel 13,14,15: Moda Tasarımı Bölümü öğrencisi Özlem Altunkaya'nın düğmelerle oluşturduğu sanatsal giysi tasarımı

Görsel 16,17, 18: Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü öğrencisi Seda Kayıkçı'nın metal düğmelerle oluşturduğu sanatsal giysi tasarımı

Görsel 19,20,21: Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü öğrencisi Semanur Özkaya'nın dar dokumalarla oluşturduğu sanatsal giysi tasarımı

Görsel 22,23,24: Moda Tasarımı Bölümü öğrencisi Miraç Dursun'un dar dokumalarla oluşturduğu sanatsal giysi tasarımı.

Görsel 25,26,27: Moda Tasarımı Bölümü öğrencisi Rana Ersöz'ün dar dokumalardan oluşturduğu sanatsal giysi tasarımı.

Görsel 28,29,30: Moda Tasarımı Bölümü öğrencisi Zubeyda Achylova'nın dar dokumalardan oluşturduğu sanatsal giysi tasarımı.

Görsel 31,32,33: Moda Tasarımı Bölümü öğrencisi Zeynep Sude Öztürk'ün deri etiketlerle oluşturduğu sanatsal giysi tasarımı.

Görsel 34,35,36: Moda Tasarımı Bölümü öğrencisi İzel Oktaş'ın dar dokumalardan oluşturduğu sanatsal giysi tasarımı.

Fatma GÜNGÖRER

Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, fatmagungorer@yyu.edu.tr Van-Türkiye

ORCID: 0000-0003-1621-3775

GELENEKSEL ALGIDA BİR KIRILMA NOKTASI OLARAK

AAAHH BELİNDİ FİLMİNDE KADIN TEMSİLİ¹

Özet

Geleneksel toplumlarda kadın ve erkeğe yönelik cinsiyet ve rol ayrımının modern toplumlara kıyasla daha keskin çizgilerle ayrıldığı ve kadın temsiline kamusal alan dışında özel yaşam alanıyla sınırlandırıldığı görülmektedir. Başta annelik kutsallığı üzerinden meşrulaştırılan geleneksel rolleriyle kadın; ev ve çocuk bakımı, temizlik, yemek, çamaşır gibi hane içi işlerden sorumludur. Kadınların mevcut hizmet alanları, ekonomik bir girdi sağlamadığından toplumda görünmeyen emeğe karşılık gelmektedir. Geleneksel yapıda kadının kişisel kararları, aile bireyleri ve sosyal çevresi tarafından denetlenebilmektedir. 1980'li yılların Türkiye'si liberal politikalar ve serbest piyasa koşullarının etkisiyle hızlı bir dönüşümün yaşandığı ve özellikle kadınların kamusal alanda görünürlüğünün arttığı yıllardır. Bu yıllarda geçiş toplumu özelliği gösteren Türkiye'de Avrupalı yaşam tarzı ve ithal ürünlerin etkisiyle kadınların gündelik alışkanlıkları ve tüketim tercihleri değişmeye başlamıştır. Bu çalışma Türk sinemasında bir kırılma noktası sayılabilecek; senaryosunu Barış Pirhasan'ın yazdığı, yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı 1986 yapımı Aaahh Belinda adlı filmde yola çıkarak, kadının toplumsal algısını, kimlik sorunsalını, geleneksel ve modern kadınlık rollerini sosyolojik açıdan irdelemeye çalışmaktadır. Kadına biçilmiş geleneksel rolleri ve beden algısını reddetmek ve bir şampuan markasının reklam yüzü olarak toplumda görünür olmayı tercih etmek için mevcut toplumsal yapıda bir kadının ancak *deli* olması gerekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Aaahh Belinda, Geleneksel Kadın, Modern Kadın.

FEMALE REPRESENTATION IN AAAHH BELINDA POINT IN TRADITIONAL PERCEPTION

Abstract

In traditional societies, it is seen that the gender and role discrimination for women and men is separated more sharply compared to modern societies, and the representation of women is limited to the private life space apart from the public space. Women with their traditional roles, which are legitimized primarily through the sanctity of motherhood; Responsible for household chores such as home and child care, cleaning, cooking and laundry. Since women's existing service areas do not provide an economic input, they correspond to invisible labor in society. In the traditional structure, the personal decisions of women can be controlled by family members and social environment. Turkey in the 1980s was a period in which a rapid transformation was experienced with the effect of liberal policies and free market conditions and the visibility of women in the public sphere increased. In these years, women's daily habits and consumption preferences began to change under the influence of the European lifestyle and imported products in Turkey, which showed the characteristics of a transitional society. This study can be considered a breaking point in

¹ Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildiriler olarak sunulmuştur.

Turkish cinema; Based on the 1986 film *Aaahh Belinda*, written by Barış Pirhasan and directed by Atıf Yılmaz, she tries to examine women's social perception, the problem of identity, traditional and modern femininity roles from a sociological perspective. In order to reject the traditional roles and body image assigned to women and to prefer to be visible in society as the advertising face of a shampoo brand, a woman in the current social structure should only be crazy.

Keywords: *Aaahh Belinda*, Traditional Woman, Modern Woman.

1. Giriş

Sinema gündelik hayatı yaşama, anlama ve anlamlandırma çabası olarak değerlendirildiğinde, sosyal gerçeklik bağlamında yapılan filmlerin gündelik hayata, dönemin toplumsal algısına, kadın-erkek ilişkilerine ve toplumsal cinsiyet rollerine yönelik çok önemli sosyolojik veriler ortaya koyduğu görülmektedir. Sinema sosyal yaşam, iş ve ev yaşamı, toplumsal mekânlar, komşuluk ve aile ilişkileri üzerinden mevcut toplumsal yapıya ve döneme ilişkin zengin bir araştırma ve gözlem imkânı sunmaktadır. Geleneksel toplumlarda kadın ve erkeğe yönelik cinsiyet ve rol ayrımının modern toplumlardan daha keskin hatlarla ayrıldığı ve kadın temsilinin kamusal alanın dışında özel alanla sınırlandırıldığı görülmektedir. Başta annelik kutsallığı üzerinden meşrulaştırılan geleneksel kadınlık rollerinde kadın öncelikle; eşi ve ailesi, ev ve çocuk bakımı, temizlik, yemek, çamaşır vb. hane içi işlerden birincil derecede sorumlu kişidir. Geleneksel ve modern toplumlar arasında yer alan ve özellikle 1980'li yıllarda Özal etkisiyle hızlı bir değişim rüzgârına kapılan Türkiye'nin toplumsal yapısı bir geçiş toplumu özelliği göstermektedir.

En genel anlamda geçiş ailesi, geleneksel geniş aile ile çekirdek aile özelliklerini birlikte bünyesinde taşıyan aile tipi olarak tanımlanır (Gökçe, 1995, 161). Geçiş ailesi, toprağa bağlı üretimden sanayileşmiş bir üretime doğru hızlı bir geçişin olduğu, nüfusun hızla arttığı, toplumsal yapı, yaşam biçimi ve içeriğinin hızla değiştiği toplumlarda oluşan aile tipini ifade eder (Gül, 2004, 16). Geçiş ailesinde kadınlar, çalışma hayatına katılım gösterir ancak bu gelişme, kendilerinden beklenen geleneksel rollerden tam anlamıyla soyutlandıkları anlamına gelmez. Modern toplumsal etkilerin yanında rol ve beklenti düzeyinde geleneksel yapının etkisi ve baskısı hissedilmeye devam eder. Bu durumda kadın, modern toplumun sunduğu eğitim olanakları, iş ve çalışma yaşamına katılım, kamusal alanda etkin olma gibi geleneksel konumuna kıyasla daha görünür olmakla birlikte toplumsal baskının kadın üzerindeki ayırt edici yaptırım gücü ve gözetimini sürdürmeye devam ettiği görülür. Geçiş ailesinde toplumun sorumluluk ağı genişleyen kadın üzerinde yaratmış olduğu sosyal denetim ve kadının hem özel hem de kamusal alanda sergilemesi beklenen iş yükü, kimliğini belirleyen temel faktörlerden biri olarak karşımıza çıkar.

Türkiye farklı toplumsal dönemlerden geçmiştir ancak Türkiye modernleşmesi açısından özellikle 1980'li yıllar, yeni bir döneme işaret etmektedir. Özal'ın etkisiyle şekillenen bu dönemde liberal politikaların, serbest girişimciliğin, toplumda bireyciliğin, fikir ve düşünce özgürlüğünün benimsenmeye başladığı dolayısıyla o yıllara kadar daha içe dönük ve kapalı seyreden toplum yapısının yüzünü Batı'ya ve *ithal* olana döndüğü yıllardır. Bu dönemde yabancı sermayenin Türkiye Pazarına girmesi, her kesimde tüketim olgusunu körükledi. Artık ev içi yaşamdan kılık kıyafete dek her şey markalandı ve bu markalarla yaşamak bir statü göstergesi haline geldi (Ormanlar, 1999, 83). Değişen statü göstergeleri ve toplumda yaşanan bu dönüşümün, sosyal gerçeklikten beslenen sinemaya da yansdığı görülmektedir. 1980'lere gelindiğinde sinemanın konulara yaklaşımında belgeci bir tutum ve insanı doğasıyla birlikte ele alıp inceleme yaklaşımın ön planda olduğu görülür. Bu filmler birçok yönden birbirine benzeyen ve davranışları önceden bilinen kalıplaşmış kahramanları konu edinen filmlerdir. Ancak 1980'li yıllardan sonra farklı özellikte kişi ve konuların sinemaya dâhil olduğu ve bir özne olarak kadınlara ve kadın sorunlarına karşı ilgisinin arttığı görülür. Coward'a (1984) göre popüler Batı romanlarında olduğu gibi Türk filmlerinde de kadın odaklı anlatılar sözde cinsel devrimle eşanamlı hale gelmiştir. Kadın özgürlüğünün cinsel özgürlük şeklinde lanse edildiği bu dönem, kadınların bir erkeğin vesayeti altında yaşamalarının toplumsal bir norm olarak kabul edildiği yıllardır. Bunun yanında özgür kadın, bir erkeğin vesayeti altında yaşamayan aynı zamanda cinselliğini de rahat yaşayabilen kadın tiplmesiyle kamusal alanda her türlü

seyre açık görünmektedir. Kadınların cinselliklerini serbest yaşamasıyla özdeşleşen özgür kadın karakteri sinemaya da yansiyacak ve Türk sinemasındaki bu yeni yaklaşımı temsil edecek ideal tiplerden biri de Müjde Ar olacaktır (Uluyağcı, 2002, 2-3).

Bu çalışma başrolünde Müjde Ar'ın oynadığı ve yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı 1986 yapımı *Aaahh Belinda* adlı Türk filmindeki kadın temsillerini konu edinmektedir. Film, 1980'li yılların hızlı kültürel değişimine ayak uydurmuş ve bekâr, özgür, modern kadın temsili olan *Serap* ile geçiş toplumunun kadına yüklediği geleneksel rolleri yerine getiren, evli ve iki çocuk annesi *Naciye* tiplmeleriyle iki farklı kadın imgesi yaratmaktadır. Film ayrıca dönemin birçok özelliğine ayna tutmakta ve toplum hayatındaki değişimi; toplum ve aile yapısı, kadın-erkek ilişkileri, sosyo-kültürel yapı, gündelik yaşam, mahalle ve komşuluk ilişkileri, sahne sanatları ve tiyatroya bakış, evlilik ve anneliğin dönüşümü gibi oldukça zengin bir içerik kaynağı sunmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın amacı; *Aaahh Belinda* filmindeki kadın kimliği ve kadın imgesinin, geleneksel ve modern kadın temsilleri üzerinden toplumsal algıda nasıl bir etki/fark yarattığını ortaya koymaktır. Çalışma, kadının toplumsal beklentiler açısından yaşadığı karmaşayı; eğitilmiş, modern, çalışan, geleneksel, ev hanımı gibi farklı nitelikte kadın olma hallerini sosyolojik bir perspektifle tespit etmeye çalışmaktadır. Kadın olgusu ve kadına biçilen roller, toplumların sosyo-kültürel yapısını yansıtır, bu yaklaşımla film analizine geçmeden önce geleneksel ve modern toplum yapıları ve bu yapılar içinde kadının nasıl konumlandığına değinilecektir.

2. Geleneksel Toplum ve Kadın Temsili

Geleneksel kapalı toplum, genellikle Batı dışı toplumlar için kullanılan bir kavramdır ve “modern sanayi öncesi dünyanın toprağa bağlı kırsal yanını temsil” (Aysoy, 2003:22) etmektedir. Yaşam ve üretim koşullarının tarıma dayalı olduğu geleneksel toplumların temel yerleşim birimleri köyler ve kasabalardan oluşan kırsal yapılardır. Bu yapılar az sayıda nüfusun bir arada yaşadığı, toplumsal değişimin/hareketliliğin az olduğu, hayat akış hızının yavaş gerçekleştiği, herkesin birbirini tanıdığı ve bu durumun gerektiğinde güçlü bir toplumsal baskıya dönüşebildiği oluşumlardır (Zencirkıran, 2020, 266). Karl Popper, geleneksel kapalı toplumları “dokunma, koklama ve görme gibi somut fizik ilişkilerden meydana gelen somut bireylerin somut bir grubu” (Popper, 2010, 227) olarak tanımlar. Dolayısıyla bu tip toplumlarda sosyal ilişkiler birincil düzeyde ve yüz yüze olmaktadır. Geleneksel toplumun karakteristik aile tipi geniş ailedir. Geleneksel, büyük, birleşik, eski veya kök aile olarak da ifade edilen geniş aile, daha çok kırsal alanda yaşayanların oluşturduğu, tarımsal üretimin yapıldığı, akrabalık bağlarının kuvvetli, aile adının büyük önem taşıdığı, yaşlı erkeğin veya erkeklerin aile sorumluluğunu üstlendiği, gelenek, görenek ve adetlerin etkin olduğu aile tipini ifade etmektedir (Gökçe, 1990, 159).

Birkaç kuşağın bir arada yaşamasına bağlı olarak kalabalık bir nüfusu içinde barındıran geniş aile, babanın ev içi kararlarda etkin olduğu, sosyal değişimin ve hareketliliğin sınırlı gerçekleştiği bir aile modelidir (Sayın, 1990, 187). Geleneksel toplumlar, baba otoritesine bağlı olarak şekillenen ataerkil bir yapıya sahiptir. Ataerkil toplumlarda, kadının toplumsal cinsiyet açısından rolleri geleneksel yapının kültür, ahlak ve inanç sistemleri tarafından belirlenir. Cinsiyet biyolojik içerikliken, toplumsal cinsiyet toplumsal ve kültürel içeriklidir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet, toplumun görmek istediği kadın ve erkek kalıplarını içerir (Oğuz, 2019: Connell, 2009). Toplumda görülen cinsiyet kalıp yargıları, inançlar ve kültürel değerlerle örtüştüğünde, sosyal davranışları biçimlendiren ve sosyalleşme sürecinde kendiliğinden öğrenilen davranışlara dönüşür. Bu durum, dışı kapalı ve geleneksel yapılardaki kadınlara içkin davranış formlarının, bir sonraki kuşağa aktararak gündelik hayatta yeniden üretilmesini sağlar. Bu üretimde cinsiyetler arası farkı yaratan dil kalıplarının da etkisi vardır. Büyükkantarcioglu'nun (2006) belirttiği gibi cinsiyet farklılıklarını vurgulayan bu dilsel yapılar, hem değer yargılarını aşlamakta hem de dil-içi-kimlik denilebilecek bir çerçeve oluşturmaktadır (Çolak, 2020). Türkiye, genel yapı itibarıyla ataerkil bir kültüre sahiptir ancak Sancar (2020), son dönemde Türkiye'de ataerkil kurumların yapısı ve kültürel pratiklerinde bir değişim olduğunu belirtir. Buna karşın eril tahakkümün kendini farklı formlarla da olsa yeniden üretebildiğini öne sürmektedir. Eril ideoloji, anneliği sadece

doğum ve emzirme süreciyle değil, çocuğun duygusal, bilişsel, ahlaki gelişimiyle, cinsiyetler arasındaki işbölümüyle, toplumun cinsiyet rejimiyle, kültürel ve dini yapılanmalarıyla ilişkilendirir. Bu bağlamda Kaylı (2017, 70) eril ideolojinin, kadının varoluşu ve annelik kimliğini kendi önceliklerine göre belirlediğine dikkat çekmektedir.

Geleneksel yapı dolayısıyla geniş aile yapısı içindeki kadın, ekonomik güç ölçütüne göre konumlanmaktadır. Kadının bu konumunu belirleyen temel unsur ilkel toplumdaki tarım toplumuna geçişle birlikte ekonomik dengelerde yer alan güç değişimidir. Ekonomik uğraşların erkekler tarafından yürütülmesiyle birlikte ev içinde uğraş veren kadının fonksiyonu ve etkisi gittikçe önemsizleşmiş, bu durum kadının sosyal konumunu da olumsuz yönde etkilemiştir. Kadın için kamusal ve özel alan ayrımı ortaya çıkmış ve kamusal alanda etkin olan erkek egemen yapıya karşılık kadının etkinlik alanı ev/hane içi alanla sınırlandırılmıştır. Kullanım değeri olarak ev işleri de somut bir zenginlik yaratmadığı için kadının toplumsal statüsü gittikçe gerilemiştir (Şentürk, 2019, 17). Geleneksel yapılarda kadının kutsallığı anne olmasından kaynaklanır. Badinter'e (2011, 119) göre; "her kültüre dönemine göre değişebilen ideal bir annelik modeli hâkimdir. Bilerek ya da bilmeyerek bütün kadınlar bu modelden etkilenir". Geleneksel kültürün ideal kadın tipi, önceliği ev işleri, hane ve çocuklarının bakımı olan ve *anne* kimliği taşıyan kadındır.

Toplumsal yapının referansını tarihsel geçmişin temel ahlak ve inanç sistemlerinden alarak mevcut yapısını korumaya yönelik anlayışa bağlı değer ve tutumların karşısında modernlik ve modern toplum anlayışının odağında yenilik, yenileşme ve var olanın değişimi söz konusudur. Modern toplum, geleneksel toplumdaki temel yaşam ve üretim koşullarının köklü biçimde değiştiği yapısal bir dönüşüme işaret eder (Giddens, 2016, 28-29). Bu dönüşümle kadının kimlik ve toplumsal konumunda da birtakım değişimler yaşanmıştır. Türkiye'de modernleşmeye ve modern bir toplum oluşturmaya yönelik geliştirilen politikalarla hedeflenen toplumsal, siyasal ve kültürel yaşamda topyekûn bir değişimdir. Bu değişime uyum, her yeni oluşuma karşı olduğu gibi toplumsal yapının gündelik pratiğinde hemen karşılık bulmamıştır. Özellikle de aile, kadın kimliği ve toplumsal cinsiyet konuları birtakım tartışmalara neden olmuş ve sosyal hayatın birçok alanında birtakım direnç alanları yaratmıştır.

3. Modern Toplum ve Kadın Temsili

Türkiye'de modernleşme tartışmaları Osmanlı'nın son dönemlerinden başlayan ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında hız kazanan bir sürece karşılık gelmektedir. Modernleşme, Batılılaşma çabalarının bir sonucu olarak ortaya çıkar ve gelenekselin karşısında konuşlanan bir anlam ifade eder. Bu nedenle Türkiye'de tartışmalı bir konu olarak çoğu zaman Batı taklitçiliği şeklinde ele alındığı ve geleneksel muhafazakâr toplum yapısını tehdit eden bir unsur olarak değerlendirildiği görülür. Türkiye'de modernleşme çabaları, her ne kadar kaynağını Batı'dan almış olsa da gelişim yönünden farklı bir seyir izlemiştir. Cumhuriyet öncesi, askeri alandaki reformlarla başlayan modernleşme sürecinde en köklü değişim, cumhuriyetin ilanı ve ulus-devletin inşasıdır. Milli değerlerin benimsendiği bu dönemde siyasi, hukuki, ekonomik, sosyal ve kültürel alanlarda toplum hayatını etkileyen ciddi düzenlemeler yapılmıştır (Özyurt, 2007, 113).

Türkiye'nin ilerleme inancı, Batı karşısındaki geri kalmışlık duygusu nedeniyle yönünü Avrupa'ya, yolunu ise Avrupalıların kurum ve kuruluşlarını alma çerçevesinde şekillenecektir. Türkiye'de bu dönem, ailenin ve aileyi oluşturan ilişkiler sisteminin öncelikli siyasal bir sorun olarak algılandığı görülür. Çocuklar, eğitim, aile içi ilişkiler, ebeveynlik gibi kimi sorunlar gündeme gelmiş ve aile içi ilişkilerin dayanması gereken ilke tartışma konusu yapılmıştır. Buna yönelik yasal düzenlemeler ve hukuksal yaklaşımlar ile çocukların ve "yeni nesillerin" ihtiyaçlara bağlı olarak yapılandırılması için kamu yaşamının bu şekilde düzenlenmesi yeterli değildir. Bu düzenleme gereksinimi kadının verili konumunun sorunlaştırılmasını da beraberinde getirmiştir. Kadının önce anne, daha sonra eş olarak sorunsallaştırıldığı belirtilir (Aytaç, 2015, 127-128). Sancar (2020), bu durumu, Türk modernleşmesinin cinsiyeti adlı eserinde "erkekler devlet, kadınlar aile kurar" şeklinde ifade eder. Kadınlar ve erkekler arasında kesin bir cinsiyet ayrımına yol açan bu rol saflaşmasını, geçmişten devralınan cinsiyet kodları olarak, günümüzde önemini koruduğu ve etkisini sürdürmeye devam ettiği belirtilir.

Modern toplumsal etkilerle aile yapısında köklü değişimler yaşanır. Aile yapısı geniş ve geleneksel aileden çekirdek aileye geçer. Çekirdek aile, anne ve baba ile evlenmemiş çocuklardan oluşur. Aile içi toplumsal cinsiyet rollerinde eşit bir görev ve sorumluluk dağılımı beklenir. Modern toplumla kadının iş ve çalışma hayatına girmesi, aile içi karar alma süreçlerine katılım göstermesini sağlamış ve böylece kadının toplumsal statüsü yükselmiştir. Kadın; eğitim olanaklarından yararlanma, kamusal alanda görünür olma, mesleki ve sosyal açıdan kendini geliştirme, tiyatro, müzik ve sahne sanatlarında yer alma, sivil toplum ve siyasi hayata katılım gibi birtakım imkânlarla kavuşmuştur. Modern kadın, bireyselleşmesi için uğraş veren, toplumsal farkındalığı ve statüsü yüksek bir konuma karşılık gelir. Modern toplumsal yapıda, annelik geleneksel yapıda olduğu gibi yine kutsal bir konuma karşılık gelir ancak kadın çocuk eğitimi ve ev bakımı için hem örgün eğitim olanaklarından hem de profesyonel destek hizmetlerinden faydalanabilmektedir. Kişisel bakımı ve gelişimi için gerekli bir alan açabilmektedir.

Modern kadını betimleyen bir diğer unsur, kimlik ve beden algısının özgürleşmesidir. Modernite ile birlikte *beden*, benlik algısı ve kimlik kazanmanın merkezine yerleşmiştir. Beden artık verili değil, onu inşa etmek mümkündür. Bu sebeple esasında modernitenin özgür kılmak istediği bedenin erkekten ziyade kadın bedeni olduğu ileri sürülebilir (Şişman, 2013, 19-20). Kadın bedeni üzerinden tartışılan modern kadın ve özgürlük anlayışının temelinde, kadının bedeni ve cinsel yaşamıyla ilgili tercihlerde bağımsız olma gereksinimi yatar ancak modern toplumun bir tüketim toplumuna dönüşmesi, insan bedeninin de bir tüketim nesnesine dönüşme riskini doğurur. Tüketimi temel alan toplumdaki tüketim değerleri, bedene haz-arzu-seçkinlik simgesi olma anlamları yüklediğinden beden tüketim kültürünün nesnesi haline gelmektedir. Modern teknoloji araçlarıyla oluşturulmak istenen tasarı bedenler, kadın bedenini bir taraftan özgür kılarken diğer taraftan tüketimin aracı haline getirme riski taşır (Bilgin, 2016, 230). Bu bağlamda bir geçiş toplumu olan Türkiye’de modern kadın imgesi geleneksel kodların etkisiyle oldukça girift bir kimlik karmaşasına yol açar. Bu durum kadın haklarına yönelik özgürlük mücadelesi veren yaklaşımların, kadın bedeni üzerinden üretilen söylemlere dikkat çekmesinden anlaşılabilir.

4. Aaahh Belinda Filminde Kadın Temsilleri

Aaahh Belinda filminin konusu İstanbul’da geçmektedir. Filmin çekildiği yıllarda (1986) İstanbul, karakteristik bir geçiş toplumu özelliği göstermektedir. Film, modern kadını temsil eden *Serap* ile (Görsel 1) geleneksel veya geçiş toplumu kadını temsil eden *Naciye* (Görsel 7) karakterlerinin gündelik yaşamları etrafında örüntülenmektedir. Bir şampuan reklamında iki çocuklu bir kadını canlandıracak olan *Serap*, banyo sahnesinde (Görsel 5) birden boyut değiştirerek geleneksel rolleri aşağıladığı bir kadın tipi olan *Naciye*’ye dönüşür ve erkek arkadaşı *Suat* dahil, çevresindeki hiç kimseyi *Naciye* olmadığına ikna edemez.



Görsel 1

Serap, 1980’li yıllarda hızlı toplumsal değişimin de etkisi altında olduğu Avrupalı bir yaşam tarzını benimsemiş, yetenekli ve entelektüel bir tiyatro oyuncusudur. Kadına atfedilen geleneksel rolleri aşağılayan *Serap*, üst sınıfa mensup özgür bir kadın portresi çizmektedir. Türk sinemasında sınıf farkı, kültür farkı, yaşam biçimi, giyim-kuşam, aile ve cinsiyet rollerinde modern ve geleneksel karşıtlıkları çoğu zaman kent ve taşra ayrımında ortaya konulur (Yaşartürk ve

İlbuğa, 2014, 159). *Serap*, yaşam biçimi ve giyim-kuşam tercihleriyle kent kültürünü benimsemiş modern bir kadını temsil etmektedir.



Görsel 2

Serap, bekârdır ve sevgilisiyle birlikte yaşamaktadır. Modern ve rahat bir yaşam alanına sahip olan *Serap*'ın beden algısı oldukça gelişmiştir (Görsel 2). Kadın bedeni ve cinselliğinin geleneksel ve modern toplumdaki tezahürleri farklıdır. Geleneksel toplumlarda ataerkil kodların *namus* olgusuyla ikincil kıldığı kadın kimliğinin, modern toplumda kapitalist tüketimci piyasanın ideolojik etkisiyle imajsal göstergeler üzerinden yeniden sorunsallaştırıldığı belirtilir (Bilgin, 2016, 219). Dış görünümüne ve imajına önem veren ve “ülkenin ilk ve tek diyet içeceği” reklamlarının televizyonlarda boy gösterdiği günlerde *Serap*, aerobik yaparak vücut formunu korumakta ve *ithal* küçük ev aletleriyle hazırladığı kahvaltı öğünleriyle sağlıklı beslenmeye dikkat etmektedir.



Görsel 3

Türk Sineması'nda geleneksel ve modern karşıtlığının taşra ve kent ayrımında ortaya konduğu hatırlandığında, bu filmlerde dürüst, ahlaklı, değer ve inançlarına bağlı olmak, şeref ve namus gibi değerler taşra kültürüne atfedilirken (Yaşartürk ve İlbuğa, 2014, 159), gece hayatı, eğlence kültürü ve içki tüketimi gibi geleneksel kodlara ve muhafazakâr yapıya aykırı bohem bir yaşam tarzı ancak kent kültürüyle özdeşleştirilebilir. 1980'li yılların geçiş toplumunda Avrupai yaşamın statü göstergelerinden biri olarak kabul edilen kadehte içki tüketimine ancak bireyselliğini özgürce yaşayan *Serap* gibi kentli bir kadının cesaret edebileceği anlaşılmaktadır (Görsel 3).



Görsel 4

Serap'ın tiyatro sahnesinde sergilediği oyun, dönemin ataerkil yapısına bir başkaldırı niteliğindedir. Vasıf Öngören'in "*Asiye Nasıl Kurtulur?*" adlı oyununda başrol oynayan Serap, sınıf mücadelesi ve sömürü düzenini *fuhuşa itilen kadınlar* teması üzerinden sahnelemektedir. Oyun, yoksul ve alt sınıfa mensup kadınların, eril tahakkümün ezici çoğunluğu oluşturduğu çarpık bir düzende, bedenlerini satarak verdikleri var olma mücadelesini işlemektedir. Oyun temasının işleniş yöntemi ve kadın figürlerin oyunun bütününde kullanılma biçimi ataerkil ideolojiyi doğal bir biçimde olay örgüsüne ve kurguya taşımaktadır. Tiyatro oyununun, toplumsal cinsiyeti eleştirmek için yetersiz kaldığı ancak öne çıkan asıl eleştirinin kadınların ezilmesine neden olan ve sınıf ayrımcılığını yaratan para dönüşüm sistemi üzerine odaklandığı belirtilir (Özsoysal, 2005, 69-70). Kadınların ekonomik sömürü düzenine uyumu, aşağıya alıntılanan sahne repliğinden de anlaşılacağı üzere kendi bedenlerine yabancılaşmalarına neden olmuştur;

"Biz aşk satarız, körelmiştir duygumuz,

Biz et satarız budanmıştır sevgimiz,

Artık aşk paradır, gönlümüzde yaradır,

Alnımızda karadır, bizim gibiler için"



Görsel 5

Serap, reklam senaryosu gereği saçlarını *Belinda* şampuanıyla yıkadığında, "yumuşacık, pırl pırl ve sıcacık" olmaktadır (Görsel 6). Reklam sloganı olan bu cümleler, geleneksel yapının evli ve çocuklu bir kadından yuvası için göstermesini beklediği etkiyi ortaya koyar. "Yuvayı dişi kuş yapar" atasözü, Türkiye'nin geleneksel aile yapısını cinsiyet ayrımı üzerinden özetleyen ve aile içi sorumluluk alanını cazip hale getirerek tümüyle kadına yüklediği bir anlama gönderme yapmaktadır. "Kadını orta halli memur yaşantısından kurtarıp parlak ve dolgun saçlara kavuşturan bir şampuan" (Albayrak, 2018), reklamından beklenti, hedef kitlenin aynı etkiyi kendi yuvasında görmek için yoğun olarak tercih edeceği bir tüketim nesnesi olacaktır.



Görsel 6



Görsel 7

Naciye kente eklenmiş ve geleneksel değerlere bağlı evli ve iki çocuk annesi bir kadındır. Türkiye’de modernleşme ve kadın olguları oldukça tartışmalı kavramlardır. Modern yaşamın temel imkânlarından (eğitim, iş ve çalışma yaşamı vb.) faydalanmak aynı zamanda geleneksel değerlerden kopmadan bir yaşam sürdürmek 1980’li yıllarda yaratılmak istenen orta sınıf ailelerin (orta direğin) genel karakteristiğini yansıtır. *Naciye*, bir bankada çalışarak ev ekonomisine katkı sunmaktadır ancak öncelikli sorumluluğu kadının geleneksel statüsü ve rol beklentilerine uygun olarak evi, eşi ve çocuklarının bakımını en iyi ve özverili şekilde yerine getirmektir.



Görsel 8



Görsel 9

Naciye, eşi Hulusi bey ve iki çocuğu, 1980’li yıllarda yaratılmak istenen orta sınıf (orta direk) bir ailedir (Görsel 9). Orta direk, dönemin ekonomi politikalarına ayak uydurmaya çalışan, kentli ve dar gelirlili insanların oluşturduğu bir kitledir. Tüketim alışkanlıklarını gelir düzeyine göre ayarlamak durumunda olan orta direk ailelerin, destek aldığı en önemli besin grubu daha doyurucu ve maliyeti düşük olduğu için karbonhidrat içerikli ürünler ve türevleridir. Hulusi Bey’in eşine “*şöyle bir makarna yap da karnımız doysun*” (Görsel 8) söylemi orta direk ailelerin günlük beslenme alışkanlığını ortaya koymak açısından çarpıcı bir örnektir.



Görsel 10

Geleneksel toplumda kadın, görünmeyen emeğe sahiptir. Kadının ev içi üretim alanının herhangi bir ekonomik değere karşılık gelmemesi, onun ev ve çocuk bakımı için harcadığı emeği değersizleştirir. Ücretsiz emeğe sahip olan kadın günlük hayatta yemek yapma, evi temizleme, çocuğa bakma, yaşlı varsa ona bakma gibi birçok işi ücretsiz yapmaktadır. Toplum içerisinde kadının ev içinde gerçekleştirdiği bu emekler herhangi bir ücret karşılığı yapılmadığı için önemli görülmemekte ve bir değere karşılık gelmemektedir (Karakaya, 2018, 75). Serap, Naciye’nin ev ve iş arasındaki yaşantısını her açıdan katlanılmaz bulmaktadır ve alışık olmadığı bu hayata gerçek kimliğiyle kabul görmediği için bir şekilde tutunmak zorundadır. Geçiş ailesinde, çalışan kadınların ev içi sorumluluklarında geleneksel rollerini devam ettirdiği ve özel alanla ilgili birçok konudan yükümlü oldukları görülmektedir. Kadınların hem evde hem de çalışma hayatında aktif olması, toplumsal cinsiyet açısından var olan eşitsizliği derinleştirmektedir. Serap’ın, ait olmadığı bu ikili yapı içinde kendine yabancılaştığı ve mutsuz olduğu görülmektedir (Görsel 11).



Görsel 11



Görsel 12

Geçiş ailesinde, geleneksel değerlerin korunduğu; (komşu ziyaretleri, misafir ağırlama, el öpme gibi) gelenek ve adetlerin devam ettiği görülür (Görsel 13). Yaşlı kuşak, çocuklarının özel yaşamına birçok açıdan müdahale edebilmektedir. Dede ve nineler, torunlarının bakımı ve eğitimi, çocuklarının karı-koca ilişkileri ve aile içi kararlarında söz hakkına sahiptir, yine kendi sorunlarını çözmek için çocukları ve torunlarının yaşam alanlarına dâhil olabilmektedirler (Görsel 12). Bunun yanında geleneksel eğitim yöntemlerinden korku, şiddet ve cezanın, dönemin en etkili disiplin aracı olarak kullanıldığı dikkat çekmektedir. Filmde emekli öğretmen olan babaanne karakterinin çocukları uyutmak için söylediği tekerlemedeki hayali yaratık “Dun ganga”, çocuklar üzerinde büyük bir korku yaratarak erken uyumaları konusunda kısa sürede etkili olmaktadır (Görsel 14).



Görsel 13



Görsel 14

Filmde babaanne çocukları uyutmak için yükselen ve gerilimli bir ses tonuyla aşağıda yer alan dizeleri tekrarlamaktadır;

*«Evvel zaman içinde,
Var imiş bir Dun ganga,
Alırmış çocukları,
Atarmış sepetine,
Yaparmış hep Dun ganga,
Dun ganga Dun ganga...»*



Görsel 15

Geleneksel ve geçiş toplumlarında toplumsal cinsiyet eşitsizliğine bağlı olarak yaşanan bir diğer ayrıştırıcı unsurun kadına yönelik şiddet olduğu görülmektedir. Kadına yönelik şiddetin aile içi şiddet olarak kavramsallaştırıldığı, “ailenin; tarih boyunca kadın ve çocuklara yöneltilen şiddetin kaynağı olduğu ve dünya genelinde aile içi şiddetin % 98’inin erkekler, % 2’sinin ise kadınlar tarafından uygulandığı” (Engström, 2013, 9-10) belirtilmektedir. Filmde kadına yönelik şiddete hem özel alanda (Görsel 15) hem de kamusal alanda (Görsel 16) rastlanmaktadır. Her iki şiddetin çıkış noktası da eril gücün kadını tahakküm altına alma isteğinden doğmuş, eşinin sözünden çıkan kadının şiddete maruz kalması üretilen nedensellik üzerinden gerekçelendirilmiştir. Erol (2014, 51), görsel metinlerde şiddete yönelik kurulan nedensel ilişkilerin aynı zamanda erkeğin şiddetini meşrulaştırma yönünde bir işlev gördüğünü belirtmektedir. Bu durum aynı zamanda topluma içkin eril tahakkümün söylem ve davranışlar üzerinden kendisini yaratma ve yeniden üretimine neden olmaktadır.



Görsel 16

Mekân, toplumsal yaşamın üretildiği sınıfsal yapı açısından önemli sosyolojik veriler sunmaktadır. Geleneksel toplum yapısına meskûn mahalleler, sınıfsal farklılıkların en asgari düzeyde olduğu yerleşim yerleridir. Aynı mahallede yaşayan herkes birbirini tanır ve aralarında belli bir dayanışma sistemi vardır. Bu yönüyle mahalle, kendi içinde güvenli bir alana sahiptir ve aynı mahalleden olmayan yabancılar hemen ayırt edilir (Baday, 2011, 25). Filmde *Naciye*'nin kocası Hulusi Bey'in, *Naciye* (Serap) evden kaçarken “*Mahalleliye rezil olduk*” ifadesiyle mahalleli olarak kavramsallaştırılan olgunun sosyal denetim işlevine dikkat çeker. *Naciye* görsel anlamda mahallenin yabancıları değildir ancak evden kaçmaya çalışan içindeki karakter (Serap), davranış ve tavırlarıyla o mahalleye ait olmadığını her fırsatta belli eder. Mahalle mimarisi karşılıklı güven ilişkisine dayalı ve mevcut komşuluk ilişkilerini korumaya yönelik inşa edilir (Baday, 2011, 25). Bu yakın ilişki zaman zaman komşuların bir gözetim ve denetim aygıtına dönüşmesine neden olur ve Şerif Mardin (2007) tarafından kavramsallaştırılan *mahalle baskısının* gündelik hayatta karşılık bulmasını sağlar.



Görsel 17

Filmde gözetim toplumu ve sosyal denetimin kapıcı tiplmesiyle bir kişi üzerinden sıklıkla somutlaştırıldığına tanık olunur. *Naciye* her evden panikle kaçma (geç saatte evden çıkma) eğilimine girdiğinde kocası kapıcıyla karşılaşır ve durumu kabul edilebilir kılmak için sakin davranmaya özen gösterir. Mahallelerin bir denetim aygıtı olma özelliği, geçiş veya modern toplumla birlikte çözülmeye başlar. Konuyla ilgili olarak Subaşı (2008, 130), bugünkü koşullarda mahalle olgusunun ancak taşra dünyasının henüz parçalanmış dokusu içinde kendisine ancak bir yer bulabileceğini belirtir. Mahalle olgusunun kentleşme süreci içinde giderek hem kendi iç dinamiklerini hem de kuşatıcı rolünü yitirdiğini öne sürer. Subaşı'ya göre mahalleye atfedilen sosyolojik anlatımlar artık ciddi bir teorik desteğe ihtiyaç duymaya başlamıştır. Mahalle, sosyolojik ilginin yok saydığı bir alana karşılık gelir ve bu bağlamda mahallenin yapısının geçmişte olduğu gibi homojen bir görüntüsü yoktur. Mahallede artık birincil, yani yüz yüze ilişkiler söz konusu değildir. Bunların karşısında artan bir 'bireyselleşme' eğilimi vardır. Dolayısıyla böyle bir toplumsal yapıda baskı diye bir olgudan da söz edilemez (Subaşı, 2008, 130).



Görsel 18

Serap, Naciye olduğunda kendisini itibarsız ve aşağılık görür, bunun nedeni var olduğu kimliğiyle kabul görmeyip uyuşmazlık yaşadığı bir karakter olarak algılanmasıdır. Bu bağlamda Goffman da bir bireyin varsayılan kimliği ile fiili kimliği arasında bir uyuşmazlığın var olabileceğini belirtir ve bu uyuşmazlığın farkına varıldığında veya bu uyuşmazlık aşıkarsa söz konusu bireyin toplumsal kimliğinin örseleneceğini savunur. Söz konusu uyuşmazlık, kişiyi hem toplumdaki hem de kendisinden koparma yönünde bir etkide bulunur ve böylece itibarsızlaştırılmış bir kişi olarak, kabul görmediği bir dünyaya göğüs germek durumunda kalır (Goffman, 2020, 49). Serap'ın, karakterine büründüğü Naciye olmadığını ispat için verdiği çaba karşılıksız kalınca içine düştüğü çelişkili ruh hali, başta kocası Hulusi Bey olmak üzere çevresindeki herkes tarafından akıl hastası olarak nitelendirilmesine ve hastanede tedavi görmesine neden olur (Görsel 18, Görsel 19). Aaah Belinda Filmini, gerçeküstü biçim açısından inceleyen Akdoğan (2019, 90), gerçekliği dönüştürmek için düşlerin yanı sıra deliliğin de önemli bir kaynak olarak kullanıldığını dikkat çeker. Akıl hastalarının düşünme biçimlerine, paranoyalara, nesnelere ait oldukları yerden çok daha farklı alanlara yerleştirmeye ilgi duyduklarını belirtir. Serap, hastaneye geri dönmek için artık tam olarak Naciye'nin yaşantısını benimsemiş ve durumu kabullenmişken her şeyin bir düşsel kurgu olduğunu anlar. Goffman'ın da belirttiği gibi böylece fiili ve varsayılan kimliği arasında yaşadığı kopukluktan kurtulmuş ve eski hayatına dönebilmiştir.



Görsel 19

Filmin sonunda *Belinda* şampuanın dev maketi görülür (Görsel 20). Bu maket sosyolojik bakış açısına göre ataerkil toplumun tabularını ve eril tahakkümün kadınlar üzerinde kurduğu toplumsal baskıyı örneklendirebilir. Diğer yandan bağımsız bir birey olmak için çabalayan kadın, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine bağlı olarak birçok açıdan farklı engellerle kuşatılmıştır. Serap'ın şampuan maketini çekiçle kırması ve maketi yere devirmesi, kadının bireysel özgürlüğü için sınıfsal ve kültürel mücadeleye toplumsal her alanda devam etmesi gerektiği ve ancak bu şekilde eşitlikçi bir yaşam hakkına kavuşacağı şeklinde yorumlanmıştır.



Görsel 20

5. Sonuç

Aaahh Belinda, yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı ve başrolünde Müjde Ar'ın oynadığı 1986 yapımı Türk filmidir. Film, dönemin toplumsal ve kültürel yapısına, kadın-erkek ilişkilerine ve en temelde toplumsal cinsiyet eşitsizliğine yönelik önemli sosyolojik veriler sunmaktadır. Film, geleneksel toplumda yer alan kadın imgesine karşılık “özgür kadın” imgesi yaratarak toplumsal algıda bir kırılma yaşanmasına neden olmuştur. Filmde modern ve geleneksel kadınlık rolleri, yüksek kültüre sahip tiyatrocunun, modern kadın imgesiyle *Serap* ile geçiş ailesinde yer alan ve geleneksel kadınlık rollerini içselleştirmiş *Naciye* tarafından temsil edilmektedir.

Geleneksel ve geçiş toplumlarında kadınların kamusal görünürlüğü sınırlıdır, özellikle de beden algısıyla ilgili ataerkil yapının kadına biçtiği roller, kadını yoğunluklu olarak özel yaşamla sınırlandırmakta ve başta annelik kimliği üzerinden kutsallaştırdığı kadını evinin hanımı ve çocuklarının annesi olarak yüceltmektedir. Toplumsal değişimin etkisindeki 1980’li yılların Türkiye’inde kadın olma halleri, iki farklı perspektiften sunulmakta ve kadının varoluşu için verdiği kimlik mücadelesinde kodların eril politik çerçeve ve söylemle şekillendiği görülmektedir.

Kadın özgürlüğünün cinsel özgürlükle özdeşleştiği yıllarda eşzamanlı olarak *namus* olgusunun birçok kadın için ağır yaptırımları olduğu, Türkiye toplumsal yapısının dönüşümü ve gelişim açısından homojen bir yapıya sahip olmadığı anlaşılmaktadır. Türkiye modernleşmesine bakıldığında toplumsal temelin aileyle özdeşleştirilmesi ve kadınlara “aileyi ayakta tutma” ve dönüştürme görevinin verilmiş olması, geçmişten gelen geleneksel kadınlık rolleri referans alınarak modern toplumla birlikte yeniden yapılandırıldığı ancak yine de kamusal alanda kadınlara sınırlı bir özgürlük alanı tanındığı anlaşılmaktadır. İster çalışan ister çalışmayan olsun toplumda ve ailede kadının görünmeyen emeğini görünür kılmak için yoğun bir çaba harcaması gerekmektedir. Bu bağlamda *Aaahh Belinda* filminden çıkan sonuçlar şu şekilde özetlenebilir:

-Türkiye’de kadınların önemli bir sorunsalı olarak; ister modern, kentli ve çalışan, ister geleneksel, taşralı ve ev hanımı olsun bir varoluş ve kimlik mücadelesi içinde oldukları anlaşılmaktadır.

-Türkiye’de 1980’li yıllarda hızlanan toplumsal değişimle birlikte kadınların kamusal alandaki temsili ve bireysel özgürlükleri için verdikleri mücadelenin başta sosyal ve sanat alanında bir karşılık bulduğu ancak toplumun farklı alanlarında içselleştirilmiş cinsiyet eşitsizliğinin eril kodlar tarafından günümüzde de üretilmeye devam ettiği anlaşılmaktadır.

-Türkiye’de iş ve çalışma yaşamındaki modern kent kadınının, -bölgesel farklılıklara göre beklenti ve baskı düzeyi değişmekle birlikte- geleneksel kadınlık rollerinin de eklemlendiği girift bir kimlik oluşturduğu bunun yanında kadınların bireysel hak ve özgürlükleri için verdikleri mücadelenin kısmen de olsa olumlu bir karşılık bulduğu anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Albayrak, H. A. (2018). *Aaah Belinda: Seksenlerin Sonunda Doksanların Başında Çocuk Olmak*. Eleştirel Kültür Dergisi. <https://www.ekdergi.com/aaahh-belinda-seksenlerin-sonunda-doksanlarin-basinda-cocuk-olmak/> Erişim Tarihi: 07.10.2022.
- Aytaç, M. A. (2015). *Ailenin Serencamı –Türkiye’de Modern Aile Fikrinin Oluşması-*. (3. Baskı). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Aysoy, Mehmet. (2003). *Geleneksel Sonrası Toplum Üzerine*. Ankara: Açı Kitapları.
- Baday, Ö. N. (2011), *Modern Kent Mekânlarında Mahallenin Konumu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Bilgin, R. (2016). *Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:26, Sayı:1, 219-243.
- Çolak, G. (2020). *Toplumdilbilimi –Toplumsal Cinsiyet ve Dil-*. (2. Basım). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Engström, G. (2013). *Aile İçi Şiddet Çaresi Ne?*. İstanbul: Dönence Basım.
- Erol, D. D. (2014). (Ed. Huriye Kuruoğlu, Bermal Aydın). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkiye Yazılı Basımında Şiddet Haberleri ve Haber Fotoğrafları*. (İç). Toplumsal Cinsiyet ve Medya. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Giddens, A. (2016). *Sosyolojide Temel Kavramlar*. (Çev. Ali Esgin). (2. Baskı). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Goffman, E. (2020). *Damga Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*. (5. Baskı). (Çev. Ş. Geniş, L. Ünsaldı, S. N. Ağırsanlı). Ankara: Heretik Yayınları.
- Gökçe, B. (1995). “*Toplumsal Değişim Sürecinde “Gecekondu Ailesi”*”, Aile Kurultayı 16-18 Kasım 1994, Aile Araştırma Kurumu Yayını, Ankara.
- Gül, G. (2004). “*Aile ve Evlilik Kurumu*”, Evlilik Okulu, (Edt. Haluk Yavuzer). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güven Akdoğan, Ö. (2019). *Düş, Paranoya ve Mizah: Aaah Belinda Filminde Gerçeküstücülük*, Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E- Dergisi, (5), 83-104.
- Karakaya, H. (2018), “*Görünmez Emek Ve Ev Kadınları*”, Fırat Üniversitesi İİBF Uluslararası İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt:2, Sayı:1, Sayfa: 73-94.
- Kaylı, D. Ş. (2017). (Ed. Derya Altun, Huriye Toker). *Kadın Bedeninin Annelikle İmtihanı: Toplumsal Cinsiyet Bakış Açısının Annelik Kurgularıyla İlişkisi*. (İç). Toplumsal Cinsiyet Farklı Disiplinlerden Yaklaşımlar. Ankara: Nika Yayınevi.
- Öğuz A. (2019). *Feminizm, Postkolonyal Feminizm ve Toplumsal Cinsiyet-* Buchi Emecheta’nın *The Bride Price* Adlı Romanı-. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Ormanlar, Ç. (1999). *İmaj Devri ve Moda’dan Kurtulan Moda*. 75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Özsoysal, F. (2005). *Asiye Ataerkiden Kurtulur mu? Ya da Kurtuluşa Tutsak Kalmak*, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Dergisi, Cilt 0, Sayı 6, 69-100.
- Özyurt, C. (2007). *Yirminci Yüzyıl Sosyolojisinde Kentsel Yaşam*. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 10, Sayı 18, Aralık 2007, s.111-126.

- Popper, K. (2010). *Açık Toplum ve Düşmanları*, Cilt-I. (çev. Mete Tunçay). (4. Baskı). Ankara: Liberte Yayınları.
- Sancar, S. (2020). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. (5. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sayın, Ö. (1990). *Aile Sosyolojisi*. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No: 57, İzmir.
- Subaşı, N. (2008). *Mahalleyi Baskıyla Hatırlamak. Şerif Mardin Okumalar*. T. Takış (Edt.). Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Şentürk, Ü (2019). *Aile Sosyolojisine Bir Katkı*. Bursa: Dora Yayınları.
- Şişman, N. (2013). *Emanetten Mülke: Kadın Beden Siyaset*. (3. Baskı). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Uluyağcı, C. (2002). *1980 Sonrası Türk Sineması'nda Özgür Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar*. Kurgu Dergisi, Sayı:18, 1-8.
- Yaşartürk, G., İlbuğa, E. U. (2014). *Üç Maymun, Pandora'nın Kutusu, Güzel Günler Göreceğiz, Nar, Geriye Kalan, Şimdiki Zaman ve Zerre Film Örnekleriyle Türk Sinemasında Kentli Kadın Olgusu*. İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, Sayı: 39, Güz, 2014. 159-180.
- Yılmaz, A. (Yönetmen). (1986). *Aaahh Belinda* [Film]. Odak Film.
- Zencirkıran, M. (2019). *Sosyoloji*. (Yenilenmiş 9. Baskı). Bursa: Dora Yayınları.
- Görsel Kaynaklar**
- Görsel Kaynak 1. <https://www.youtube.com/watch?v=> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 2. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 3. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 4. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 5. <https://www.justwatch.com/tr/film/aaahh-belinda> Erişim Tarihi: 06.10.2022
- Görsel Kaynak 6. <https://mubi.com/tr/films/aaahh-belinda> Erişim Tarihi: 06.10.2022
- Görsel Kaynak 7. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 8. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 9. <https://saltonline.org/tr/1341/gosterim-aaahh-belinda-1986> Erişim Tarihi: 06.10.2022
- Görsel Kaynak 10. <https://saltonline.org/tr/1203/persembe-sineması-aaahh-belinda> Erişim Tarihi: 06.10.2022
- Görsel Kaynak 11. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 12. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 13. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 14. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 15. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 16. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 17. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022
- Görsel Kaynak 18. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022

Görsel Kaynak 19. <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY> Erişim Tarihi: 07.10.2022

Görsel Kaynak 20. <https://filmhafizasi.com/evvel-zaman-icinde-var-imis-bir-dunganga/> Erişim Tarihi:
06.10.2022



Gülsen BAŞ

Prof. Dr. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, gulsenbs@yahoo.com, Van-Türkiye

ORCID: 000-0003-1354-8983

Ayşegül BEKMEZ

Dr. Öğr. Üyesi Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, aysegulbekmez@msn.com, Van-Türkiye

ORCID: 0000-0001-6121-1045

ESKİ VAN'DAKİ HAPİSHANE YAPILARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME¹

Özet

Osmanlı Devleti'nde özellikle Tanzimat Fermanı'nın ilanıyla birlikte Anadolu ve Rumeli'nin önemli şehirlerinde hapisanelerin inşa edildiği bilinmektedir. Eski Van şehrinin mimari yapısıyla ilgili bazı çalışmalarda hapisane yapısının sadece konumu üzerine birkaç öneride bulunulmuştur. 19. yüzyıl devlet arşivleri incelendiğinde Van'da inşa edilmesi planlanan bir hapisanenin plan ve kesit çizimi tespit edilmiştir. Bu çalışmada, söz konusu arşiv verilerinden yola çıkılarak şehirdeki hapisanelerin izi sürülmeye çalışılacaktır. 19. yüzyıla ait arşiv belgelerinden, Van'da hükümet dairesi olarak kullanılan Miri Konağın bir kısmının hapisane olarak işlevlendirildiği ortaya çıkmaktadır. Sonrasında Timur Paşa Konağı'nın hapisane olarak işlev kazandığı, ancak buna rağmen kentte bir hapisaneye duyulan ihtiyacın devam ettiği resmi yazışmalardan anlaşılmaktadır. Bu talep doğrultusunda başkent İstanbul'da Van için bir hapisane projesi hazırlanmıştır. Hapisane planını barındıran arşiv belgesi üzerinde herhangi bir tarih bulunmamakta, sadece "Muhtelit ve münferid 300 mahbus için Van vilayetinde inşa olunacak hapisane projesidir" başlıklı bir bilgiye yer verilmektedir. Belgenin içinde ayrıca hapisanenin şehrin hangi kısmına yapılacağına dair bir harita bulunmaktadır. Haritadan anlaşıldığı kadarıyla hapisanenin güneydoğu surun dışında bugün park olarak kullanılan alanda tasarlandığı anlaşılmaktadır. Ancak hapisanenin inşa edildiğine dair elimizde bir veri bulunmamaktadır. 18 Haziran 1879 tarihli belgede Van Meclisi'nde şehre bir hapisane yapılmasına dair karar alındığı belirtilmektedir. Hapisane projesi muhtemelen bu yazıdan sonra hazırlanmıştır. Ayrıntılı planı bulunan hapisane projesinin akıbeti ne olmuştur? İnşaat gerçekleşmiş midir? Bu sorulara yanıt aranırken arşiv belgelerinden yola çıkılarak Batılılaşma Dönemi Van şehrinin sosyal ve idari yapısıyla ilgili bazı çıkarımlara da ulaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Eski Van, Hapisane Mimarisi, Kent dokusu.

AN EVALUATION ON PRISON STRUCTURES IN OLD VAN

Abstract

It is known that prisons were built in the important cities of Anatolia and Rumelia, especially with the declaration of the Tanzimat Edict in the Ottoman Empire. Although there are some studies on the architectural structure of the old city of Van, some suggestions have been made on the location of the structure of the prisons in these studies.

¹ Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildiri olarak sunulmuştur.

When the 19th century state archives related to the Van province were examined, a plan and section drawing of a prison planned to be built in Van was found. This research will try to trace the prisons in the city based on the drawing and archive documents. There are two prison plans in Van in the state archives. The first plan was dated October 5, 1870 and was designed with an open courtyard. It is also understood from this document that a part of the mansion used as a government office in Van was used as a prison. There is no date on the document containing the second prison plan, only an information titled "Prison project to be built in Van province for 300 individual and various prisoners". The document also contains a map of which part of the city the prison will be built in. As it is understood from the map, the prison will be built just outside the wall, east of Tabriz Gate, on the area used as a park today. However, we do not have any data that the prison was built. In the document dated 18 June 1879, it is stated that the Van Assembly decided to build a prison in the city. The prison project was probably prepared after this writing. What was the fate of the prison project with a detailed plan? Has the construction taken place? While seeking answers to these questions, some inferences will be made about the social and administrative structure of Van in the Westernization Period, based on archive documents.

Keywords: Old Van, Prison Architecture, Urban fabric.

1. Giriş

Hapishane Arapça “hapis” ve Farsça “hane” kelimelerinin birleşmesinden oluşmuştur. Arapça’da habs engellemek, alıkoymak anlamlarına gelmektedir.¹ Hapishane belirli bir suçun cezasının özgürlükten mahrum edilerek çekilmesi için inşa edilen bina anlamındadır. Suç ve ceza kavramı her dönem tartışılan bir olgu olmuştur. Dini ve örfi kurallara dayalı suç ve cezalar modernizmle birlikte yerini “hukukun üstünlüğü” kavramına, yasalara göre hareket etmeye ve suçun cezasının hapis olmasına dönüştürülmüştür. Osmanlı Devleti dünyayla eş zamanlı olarak bu değişimlere ayak uydurmaya çalışmıştır. Bu değişimin en belirgin mimari uygulaması hapishanelerdir. Osmanlı Batılılaşma Döneminde 115 hapishane inşa edildiği belirtilmektedir.² Osmanlı Dönemi’nde arşiv belgelerinden elde edilen bilgilere göre 4 hapishane bulunmaktadır. Bunlardan ilki kale içindeki kışlanın içindedir. Diğer iki hapishane, sur içinde Miri Konağı ve Timur Paşa Konağı’nın dönüştürülmesiyle elde edilmiştir. Son hapishanenin ise doğu surunun hemen dışına yapılması planlanmıştır. Bunların dışında kadınlar ve hasta mahkûmlar içinde evler kiralanmış ve hapishane şeklinde işlevlendirilmiştir. Bu çalışma Van’daki hapishanelerin inşa süreçlerini arşiv belgeleri üzerinden araştırmayı amaçlamaktadır.

Modern hapishanelerden önce de mahkûmiyet cezasının uygulandığı bilinmektedir. Bu iki dönem arasındaki mahkûmiyet biçimini iki ayrı kelimeyle ifade etmek farklılıklarını ortaya koymak adına önemlidir. “mahbes” ve “hapishane” kelimeleri bu iki dönem arasındaki ceza ve mahkûmiyet anlayışını açıklamaktadır. Mahbes sadece bedenin değil ruhun da cezalandırıldığı, dini inançlardan izler de taşıyan bir ceza anlayışını ifade ederken hapishane, bedeni hapsederek ruhu terbiye etme veya topluma kazandırmak gibi amaçlar barındırmaktadır.³ Babil, Mısır, Yunan ve Roma medeniyetlerinde mahkûmlar işledikleri suçun büyüklüğüne göre kırbaç, dayak, para, sürgün veya idam cezasına çarptırılmaktaydı.⁴ Hapishane ise cezalarının belirlenmesine kadar tutuldukları yer olarak kullanılmaktaydı. Roma döneminde “*Tullianum*” isimli yapılar bu amaçla inşa edilmiş hapishanelerin ilk örneklerini teşkil etmektedir.⁵ Bu

¹ Ali Bardakoğlu, “Hapis”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 16, İstanbul, 1997, s. 54.

² Selahaddin Sezer, *Tanzimat Sonrası Osmanlı Hapishaneleri Mimarisi: Işınsal Planlı Örnekler*, Çankaya Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2020, s. 52

³ Gültekin Yıldız, *Mapushane Osmanlı Hapishanelerinin Kuruluş Serüveni (1839-1908)*, İstanbul, s. 8.

⁴ Timur Demirbaş, “Hürriyeti Bağlayıcı Cezaların ve Cezaevlerinin Evrimi”, *Hapishane Kitabı*, Ed. Emine Gürsoy-Naskali Hilal Oytun Altun, İstanbul, 2010, s. 5.

⁵ Selahaddin Sezer, a. g. t. s. 14.

yapılar iki birimden oluşmaktadır. İlk bölüm tonozlu penceresiz tek girişli olup bu kısmın altında dikdörtgen planlı kuyu denilen bir bölüm daha bulunmaktadır. Ayrıca kalelerin alt kısımlarındaki zindanlar da benzer amaçlarla kullanılmıştır. Hitit, Asur, Sasani devletlerinde de yine cezası belirlenene kadar suçlular tutuklanmış ve hapisane olarak kullanılan evlerde mahkûm olmuşlardır.¹ Tevrat'ta Allah'ın ve kralın emirlerine karşı gelenlerin hapisle cezalandırıldığını belirten kıssalar bulunmakta ve İncil'de hapsin çoğunlukla ceza belirlenene kadar geçici olarak yapılan bir uygulama olduğu anlaşılmaktadır.² Kuran-ı Kerim'de Hz. Yusuf kıssasında zindana atıldığı belirtilmektedir.³ İslamiyet'in ilk yıllarında Hz. Muhammed, sürgün cezası dışında; borcunu ödemeyenler ile esir ve zanlıları dehliz veya mescitte hapsedirmiştir.⁴ Hz. Osman döneminde kuyular, Hz. Ömer döneminde ise evler hapisane olarak hizmet vermişlerdir.⁵ Hz. Ali'nin ise Kufe de hapisane inşa ettirdiği ve bu yapının İslam döneminin ilk hapisanesi olduğu anlaşılmaktadır.⁶ Emevi döneminde de bu hapisaneler kullanılmaya devam etmiş ve Abbasi döneminde ise farklı suçlar için farklı hapisanelerle tek kişilik hücreler inşa edilmiştir.⁷ Ortaçağ Avrupa'sında kefarete ve para cezası yaygın bir yöntem olmakla birlikte ilerleyen yıllarda işkence ve idam bu cezaların yerini almıştır.⁸ Bizans döneminde ise sarnıç, mahzen, hamam gibi yapılar kısa süreli mahkûmiyet için kullanılmakta, cezaya çarptırılan devlet yöneticileri için ise 12. yüzyılda Anemas Zindanı'nın inşa edildiği bilinmektedir. Ayrıca zindanın Osmanlı Dönemi'nde de aynı işlevle uzun yıllar kullanıldığı anlaşılmaktadır.⁹ Modern hapisaneler ve bu yapılar arasındaki en önemli fark önceki uygulamalarda cezanın bedene verilmesiyken, modern dönemlerde ceza ruha verilmektedir. Bu anlamda ilk hapisane olarak Ortaçağ'da 817 yılında suç işleyen rahip ve rahibelerin tekrar Tanrı'yı bulması için bir hücreye hapsedilmesi kabul edilmektedir.¹⁰ Bugün bilinen anlamda ilk hapisaneler Avrupa'da ortaya çıkmış, yaygınlık kazanmış ve tüm dünyada uygulanmıştır. 1555 yılında İngiltere'de kurulan Bridewell İslahevi ve 1595 yılında Amsterdam'da küçük suçlar işleyen erkek mahkûmların ıslahı için açılan hapisaneler modern hapisanelerin ilk temsilcileri olarak kabul edilmektedir.¹¹ İngiltere'de Sanayi Devrimi'nden sonra şehirlerdeki nüfus artmış zengin ve fakir sınıf farkı daha belirgin hale gelirken, bu durum suç oranlarının artmasına neden olmuştur.¹² Benzer toplumsal değişim, sanayileşen diğer şehirlerde de görülmeye başlamıştır. 1588'de Amsterdam Mahkemesi 16 yaşındaki hırsıza ölüm cezası vermek yerine ıslahı için bir karar almış ve bu durum ceza hukukuna yeni bir anlayış kazandırmıştır.¹³ Kopenang (1605), Bremen (1608), Antwerp

¹ Gizem Parlakoğlu, *II. Abdülhamit Dönemi Hapisanelerinin Genel Özellikleri ve Uygulamaları*, Mardin Artuklu Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mardin, 2018, s. 4.

² Ali Bardakoğlu, a. g. m. s. 54.

³ Kuran-ı Kerim Yusuf Süresi 31. ayet <https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/yusuf-suresi-12/ayet-31/diyanet-isleri-baskanligi-meali-1> erişim tarihi: 27.07.2022.

⁴ Ali Bardakoğlu, a. g. m. s. 55.

⁵ Gizem Parlakoğlu, a. g. t. s. 4-5.

⁶ Ali Bardakoğlu, a. g. m. s. 55.

⁷ Gizem Parlakoğlu, a. g. t. s. 5-6.

⁸ Timur Demirbaş, a. g. m. s. 3.

⁹ Sezin Dirihan, *Geç Osmanlı Dönemi Hapisaneleri*, İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2020, s. 48.

¹⁰ Timur Demirbaş, a. g. m. s. 8.

¹¹ Gültekin Yıldız, "Ondokuzuncu Yüzyılın İki Standardizasyon Ütopyası: Kışla ve Hücre Tipi Hapisane", *Türkiye Günlüğü*, S.112, 2012, s.125.

¹² Gültekin Yıldız, a. g. e. s. 55.

¹³ Timur Demirbaş, a. g. m. s. 12.

hapishaneler inşa edilmiştir.¹ 1667’de İtalyan reformist bir rahip öncülüğünde başıboş dilencileri eğitmek için bir çalışma evi açılmış ve bu yapının planı modern hapishaneler için prototip olmuştur.²1772’de Belçika’da Maison de Force isimli ışınal sekizgen planlı hapishane açılmıştır.³ İngiltere yeni ceza sistemi ve bu sisteme uygun hapishanelerin inşa edilmesi konusunda öncü olmuş ve eski asker John Howard (1726-1790) 12 yıl boyunca Avrupa’daki örnek uygulamaları inceleyerek 1777’de bir rapor ve hapishane planları hazırlamıştır.⁴19. yüzyılda dünya çapında hukuk sistemi ve cezalar konusunda yapılan yenilikler hapishane inşalarının da hızla artmasına neden olmuştur. Dönemin hapishanelerinde planın belirlenmesinde esas alınan husus, cezanın nasıl uygulandığıdır. Ceza uygulama biçimleri farklı plan tiplerini ortaya çıkarmıştır. İlk kez Pensilvanya’da uygulanan tecrit cezası ve ona uygun planıyla Mimar John Haviland tarafından yapılan Eastern Penitentiary (1821-1829) isimli hapishaneyle özdeşleşmiştir.⁵ Bu ceza sisteminde mahkûm bütün gün kendine ayrılan hücrede tek başına oturtulmakta ve vicdaniyla baş başa bırakılmaktadır. Hapishane planı bir koridor etrafına dizilmiş hücrelerden oluşan bloklar ve bu blokların merkezde birleştiği yönetim kısmı şeklinde tasarlanmıştır. Amerika’da denenen diğer bir ceza yöntemi sessizlik olarak bilinen Auburn Sistemidir. Bu sistemde mahkûm diğer mahkûmlarla etkileşim içinde olmakta ancak konuşmamaktadır. Mimar John Cray ve Louis Dwight tarafından tasarlanan Auburn Hapishanesi’nde (1820) hücreler bir koridor etrafında yerleştirilmiştir.⁶ İngiliz Mimar Jeremy Bentham tecrit sistemine uygun olduğunu düşündüğü Panoptikon modelini önermiştir.⁷ Bu modelde hücreler yarım daire biçimli avlu etrafında dairesel bir düzende yerleştirilmiştir.

Osmanlı Devleti’nde Tanzimat Fermanı’ndan sonraki yasal düzenlemelerle birlikte hapishaneler ihtiyaç halini almış ve yavaş yavaş tüm şehirlerde inşa edilmeye başlanmıştır. Bu dönem öncesinde dini ve örfi hukuk gereği geçici hapis, dayak, kürek mahkûmluğu, sürgün, kalebend ve idam gibi cezalar verilmekteydi.⁸ Geçici hapis cezaları mahbes denilen mekânlarda ve zindanlarda uygulanmaktaydı. İstanbul’da Baba Cafer, Yedikule, Tersane, Anemas, Ağakapısı zindanları bulunmaktadır.⁹ Yemiş İskelesindeki Baba Cafer Zindanı 16. yüzyıldan 19. Yüzyıla kadar mahbes ve tevkifhane olarak hizmet vermiş; Roma’ daki Tulianum, İtalyan şehirlerindeki Le Stinche, Bizans dönemindeki Praetorium, İngiltere’deki Newgate, Fransa’daki Le Chatelet gibi bir anlayışla ölüm cezasının bir durağı olarak kullanılmıştır.¹⁰Burada bulunan Kanlı Kuyu isimli mekânda kuyuya atılan mahkûmlar da bulunmaktaydı.¹¹ Osmanlı hapishane veya zindanlarıyla ilgili Avrupa’da genel kanı çok kötü koşulların olduğu ve işkenceler uygulandığıdır.¹²

¹ Özgür Yıldız, “Osmanlı Hapishaneleri Üzerine Bir Değerlendirme: Karesi Hapishanesi Örneği”, *Akademik Bakış*, C.9, S. 17, 2015, s. 92.

² Selahaddin Sezer, a. g. t. s. 21.

³ Selahaddin Sezer, a. g. t. s. 22.

⁴ Gültekin Yıldız, a. g. m. s. 128.

⁵ Selahaddin Sezer, a. g. t. s. 26.

⁶ Sezin Dirihan, a. g. t. s. 55.

⁷ Selahaddin Sezer, a. g. t. s. 33.

⁸ Gizem Parlakoğlu, a. g. t. s. 10.

⁹ Selahaddin Sezer, a. g. t. s. 44.

¹⁰ Gültekin Yıldız, a. g. e. s. 15.

¹¹ Gültekin Yıldız, a. g. e. s. 18.

¹² Ufuk Adak, “Central Prisons (Hapishane-i Umumi) in Istanbul and Izmir in the Late Ottoman Empire: In-Between Ideal and Reality”, *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association*, Vol. 4, No. 1, Crime, Punishment, and Social Control in the Late Ottoman Empire (May 2017), s. 76.

1790'da çıkarılan bir kanunnameyle belirli suçlar için belli süreli hapis cezaları verilmiş¹ bu durum hapishane inşasını zorunlu hale getirmiştir. II. Mahmut Döneminde 1831'de bütün zindanlar kapatılmış ve Sultanahmet'te İbrahim Paşa Sarayının bir bölümünün dönüştürülmesiyle Hapishane-i Umumi açılmıştır.²1839'da Tanzimat Fermanı ilan edilmiş ve hukukun üstünlüğü tanınmıştır. Bu tarihten sonra 1840, 1851, 1858'de çıkarılan kanunlarla hapis sistemi düzenlenmiştir.³ Avrupa'nın güçlü devletleri modernleşmenin bir parçası olarak gördükleri hapishanelerin Osmanlı topraklarında da yapılması için baskı da bulunmuşlardır. İngiliz başkonsolosluğundan giden raporlarda Osmanlı'daki yargı reformlarıyla ilgili endişelerden bahsedilmekte ve Fransız Mösyo Blanquoui'in 1841'de dönemin hapishane koşullarının kötülüğüne dair hazırladığı rapor, 1851'de İngiliz büyükelçi Stratford Canning'in Osmanlı hapishanelerinin iyileştirilmesine dair muhtırası devlet üzerindeki baskıyı göstermektedir.⁴ 1855'ten sonraki yazışmalar mahbeslere artık hapishane denildiğini göstermektedir.⁵ Padişah Abdülmecit 1858'de İngiliz Binbaşı Gordon'u hapishanelerle ilgili düzenleme yapması için görevlendirmiş, Gordon ilgili raporunda hapishane inşasına hız verilmesini tavsiye etmiştir.⁶ Kanunnameyi Hümayunun çıkarılmasıyla 1859 yılında Yanya'da taşranın ilk hapishanesi açılmış ve 1866'da aynı yere ilk kadın hapishanesi de inşa edilmiştir.⁷ 1871'de İstanbul'da yabancı elçi ve basın mensuplarının da çağırıldığı bir törenle Osmanlı Umumi Hapishanesi açılmıştır.⁸ Hapishane içinde erkek, kadın ve çocuk mahkûmlar için ayrı koşullar, çamaşırhane, yemekhane, cami ve mescit yer almaktadır. Yapı bu haliyle Osmanlı Devleti'nin ilk modern hapishanesini teşkil etmektedir. 1873'te ise İzmir'de radyal planlı modern hapishane standartlarında bir yapı inşa edilmiştir.⁹ 1878'e kadar Diyarbakır, Kırklareli, Sivas, Amasya gibi kentlerde bu tipte modern hapishaneler inşa edilmiştir. 1876 yılında "İdare-i Umumiye-i Vilayat Hakkında Talimat" kararları ve 1880 yılında "Cezaevleri ve Tevkifevleri Nizamnamesi" ile ülke çapında hapishane inşasına hız verilmiştir.¹⁰ 1911 yılında İttihat ve Terakki Cemiyeti tarafından Hapishaneler İdare-i Umumiye Müdüriyeti kurulmuş, 1912'de kurulan Osmanlı Hapishaneleri İdaresi ise hapishanedeki mahkûmlarla ilgili istatistik çalışmaları yapmıştır.¹¹

Osmanlı Mimarisinde Tanzimat'ın ilanından sonra 115 hapishane inşa edilmiş ya da tasarlanmıştır. Hapishanelerin ilk yıllarda diğer kamu yapılarıyla benzer biçimde sofa etrafındaki odalardan oluştuğu ve avlu merkezli bir anlayışın tercih edildiği görülmektedir.¹² Hapishaneler Osmanlı kentlerinin hemen hepsinde inşa edilmiştir. Hapishanelerde 7 farklı plan tipi uygulanmıştır. Hapishanelerin 47'si dikdörtgen (Görsel 1), 29'u kare (Görsel 1), 12'si ışınsal (Görsel 2), 9'u düzgün olmayan çokgen, 6'sı "L", 5'i haçvari, 5'i "T-H" (Görsel 3), 1'i "U" (Görsel 4), 1'i "I"

¹ Gizem Parlakoğlu, a. g. t. s. 19.

² Selahaddin Sezer, a. g. t. s. 47.

³ Gizem Parlakoğlu, a. g. t. s. 19; Sezin Dirihan, a. g. t. s. 70-71.

⁴ Ufuk Adak, a. g. m. s. 76.

⁵ Gültekin Yıldız, a. g. e. s. 98.

⁶ Selahaddin Sezer, a. g. t. s. 52.

⁷ Gizem Parlakoğlu, a. g. t. s. 25.

⁸ Ufuk Adak, a. g. m. s. 77.

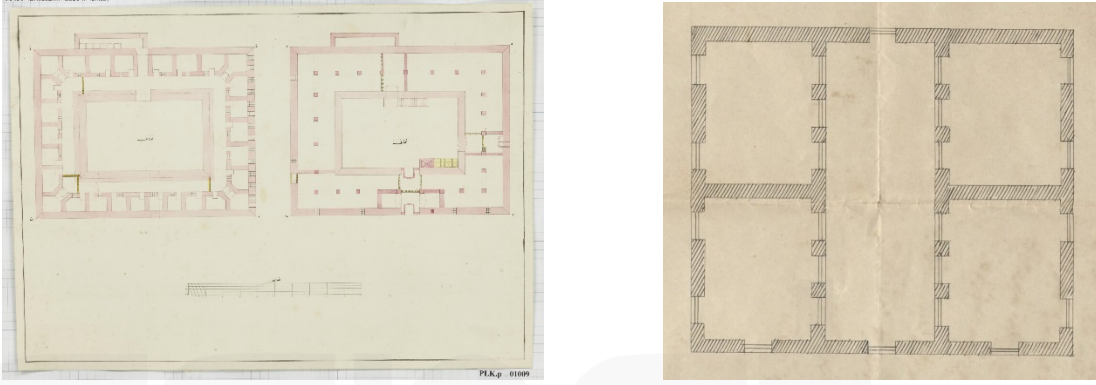
⁹ Ufuk Adak, a. g. m. s. 78.

¹⁰ Ufuk Adak, a. g. m. s. 79.

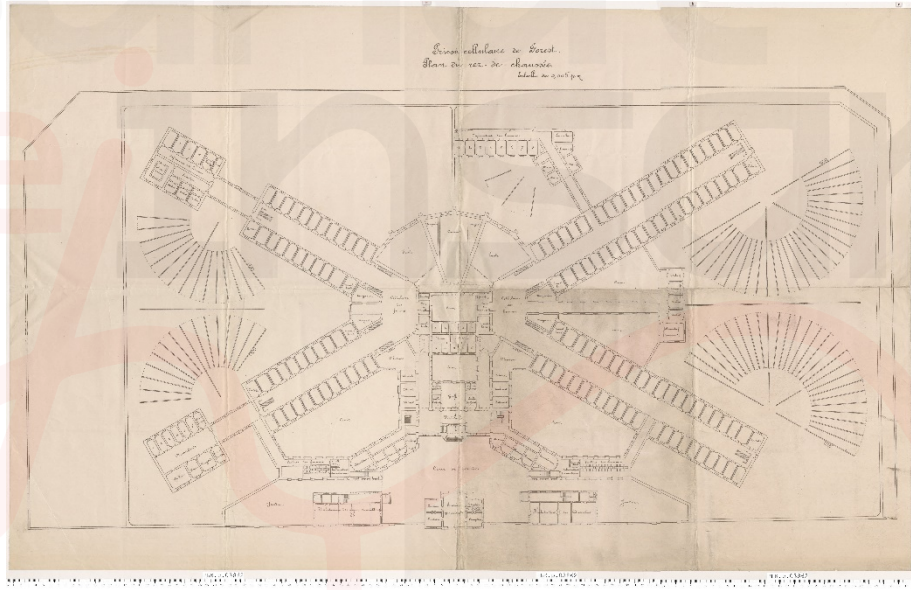
¹¹ Kent Schull, "Tutuklu Sayımı: Jön Türklerin Sistemik Bir Şekilde Hapishane İstatistikleri Toplama Çalışmaları ve Bunların 1911-1918 Hapishane Reformu Üzerine Etkileri," *Osmanlı'da Asayiş, Suç ve Ceza, 18.-20. Yüzyıllar*, ed. Noémi Lévy and Alexandre Toumarkine, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2007), s. 230-231.

¹² Emre Kolay, *Arşiv Belgeleri Işığında Osmanlı Hapishane Mimarisi*, Erzurum, 2021, s. 66.

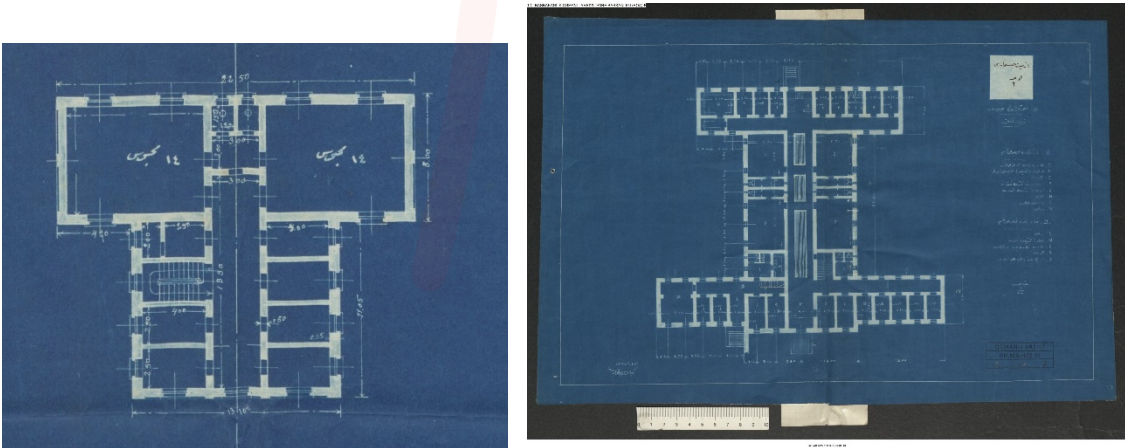
plan tipinde inşa edilmiştir.¹ Van'da bu kentlerden biri olup, kent için böyle bir girişimde bulunulmuş ancak yarım kalmıştır.



Görsel 1: Dikdörtgen planlı bir hapisane ve kare planlı Antakya Hapishanesi

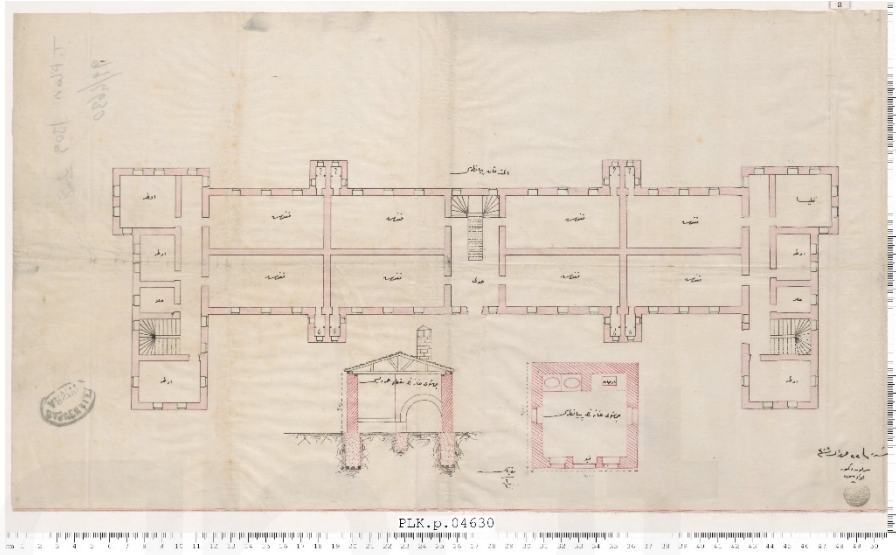


Görsel 2: İzmir Hapishanesi için hazırlanmış ışınsal plan



Görsel 3: "T" planlı hapisane ve "H" planlı İzmit Hapishanesi

¹ Selahaddin Sezer, a. g. t. s. 55.



Görsel 4: “U” planlı Sinop Hapishanesi

2. Eski Van'daki Hapishaneler

Van'da bir hapishaneden bahseden ilk kişi Evliya Çelebi'dir. Evliya Çelebi Van Kalesi'ni anlatırken, kalede hapishane olarak kullanılan bir kışlanın bulunduğunu ve bu sebeple kalenin güneyindeki merdivenli inişin zindan kapısı olarak isimlendirildiğini belirtmektedir.¹ Yapı dönemin ceza kanunlarına uygun olarak yönetici veya askerleri cezalandırmak için kullanılmış olmalıdır. Van'da hapishane inşasıyla ilgili bilinen en eski arşiv belgesi 1852 yılına aittir.² Belge, kentte memur, ketebe odası ve hapishane olarak kullanılan Miri Konağı isimli yapının harap vaziyette olduğunu, bu nedenle hapishane olarak Timur Paşa Konağı'nın kiralanması ve konağa 3000 kuruş masrafla koğuşların eklenmesi talebini içermektedir. Yazıdan Miri Konağı isimli sivil mimariden bozma yapının devlet dairesi ve hapishane olarak işlevlendirildiği anlaşılmaktadır. Osmanlı Devleti'nin diğer şehirlerinde de benzer çözümler üretildiği bilinmektedir. 1855 tarihli bir arşiv belgesinde Hakkari'de Cizreli İzzettin Şir ayaklanması sonrasında tutuklanan 17 kişinin Van Kalesi'nde hapsedildiği belirtilmektedir.³ Bu bilgi Van Kalesi'nin hapishane işlevli birimleri içermeye devam ettiğini göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca siyasi suçluların kaleye hapsedilmesi geleneğinin sürdürüldüğü de bu belgeyle ortaya çıkmaktadır. 1870 yılında hapishane inşası ile ilgili birçok yazışma bulunmaktadır. 4 Ağustos 1870'de vilayet aracılığıyla merkeze Van'da hükümet konağı olarak kiralananan Timur Paşa Konağı'nın hapishane için genişletilmek istendiği, bu işin maliyetinin 32.216 kuruş olduğu, bütçede Van Kalesi tamiri için ayrılan paranın burada kullanılıp kullanılmayacağı sorulmaktadır.⁴ 24 Ağustos 1870'de önceki yazıda bahsedilen Van Kalesi için ayrılan tamir parasının kaydı hakkında bilgi istenmiştir.⁵ 4 Eylül⁶ ve 6 Eylül⁷ 1870'de gönderilen iki yazıda da bu paranın maliye kayıtlarında yer almadığı belirtilmiştir. 29 Eylül 1870'de Van'dan merkeze giden başka bir yazıda Timur Paşa

¹ Evliya Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, 4/1, (çev. S. A. Kahraman-Y. Dağlı), İstanbul, 2004, s. 543.

² DOA. A.} MKT. MVL.54-21 H. 23. 09. 1268.

³ Gültekin Yıldız, a. g. e. s.160.

⁴ DOA. İ.DH.. 620_43146 H. 09. 07.1287.

⁵ DOA. İ.DH.. 620_43146 H. 09. 07.1287.

⁶ DOA. İ.DH.. 620_43146 4. 1. H. 09. 07.1287.

⁷ DOA. İ.DH.. 620_43146 5. 1. H. 09. 07.1287.

Konağı'nın 68.000 kuruşa satılık olduğu, konağın zaten kiralık olarak kullanıldığı ve satın alınarak konağa bir hapishane eklenmesi hususu, inşaat için gerekli meblağın bu yılki bütçe kullanılarak yapılması isteği iletilmiştir.¹ Bu yazıya 5 Ekim tarihinde cevap verilmiş isteğin padişah tarafından onaylandığı belirtilmiştir.² 22 Kasım 1874 tarihli Zabtiye Nezareti'ne gönderilen yazıda Van'daki hapishanelerin son derece harap olduğu koğuş zeminlerinin döşeme olmadığı mahkûmların toprak zemin üzerinde yattıkları bu nedenle rutubetten hastalandıkları, havalandırmanın olmadığı 5 kişilik odalarda 20 kişinin kaldığı, hapishane kapılarının ahşap olması nedeniyle firarları önlemek adına mahkûmların ayaklarının prangalandığı, geceleri ise boyunlarına demir bağlandığı anlatılmaktadır.³ Bu hususların belirtildiği istatistik kaidesinden 2 ay sonra Van Hapishanesi'nin yeniden inşası için keşif yapılması ve masrafların bildirilmesi talimatı verilmiş ancak meselenin Şura-yı Devlet önüne gelmesi 1875'e kadar sürmüştür. Kurul sonrasında Van Hapishanesi'nin 42.365 kuruşa acilen yenilenmesi kararlaştırılmıştır.⁴ 13 Mayıs 1879 tarihli belgede Diyarbakır, Mardin, Yanya ve Van vilayetlerindeki hapishane inşasının maliyetleri belirtilmiştir.⁵ Yazıya göre Van Vilayet Hapishanesi 243.356 kuruşa mal olacaktır. Yazıdan başkentte alınan bir kararla çeşitli vilayetlerde hapishane inşasının maliyetinin il meclislerine sorulduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca hapishane inşası için büyük ölçekli girişimlerde bulunma düşüncesinin de olduğu görülmektedir. 2 Eylül 1884 tarihinde Van'dan başkente bir arzuhal gönderilmiştir.⁶ Van Valisi Hamit Bey tarafından hazırlanan yazıda mevcut hapishanenin harap halde olduğu, bu yapının hapishane için kullanımının sıkıntı yarattığı, hali hazırda zaten ilk katın adliye olarak kullanıldığı ancak idarenin mümkün olmadığı belirtilmektedir. Yapının tamiri için 18000 kuruş gerekli olduğu ancak tamirin yapının durumunda bir değişiklik yapamayacağı, yeniden inşa etmenin daha uygun olduğu söylenmiş, bu masrafın 117000 kuruş tutacağını belirtilmiştir. Timur Paşa Konağı'nın yeniden düzenlenmesi yerine başka bir alanda baştan bir hapishane inşa etmenin daha uygun olacağı, senelik masrafı 34000 kuruştan 4 senede yeni bir hapishane yapılacağı ve inşa mevsimi geçmeden konuyla ilgili kararın bildirilmesi istenmiştir. 7 Ekim 1884'te bu istek padişaha iletilmiş, 10 Kasım 1884'te padişah inşa malzemelerinin nakliyesi için istenen 47500 kuruşla ilgili bilgilendirme istemiş, 23 Kasım 1884'te ise bu sene inşaat mevsiminin sona erdiğini bu nedenle hapishane inşasının sonraki inşa mevsiminde başlanması ve masrafların bir sonraki sene hazinesinden karşılanması, hapishane inşası için yapılan keşif ve masraf defterlerinin İstanbul'a gönderilmesi istenmektedir.⁷ 26 Kasım 1884 tarihli Hülâsa-i Nâme'de yazışmaların numaralandırılıp kayıtlarının yapıldığı anlaşılmaktadır.⁸ 16 Ağustos 1886'da hazırlanan yazışmayla Van'daki hapishanenin resmi bir törenle hizmete açıldığı anlaşılmaktadır.⁹ Açılışı yapılan hapishane muhtemelen Timur Paşa Konağı'nın tamiri sonrasında oluşturulan yapıdır. 4 Kasım 1886 tarihli belgede Van Hapishanesi'nde su sıkıntısı yaşandığını bu nedenle Kara Hoca Cami'nin suyunun hapishaneye aktarıldığı bilgisine yer verilmiştir.¹⁰ Haziran 1888'deki yazı ise hapishane için istenen odun ve sabun

¹ DOA. İ.DH.. 620_43146 8. 1. H. 09. 07.1287.

² DOA. İ.DH.. 620_43146 9. 1. H. 09. 07.1287.

³ Gültekin Yıldız, a. g. e. s. 349.

⁴ Gültekin Yıldız, a. g. e. s. 350.

⁵ DOA. ŞD. 1505-38-1-1 H. 27. 06. 1296.

⁶ DOA. ŞD. 303-41. 1.3.- H. 06.03.1302.

⁷ DOA. ŞD.303-41. 2.1.- H. 06.03.1302.

⁸ DOA. ŞD. 303-41. 1.1.- H. 06.03.1302.

⁹ Tarık Ziya Arvas, *Sultan II. Abdülhamid Döneminde Van Vilâyeti (Sosyal, Ekonomik, İdarî ve Demografik Yapı)*, Atatürk Üniversitesi Tarih Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2016, s. 226.

¹⁰ Şeyhmus Bingül, *XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Van*, Ankara Üniversitesi Tarih Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2018, S. 249-250.

hakkında olup, daha önce hapishanenin giderinin ne kadar olduğu sorulmaktadır.¹ 1889'da ise mahkûmlar giyecek elbiseleri olmadığı gerekçesiyle isyan başlatmış ve hapishanede yangın çıkarmışlardır.² Yangın büyümeden söndürülmüş elbise talebi belediye tarafından karşılanmıştır. 1 Ağustos 1893'da hazırlanan yazı Van Merkez Hapishanesi'nde cezası kesinleşen mahkûmlar için yer olmaması nedeniyle bu kişilerin Erzurum Hapishanesi nakledilmesinden bahsedilmektedir.³ Bu durum yenilenen hapishanenin de yetersiz kaldığını ortaya koymaktadır. 20 Kasım 1895'te Van'a atanan İngiltere'nin konsolos yardımcısı Binbaşı William Hugh Williams Van Vilayeti'nde yapılan ıslahat çalışmalarıyla ilgili bir rapor hazırlamış, raporda hapishanenin yeniden inşa masrafının 400 lira tuttuğu, mevcut hapishane düzenin kötü olduğu, hasta tutukluların kefaretle serbest bırakılması gibi çeşitli düzenlemeler yapılmış olduğuna değinmiştir.⁴ Aynı yıl konsolos Van Hapishanesinde Ermeni ve Kürt mahkûmlar arasında çatışmanın yaşandığı ve bu hadise sonrasında Bogos isimli Ermeni'nin öldüğünü belirtmiştir, olay araştırılmış ve iki grup arasında bir çatışmanın yaşandığı kabul edilmiştir.⁵ 19 Ekim 1896'da vilayetlere hapishanelerdeki koşulların sağlıklı olup olmadığını ve hıfzı sıhhaya uygun hapishaneye ihtiyaç duyulup duyulmadığı sorulmuştur. Bu kararların ülke çapında hayli kalabalık olan hapishanelerde başlayan tifo salgınlarıyla ilişkili olduğu ve bu nedenle bir kararname hazırlandığı bilinmektedir.⁶ Van Valisi Mehmet Şemsettin Bey 17 Kasım 1896'da bu yazıya cevap vermiştir.⁷ Van Vilayeti merkezinde 200 kişilik bir hapishanesinin tamir ve ilave masrafının 43.598 kuruş olduğu, Hakkâri sancağında 25000 kuruş masraflı, Gevaş, Çatak, Tekes, Erciş, Bargiri, Adilceva, Gevar, Hamidiye ve Çölemerk kazalarında ise 9 hapishaneye ihtiyaç olduğunu 15.000 kuruştan toplam maliyetin 203.598 kuruş olacağı bildirilmiştir. 23 Kasım 1896'da Vilayet-i Sitte'deki merkez, liva ve kazalarda hapishane ve tevkifhanelerin hıfzı sıhhaya uygunluğu incelenmiş ve bazı yerlerde hapishane tamiri veya yeniden inşasına ihtiyaç olduğu anlaşılmıştır.⁸ Bu nedenle inşaat için keşif defter ve raporlarının hazırlanması talep edilmiştir. Bu görevin nafıa (imar) mühendisleri tarafından yapılması, bu kişilerin olmadığı yerlerde ise askeriyedeki mühendislerin görevlendirilmesi belirtilmiştir. 24 Kasım 1896'da bu yazıya cevap yazılarak belirtilen hususlara dikkat edileceği ve merkezdeki tamir ve inşa için belediyeden, diğerleri için askeriyeden yardım alınacağı bildirilmiştir.⁹ 1896'da Ahmet Şakir Paşa teftiş ve ıslahat çalışmalarını takip etmek için Van'a gönderilmiş ve adliye dairesinde yapılan incelemelerde cinayet suçuyla 48 mahkûmun olduğu, 72 kişinin de davalarını bekledikleri, toplam 325 dava ve bu davaların 225'inin cinayet suçu olduğu kaydedilmiştir.¹⁰ Bu durum Van'da adli işlerin oldukça yavaş olduğu ve mevcut hapishanenin ne kadar kalabalık olabileceğini ortaya koymaktadır. Kasım 1896'da ise kadın ve hasta tutuklular için iki ayrı ev kiralandığı raporlarla ortaya konulmaktadır.¹¹ 22 Aralık 1896'da bir af çıkarılmış ve hapishanedeki özellikle Ermeni mahkûmların çoğu serbest bırakılmış, Ocak 1897'de ise genel af

¹ DOA. MKT. 1511. 60. 1.1. H. 26.06. 1305.

² Şeyhmus Bingül, a. g. t. s. 250.

³ Tarık Ziya Arvas, a. g. t. s. 226-227.

⁴ Emel Demir Görür, *Vilayat-ı Sitte Islahatı (1878-1899)*, Gazi Üniversitesi Tarih Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2018, s. 323.

⁵ Gültekin Yıldız, a. g. e. s. 416-417.

⁶ Ayrıntılı Bilgi İçin Bk. Kerim Tiryaki, "Son Dönem Osmanlı Hapishanelerinin Sıhhi Islahı; Salgınlar Ve Önleme Çabaları", *Tarih ve Günce Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Dergisi*, S.8. 2021, s. 429-458.

⁷ DOA. TMİK. S. 2.13. H. 28. 05. 1314.

⁸ DOA. TMİK. S. 3. 21. H. 18. 06. 1314.

⁹ DOA. TMİK. S. 3. 21. 2. 1. H. 18. 06. 1314.

¹⁰ Emel Demir Görür, a. g. t. , s. 297.

¹¹ Emel Demir Görür, a. g. t. s. 321.

çıkarılmış¹ ve hapishanedeki kalabalık bu şekilde azaltılmaya çalışılmıştır. 24 Haziran 1897'de Vali Vekili Ferik Şemsi Bey tarafından gönderilen yazıda 4 Haziranda istenilen keşif raporlarının mühendisler tarafından hazırlandığı ve hapishane içinde hıfzıssıhha kararları gereği bir hastane yapılmak istendiği belirtilmiştir.² 23 Ekim 1897 tarihinde önceki yazışmalarda istenen keşif raporlarının çeşitli tarihlerde gönderildiği, hapishaneler için yapılacak harcamaların bütçede herhangi bir karşılığı olmadığı dolayısıyla masrafların nasıl ödeneceği sorulmuş, defterler ve haritalarda verilen bilgilerin hıfzıssıhha uygunluğunun hazırlayanlar tarafından bilinmeyeceği, konuya Zabtiyye ve Umûr-ı Tıbbiyye-i Mülkiyyeden atanan memur yâda mühendisin bakmasının daha uygun olacağı belirtilmiş cevaba göre hareket edileceği yazılmıştır.³ Bu yazıyla ilişkili olarak 25 Ekim 1897'de sadrazam tarafından sultan bilgilendirilmiş ve Zabtiyye ve Umûr-ı Tıbbiyye-i Mülkiyyeden atanan yeni bir teftiş kurulu için icazet istenmiştir.⁴ 2 Kasım 1897'de hazırlanan yazıdan bu komisyonun kurulduğu anlaşılmaktadır.⁵ Komisyon kurul üyelerinin Zabtiye Nezâret-i Aliyyesi dairesinden seçilip seçilemeyeceği ise sorulmaktadır. 24 Ağustos 1898 tarihli yazıda ise Vilayeti Sitte'ye ıslahatlar için gönderilen paranın nasıl harcanacağına dair ve hapishane inşası masraflarının nasıl ödeneğine dair bilgi talep edilmiştir.⁶ 29 Haziran 1899 tarihli belgede Katırcı Mahallesi'nde Muzusor adında bir Ermeni'nin evi kadın mahkûmlar için hapishane olarak kullanılmak üzere kiralanmıştır.⁷ 18 Şubat 1900'de maliye nazırlığı Vilayet-i Sitte'de yapılan hapishane tamir ve inşası için maliyet defterinin gönderilmediğini sultana bildirmiş.⁸ 6 Temmuz 1901'de Van Valisi Tahsin Bey eski hapishane arsasının 2 seneden beri satışta olduğu ancak değeri 5000 kuruş olan arsanın 1000 kuruşa bile alıcısı çıkmadığını, bu nedenle bitişinde bulunan Hindi Baba Dergâhına bu arsanın bedelsiz bağışlanıp bağışlanmayacağını sormaktadır.⁹ Bu yazışmada bahsedilen arsanın Miri Konağı olarak bilinen yapının arsası olduğu tahmin edilmektedir. Zira o dönemde tamiri istenen ve hapishane olarak kullanılan yapı Timur Paşa Konağı'dır. 15 Ağustos'ta Van Valisi Tahir Bey bir telgrafla tekrar bu konuyu sormuş ve inşaat mevsimi geçmeden cevap verilmesini istemiştir.¹⁰ 3 Aralık 1901'de Maliye Nazırlığı sultana durumu iletip kararını sormuştur.¹¹ 19 Ağustos 1902 tarihli yazıda Maliye Nazırlığı arsanın durumunu padişaha tekrar sormaktadır.¹² Yazıda öğrenilen önemli kısım eski hapishane olarak geçen yapının 15 sene evvel yıkıldığı ve yıkıntılarının o dönem hapishane olarak işlevlendirilen Timur Paşa Konağında kullanıldığıdır. Bu durumda eski hapishane yani Miri Konağı yaklaşık 1888 yılında yıkılmış olmalıdır. 18 Eylül ve 22 Eylül 1902'de Maliye Dairesi görüş bildirerek arsanın bedelsiz verilemeyeceği ancak Hindi Baba Dergâhına kiraya verilebileceği ya da müzayede usulü satışa sunulabileceğini iletmiştir.¹³ 19 Ekim 1902'de ise Maliye Nazırlığı Hindi Baba Dergâhına arsanın bedelsiz verilemeyeceğine dair kararı padişaha sunmuştur.¹⁴ 20 Şubat 1910'da Van Valiliği 9 Teşrin-i Evvel ve 5

¹ Tarık Ziya Arvas, a. g. t. s. 229.

² DOA. TMİK. S. 11. 7. 1. 1. H. 23. 11. 1316.

³ DOA. TMİK. S. 15. 49. 1. 1. H. 07. 06. 1315.

⁴ DOA. TMİK. S. 15. 49. 2. 1. H. 07. 06. 1315.

⁵ DOA. TMİK. S. 15. 49. 3. 1. H. 07. 06. 1315.

⁶ DOA. TMİK. S. 20. 46. 3. 1. H. 09. 04. 1316.

⁷ Tarık Ziya Arvas, a. g. t. s. 227.

⁸ DOA. TMİK. S. 29. 17. 1. 1. H. 20. 10. 1317.

⁹ DOA. TMİK. M. 109. 32. 1. 1. H. 21. 05. 1319.

¹⁰ DOA. TMİK. M. 109. 32. 3. 1. H. 21. 05. 1319.

¹¹ DOA. TMİK. M. 109. 32. 5. 1. H. 21. 05. 1319.

¹² DOA. ŞD.404-29. 1. 1. - H. 15.06.1320.

¹³ DOA. BDO. 1924. 144273. 1. 1. H. 21. 06. 1320; DOA. BDO. 1924. 144273. 2. 1. H. 21. 06. 1320.

¹⁴ DOA. TMİK. M. 109. 32. 6. 1. H. 21. 05. 1319.

Kânun-ı Evvel sene 325 tarihli ve 419 ve 469 umum numaralı kararlar doğrultusunda hapishanenin mevcut ihtiyaçlarını çıkarmış ve mevcut hapishanenin düzensiz olduğunu, tamire ihtiyacı olduğunu belirtmiştir. Tamirin masraflı olacağı ve 16 Kânun-ı Sâni sene 325 tarih ve 524 numaralı emirname gereği hapishanelerin yeksenak ve muntazem yapılması isteği nedeniyle hapishanenin tamir edilmesi yerine baştan bir hapishane inşa edilmesinin uygun olduğu belirtilmiştir.¹ 1 Mayıs 1911'de Vali Vekili Nazım Bey Dahiliye Nezaretine merkez vilayet için 300 yataklı bir hapishanenin yapılmasını istemiş ve gönderilen plan doğrultusunda 1000 liraya inşa edilebileceğini belirtmiştir.² Yazıda dikkat çeken bir husus Vali Vekil'inin devletin zor durumda olduğunu, ihtiyaçlara yetişmekte zorlandığını bunun farkında olduğunu söylemesidir. Osmanlı Devleti bu dönemde adım adım dünya savaşına yaklaşırken, her bölgede savaş ve isyanlarla uğraşmaktadır. 15 Haziran 1912'de gönderilen liste Van Merkez Hapishanesinde çalışanlarını göstermektedir.³ Çizelgeye göre hapishane ve tevkifhanede 21 kişi çalışmaktadır. Hapishane Müdürü Hacı İsmail Efendi 31 Mart 1896'da atanmıştır. Hapishanede 1 kâtip, 2 başgardıyan, 1 doktor, 5 gardıyan, 1 hademe, 2 çamaşırcı görev almaktadır. 17 Haziran 1912 tarihli iki belge ise önceki çizelgeyle bağlantılı olup, hapishane çalışanlarının tayin ve göreve başlama yazılarını içermektedir.⁴ Mayıs 1913'te Van Ağır Ceza Mahkemesi Reisliği'ne atanan Matheos Ebligasyan ayda bir teftiş yaptığı Van Hapishanesi için "tipik bir Anadolu Hapishanesi olduğu, zemindeki balçık ve bitlerden korunmak için uzun çizmeler giymek zorunda kaldığı, pis, izbe, aşırı kalabalık ve rutubetli" olarak tanımlamaktadır.⁵ 19 Ekim 1913'te Van Valisi Tahsin Bey Dahiliye Nezaretine gönderdiği yazıda Van'da başlayan ayaklanmanın bastırıldığı ve ıslahatların şimdi takip edilebileceği başkentçe düşülmüş bir yeniliğin olup olmadığı, vilayette hükümet konağı, hapishane ve mektebin bulunmadığı, var olan hapishanelerin durumlarının korkunç olduğunu belirtmektedir.⁶ Vilayet bütçesinden 100 000 lirayla iki sene içinde vilayet genelinde 14 hükümet konağı, 14 hapishane, 1 hastane inşa edilebileceğini, planların hazır olduğunu söylemektedir. 16 Temmuz 1914 tarihli yazıda Van merkez hapishanesi için gönderilen planlardan bahsedilmektedir.⁷ Buna göre hapishane inşası için seçilen alan vilayete gönderilen plandan 150 metre daha büyüktür ve toplam 1832 metredir. Ayrıca demir, kireç, alçı, taş malzeme fiyatları, amele ücretleri ve inşaat 39.309,57 kuruş daha aza mâl olabilmektedir. Yazının derkenarında başkentten gelen masraf tutarı 691. 322 kuruş, tekrar hesaplanan harcama 652.012,55 kuruş çıkarılmış ve aradaki fark olan 39.309,57 kuruş yazılmıştır. Bu yazı devlet arşivlerinde tarihsiz olarak yer alan Van Hapishanesi planlarının 1914'te gönderildiğini ortaya koymaktadır. Planlarda hapishanenin açıkça 300 yataklı 3 katlı bir yapı olduğu ve nereye inşa edileceği gösterilmektedir (Görsel: 5-6). Yapının ayrıca cephe çizimi ve farklı bir kat çizimi daha bulunmaktadır (Görsel: 7-8). Van'daki hapishanelerle ilgili son yazışma ülkenin de son durumunu yansıtır bir biçimdedir. 18 Nisan 1919'da Van Valisi Hamit Bey tarafından gönderilen yazıda Van merkezde bütün resmi binaların yıkıldığı, işe yarar bir yapının kalmadığı, hapishane olarak kullanılan harap evde dün gece duvarda delik açma suretiyle bir firar girişiminin olduğu ancak bunun önlenmesi, firara kalkışanlara verilecek ceza sorulmaktadır.⁸

¹ DOA. DH. MB. HPS. 142. 38. 1. 1. H. 25. 02. 1328.

² DOA. DH. MB. HPS. 143. 25. 2. 1. H. 05. 05. 1329.

³ DOA. DH. MB. HPS. M 5. 29. 1. 1. H. 02. 07. 1330.

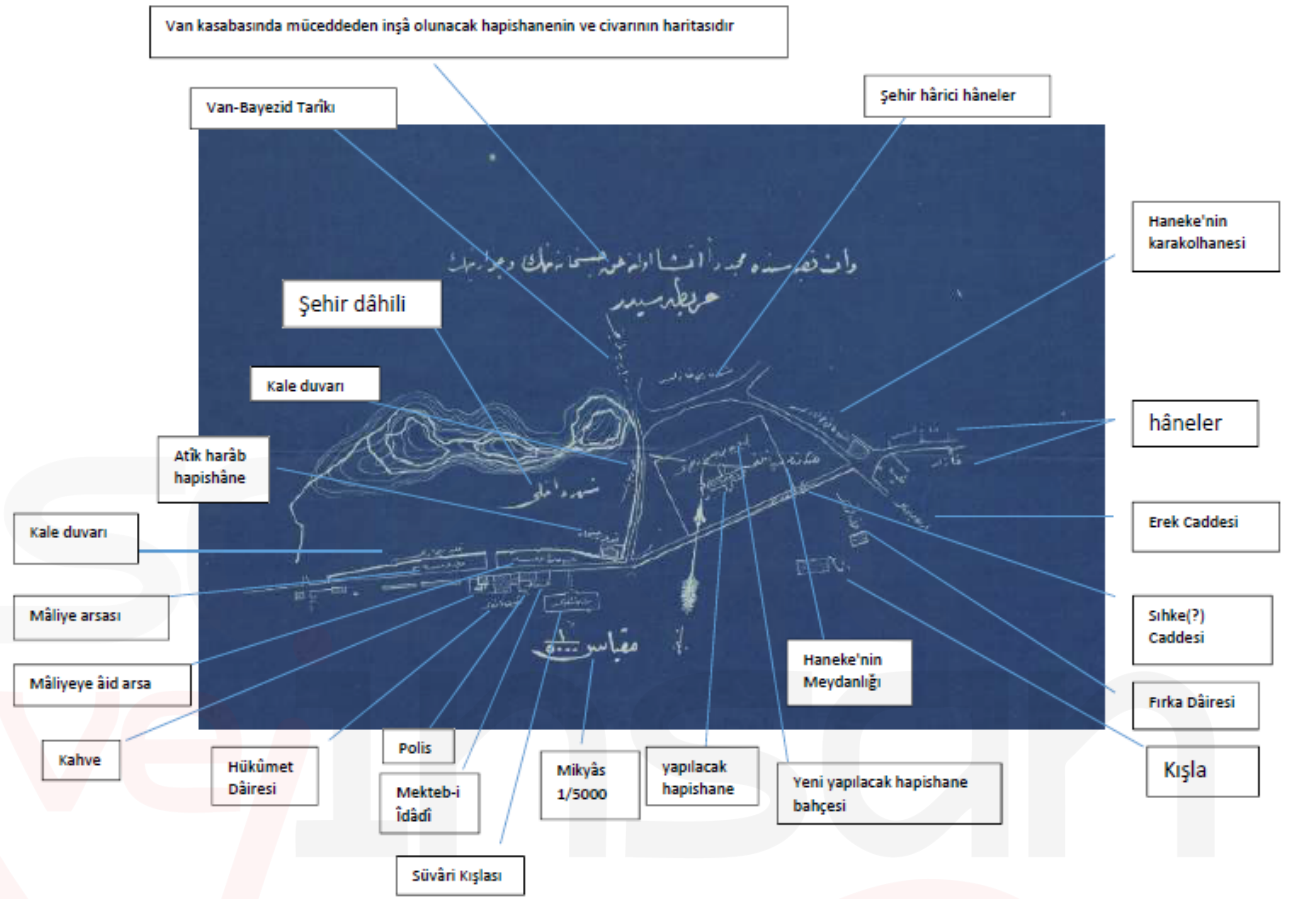
⁴ DOA. DH. MB. HPS. M 5. 29. 2. 1. H. 02. 07. 1330; DOA. DH. MB. HPS. M 5. 29. 3. 1. H. 02. 07. 1330.

⁵ Tarık Ziya Arvas, a. g. t. s. 230.

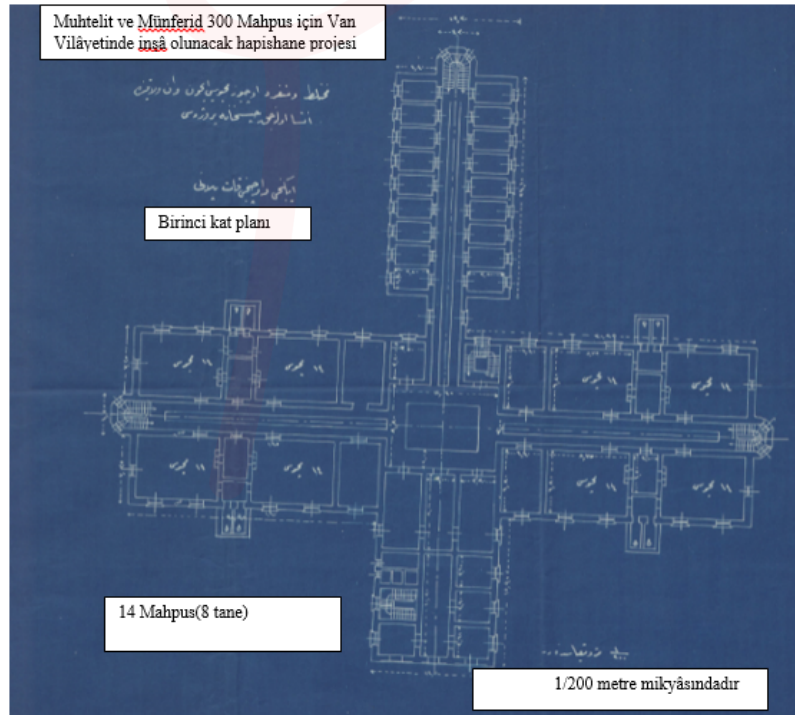
⁶ DOA. DH. MB. HPS. M 38. 2. 2. 1. H. 15. 03. 1332.

⁷ DOA. DH. MB. HPS. M 112. 56. 1. 1. H. 22. 08. 1332.

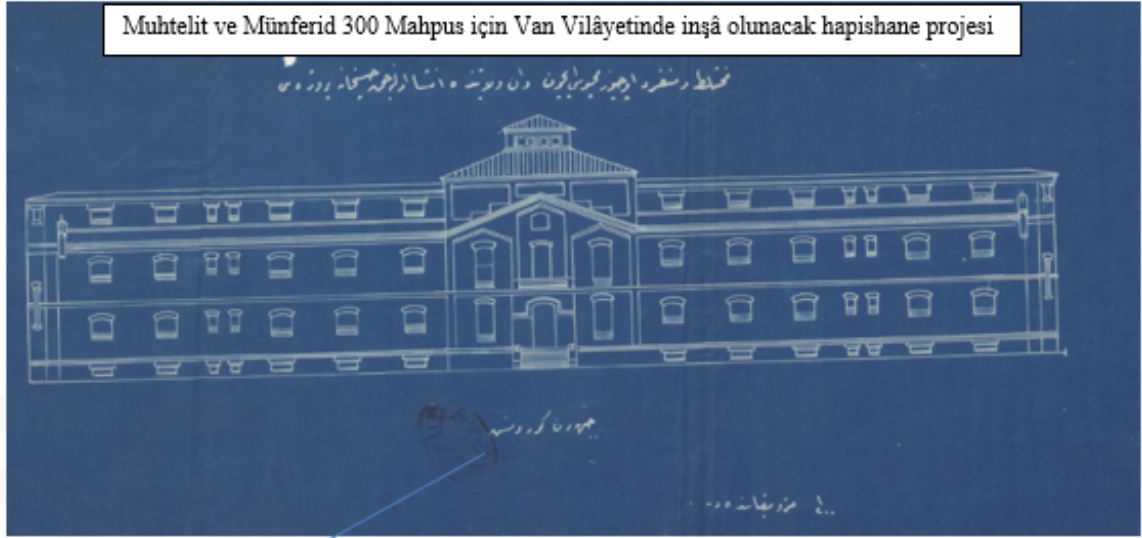
⁸ DOA. EUM. AYŞ.5. 60. H. 17. 07. 1337.



Görsel 5: Van Hapishanesi'nin nereye inşa edileceğini gösteren plan



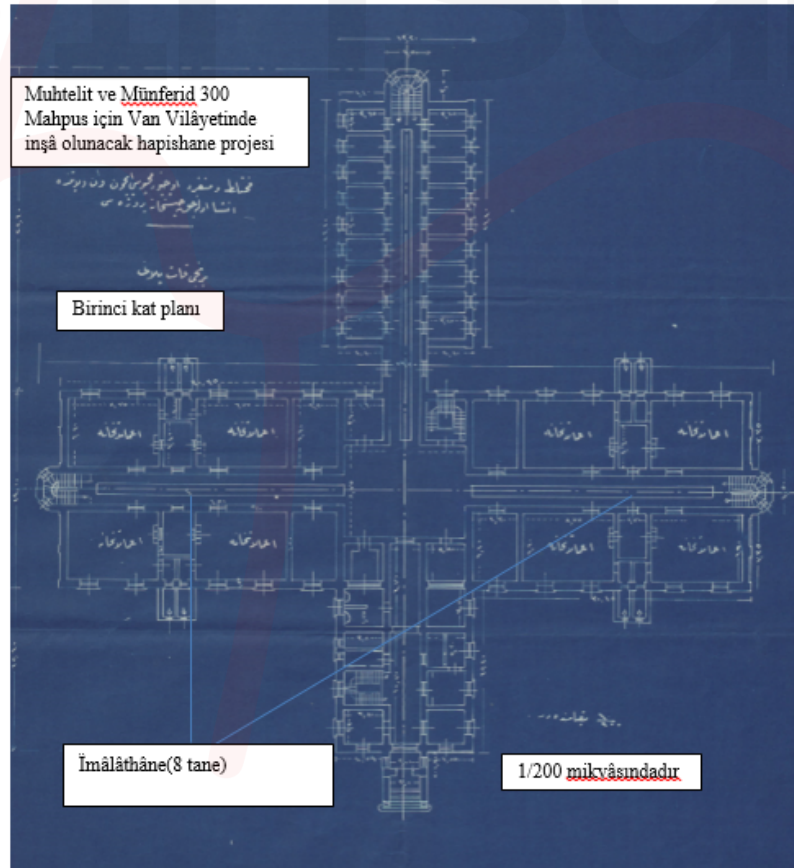
Görsel 6: Van Hapishanesi birinci kat planı



Cepheden Görünüşü

1/200 metre mikvâsındadır

Görsel 7: Van Hapishanesi giriş cephesi çizimi



Görsel 8: Van Hapishanesi muhtemelen bodrum kat planı

3. Değerlendirme ve Sonuç

Bugün Eski Van olarak isimlendirilen ve yüzyıllar boyunca çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapmış alanın küçük bir detayının arşiv üzerinden izlerini süren bu çalışma, Van'da bugün bilinmeyen bazı yapıların akıbetini ortaya koymaktadır. Arşivler, Eski Van'da Osmanlı Dönemi'nde bilinen ilk hapishanenin Van Kalesi'ndeki kışlanın bir

bölümünde zindan olarak kullanılan alan olduğunu göstermektedir. Bu kışladan günümüze herhangi bir iz ulaşmamıştır ancak Evliya Çelebi'nin bahsettiği zindan kapısına çıkan merdivenler varlığını korumaktadır. Merdivenlerin yerinden hareketle kale içindeki zindanın orta kısımda var olduğu söylenebilir. 1852 tarihli belge Eski Van'da Miri Konağı isimli yapının hapisane olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Ayrıca hükümet dairesi olarak kullanıldığı yazışmalardan anlaşılan Miri Konağın şehrin hangi kısmında olduğu ya da planına dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Batılılaşmayla birlikte değişen Osmanlı idari sisteminin ihtiyaç duyduğu yapılar Van'da bazı sivil mimari yapıların dönüştürülmesiyle karşılanmaya çalışılmış görünmektedir. Bu yapılar kiralama ya da satın alma yoluyla kullanılmıştır. Batılılaşma Dönemi Osmanlı hapisane mimarisinin diğer bir özelliği kamu yapılarıyla bağlantılı yâda oldukça yakınına inşa edildiğidir. Benzer bir eğilimin Eski Van'da da uygulandığı hükümet konağı önündeki caddelerin bir tarafında adliye, silah deposu, Osmanlı Bankası, sağlık ocağı, postane ve Reji binasının bulunduğu; diğer tarafta ise hapisane, belediye ve Düyun-ı Umumiye binalarının dizildiğine dair bilgi bulunmaktadır.¹Bahsedilen dizilim muhtemelen şehrin güneyinde sur dışında uzanan caddenin iki yanında yer almaktadır. Bu yapının arsası Hindi Baba Dergâhına bitişik arsa olduğu yazışmalarla belirlenmektedir. Ancak dergâhın da şehrin hangi kısmında olduğuna dair bir bilgi bulunmamaktadır. Eski Van'da yaşayan ailelerden edinilen bilgiler Hindi Baba Dergâhı'nın şehrin güneydoğu köşesinde olduğunu göstermektedir. Bu durumda krokide gösterilen Atik Hapishane'nin yakınında Hindi Baba Dergâhı'nın da bulunduğu anlaşılmaktadır (Görsel 5). Krokide kast edilen eski hapisane Miri Konağı olabilir mi sorusu da akla gelmektedir. Daha sonra aynı şekilde kullanılan diğer yapı ise Timur Paşa Konağı'dır. 1848 tarihli bir belge Timur Paşa Konağı'nın hükümet konağının yıkılmasından sonra hükümet dairesi olarak kullanıldığını göstermektedir. 1852'de Miri Konağın harap olması nedeniyle hapishanenin de Timur Paşa Konağına dâhil edildiği anlaşılmaktadır. Çeşitli tarihlerdeki yazışmalar Timur Paşa Konağı'nın ilk etapta kiralandığı sonrasında satın alınıp genişletilip eklemeler yapılarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Konağın hapisane standartlarına uymadığı ve ihtiyaçları karşılamadığı da taleplerden ortaya çıkmaktadır. Timur Paşa Konağı'nın planı ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır ancak konağın yerini tespit etmek mümkündür (Görsel: 9-10). Yeni inşa edilecek hapishanenin yerini gösteren krokide güneydoğu köşede dikdörtgen bir yapının üzerinde Atik Harap Hapishane yazmaktadır. Bu yapı muhtemelen Timur Paşa Konağı'dır. Devlet arşivlerinde bu yapının avlusundan çekilmiş bir fotoğraf da bulunmaktadır (Görsel: 11). Bu fotoğraf yapının durumunu göstermesinin yanında pencereki mahkumlar ve avluda bulunan iki gardiyanı da ölümsüzleştirmiştir. Kroki ayrıca yeni hapishanenin yapılacağı yerin doğuda Tebriz Kapınının karşısında surun dışında bugün park olarak işlevlendirilen bahçede olduğunu göstermektedir. Krokide ismi geçen diğer yapılar Eski Van'da şehirleşmenin sur dışına taşarak doğu ve güney kısımlardan genişlediğini de ortaya koymaktadır.

¹ Gültekin Yıldız, a. g. e. s. 392; aktaran Hakan Kaynar, *Şehir İktidar İlişkisi Çerçevesinde Osmanlı Modernleşmesi ve Osmanlı Şehirleri*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2000, s. 84-85.



Görsel 9: Eski Van'ın güneydoğu köşesinde Timur Paşa Konağı ve doğuda yeni hapisane için belirlenen alan



Görsel 10: Uydu görüntüsünden Van Vilayet Hapishanesinin (Timur Paşa Konağı) Yeri



Görsel 11: Van Merkez Hapishanesi (Timur Paşa Konağı) iç mekânı

Van'da yapılması planlanan ancak inşa edilemeyen hapishanenin ayrıntılı plan ve ön cephe görünümü modern bir hapishanenin yapılmak istendiğine işaretler. Hapishane haçvari (†) olarak nitelendirilen plan tipinde tasarlanmıştır. Bu plan tipi 19. ve 20. yüzyıl Avrupa hapishanelerinde de sıklıkla tercih edilirken Osmanlı hapishanelerinde nadiren uygulanmıştır. Bu plan tipinin en önemli avantajı hücre ve koğuş sisteminin birlikte kullanımına uygun bir tasarım oluşturmasıdır.¹ Bu plan tipinin az tercih edilmesinin nedeni muhtemelen büyük bir maliyete mal olması, Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşı ve isyanlar nedeniyle inşa faaliyetlerine bütçesinde daha az yer vermesi olmalıdır. Hapishanenin 300 kişi için tasarlanması büyüklüğünü de ortaya koymaktadır. Hapishanenin açıklama kısmında geçen "muhtelit ve münferid" ifadeleri mahkûmlar için koğuş ve tek kişilik hücrelerin bir arada bulunduğunu göstermektedir. Planda ana binadan dikey bir şekilde uzun bir koridorla ayrılan kısmın hücreler için ayrıldığı, yatay olarak uzanan kısımda ise 14 kişilik koğuşlar olduğu görülmektedir. Bu plan tipi farklı suçlardaki mahkûmların farklı şekilde hapsedildiği göstermesi bakımından önemlidir. Hapishanenin bodrum katı ve birinci kat planı yer almakta ve bodrum katta mahkûmlar için 8 adet imalathanenin yapılmak istendiği anlaşılmaktadır. Devlet Arşivlerinde 300 kişilik hapishaneyle benzer şekilde tasarlanmış planlar yer almaktadır (Görsel 12).² Bu planların altında Mimar Kemaleddin Bey'in imzasının bulunması Van Hapishanesi planının da Mimar Kemaleddin tarafından hazırlanmış olabileceğini ortaya koymaktadır.³ İki plan küçük farklar dışında aynıdır. Kemaleddin Bey'in planından birinci katın idari odalar, görüş odaları ve abdesthane için ayrıldığı, ikinci katın mahkûmlar için oluşturulmuş hücre, koğuş, abdesthane ve depolardan oluştuğu, üçüncü katın ikinci katla simetrik olduğu anlaşılmaktadır. İzahat varakasında yapı içinde cami, ibadethane, hasta koğuşu, mutfak, hamam, çamaşırhane, banyo, elbise odası, dersane gibi birimlerin de bulunduğu belirtilmiştir.⁴ Benzer birimlerin belirtilmemiş olsa bile Van için hazırlanan hapishane planında da bulunduğu

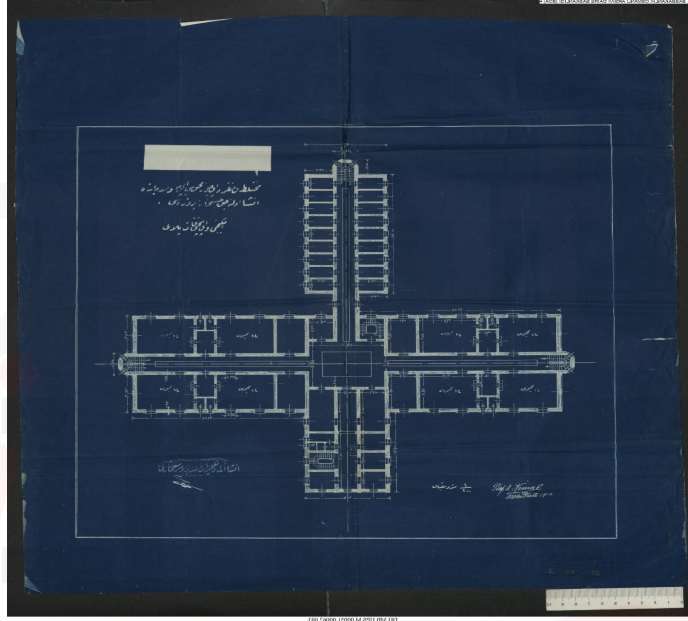
¹ Emre Kolay, a. g. e. s. 106.

² DOA. DH. MB. HPS. M 51- 62 H. 00.00. 1341.

³ Remzi Aydın, "Mimar Kemaleddin Bey'in Hapishane Projeleri", *Osmanlı Sanatında Değişim ve Dönüşüm*, (Edt. Ayşe Budak- Muzaffer Yılmaz), Konya, 2019, s. 28.

⁴ Remzi Aydın, a. g. m. s. 26-27.

varsayılabılır. Mimar Kemaleddin Bey'in bu planı uygulamaya geçemediği ve sadece tasarım olarak kaldığı anlaşılmaktadır. Cephe çizimindeki girişin detayları tasarımın neoklasik ekolünün izlerini taşıdığını göstermektedir ki bu detay Mimar Kemaleddin Bey her tasarım ve yapısında dikkat çeker vaziyettedir. Bu durumun tasarımın maliyetinin yüksek olması ve devletin içinde bulunduğu siyasi ve ekonomik zorlukla ilişkili olduğu varsayılabılır. Benzer şekilde Üsküdar Hapishanesi de haçvari planlı tasarlanmış ve günümüze ulaşmış olmasıyla önem kazanmıştır, bu plan tipinin diğer örnekleri tasarım olarak kalmış uygulamaya dönüşmemişlerdir.¹



Görsel 12: Mimar Kemaleddin Bey imzalı 300 kişilik hapishanenin planı

Eski Van'da bugüne kadar aydınlanmayı bekleyen birçok sorudan biri olan hapishaneler ile ilgili derlenen bu çalışma, Van'ın yakın tarihine ve yapılacak diğer araştırmalara yön vermesi şehrin bilinmeyenlerini ortaya çıkarmak adına bir adım teşkil etmesi oldukça önemlidir.

Kaynakça

Adak U., “Central Prisons (Hapishane-i Umumi) in Istanbul and Izmir in the Late Ottoman Empire: In-Between Ideal and Reality”, *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association*, V. 4, N. 1, Crime, Punishment, and Social Control in the Late Ottoman Empire , May 2017, s.73-94.

Arvas T. Z., *Sultan II. Abdülhamid Döneminde Van Vilâyeti (Sosyal, Ekonomik, İdarî ve Demografik Yapı)*, Atatürk Üniversitesi Tarih Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2016.

Aydın R., “Mimar Kemaleddin Bey'in Hapishane Projeleri”, *Osmanlı Sanatında Değişim ve Dönüşüm*, (Edt. Ayşe Budak- Muzaffer Yılmaz), Konya, Literatürk Academia Yayınları, 2019, s. 11-36.

Bardakoğlu A., “Hapis”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 16, İstanbul, 1997, s. 54-64.

Bingül Ş., *XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Van*, Ankara Üniversitesi Tarih Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2018.

Demir Görür E., *Vilayat-ı Sitte Islahatı (1878-1899)*, Gazi Üniversitesi Tarih Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2018.

¹ Emre Kolay, a. g. e. s. 106-107.

Demirbaş T., “Hürriyeti Bağlayıcı Cezaların ve Cezaevlerinin Evrimi”, *Hapishane Kitabı*, Ed. Emine Gürsoy-Naskali Hilal Oytun Altun, İstanbul, Kitabevi, 2010, s. 3-40.

Dirihan S., *Geç Osmanlı Dönemi Hapishaneleri*, İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2020.

Kaynar H., *Şehir İktidar İlişkisi Çerçevesinde Osmanlı Modernleşmesi ve Osmanlı Şehirleri*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2000.

Kolay E., *Arşiv Belgeleri Işığında Osmanlı Hapishane Mimarisi*, Erzurum, Atatürk Üniversite Yayınları, 2021.

Parlakoğlu G., *II. Abdülhamit Dönemi Hapishanelerinin Genel Özellikleri ve Uygulamaları*, Mardin Artuklu Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mardin, 2018.

Schull K., “Tutuklu Sayımı: Jön Türklerin Sistematik Bir Şekilde Hapishane İstatistikleri Toplama Çalışmaları ve Bunların 1911–1918 Hapishane Reformu Üzerine Etkileri,” *Osmanlı’da Asayiş, Suç ve Ceza, 18.–20. Yüzyıllar*, ed. Noémi Lévy and Alexandre Toumarkine,(İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2007), s. 230–231.

Sezer S., *Tanzimat Sonrası Osmanlı Hapishaneleri Mimarisi: İşinsal Planlı Örnekler*, Çankaya Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2020.

Tiryaki K., “Son Dönem Osmanlı Hapishanelerinin Sıhhi İslahı; Salgınlar Ve Önleme Çabaları”, *Tarih ve Günce Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Dergisi*, S.8. 2021, s. 429-458.

Yıldız G., “Ondokuzuncu Yüzyılın İki Standardizasyon Ütopyası: Kışla ve Hücre Tipi Hapishane”, *Türkiye Günlüğü*, S.112, 2012, s. 118-135.

Yıldız G., *Mapushane Osmanlı Hapishanelerinin Kuruluş Serüveni (1839-1908)*, İstanbul, Kitabevi, 2012.

Yıldız Ö., “Osmanlı Hapishaneleri Üzerine Bir Değerlendirme: Karesi Hapishanesi Örneği”, *Akademik Bakış*, C.9, S. 17, 2015, s. 91-111.

<https://kuran.diyaret.gov.tr/>

Arşiv Kaynakları

DOA. A.} MKT. MVL.54-21 H. 23. 09. 1268.

DOA. BDO. 1924. 144273. 1. 1. H. 21. 06. 1320.

DOA. BDO. 1924. 144273. 2. 1. H. 21. 06. 1320.

DOA. DH. MB. HPS. 142. 38. 1. 1. H. 25. 02. 1328.

DOA. DH. MB. HPS. 143. 25. 2. 1. H. 05. 05. 1329.

DOA. DH. MB. HPS. M 112. 56. 1. 1. H. 22. 08. 1332.

DOA. DH. MB. HPS. M 38. 2. 2. 1. H. 15. 03. 1332.

DOA. DH. MB. HPS. M 5. 29. 1. 1. H. 02. 07. 1330.

DOA. DH. MB. HPS. M 5. 29. 2. 1. H. 02. 07. 1330.

DOA. DH. MB. HPS. M 5. 29. 3. 1. H. 02. 07. 1330.

DOA. DH. MB. HPS. M 51- 62 H. 00.00. 1341.

DOA. EUM. AYŞ.5. 60. H. 17. 07. 1337.

DOA. İ.DH.. 620_43146 4. 1. H. 09. 07.1287.

DOA. İ.DH.. 620_43146 5. 1. H. 09. 07.1287.

DOA. İ.DH.. 620_43146 8. 1. H. 09. 07.1287.

DOA. İ.DH.. 620_43146 9. 1. H. 09. 07.1287.

DOA. İ.DH.. 620_43146 H. 09. 07.1287.

DOA. İ.DH.. 620_43146 H. 09. 07.1287.

DOA. MKT. 1511. 60. 1.1. H. 26.06. 1305.

DOA. PLK. p. 4053 tarihsiz.

DOA. ŞD. 1505-38-1-1 H. 27. 06. 1296.

DOA. ŞD. 303-41. 1.1.- H. 06.03.1302.

DOA. ŞD. 303-41. 1.3.- H. 06.03.1302.

DOA. ŞD.303-41. 2.1.- H. 06.03.1302.

DOA. ŞD.404-29. 1. 1.- H. 15.06.1320.

DOA. TMİK. M. 109. 32. 1. 1. H. 21. 05. 1319.

DOA. TMİK. M. 109. 32. 3. 1. H. 21. 05. 1319.

DOA. TMİK. M. 109. 32. 5. 1. H. 21. 05. 1319.

DOA. TMİK. M. 109. 32. 6. 1. H. 21. 05. 1319.

DOA. TMİK. S. 11. 7. 1. 1. H. 23. 11. 1316.

DOA. TMİK. S. 15. 49. 1. 1. H. 07. 06. 1315.

DOA. TMİK. S. 15. 49. 2. 1. H. 07. 06. 1315.

DOA. TMİK. S. 15. 49. 3. 1. H. 07. 06. 1315.

DOA. TMİK. S. 2.13. H. 28. 05. 1314.

DOA. TMİK. S. 20. 46. 3. 1. H. 09. 04. 1316.

DOA. TMİK. S. 29. 17. 1. 1. H. 20. 10. 1317.

DOA. TMİK. S. 3. 21. 2. 1. H. 18. 06. 1314.

DOA. TMİK. S. 3. 21. H. 18. 06. 1314.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: DOA. PLK. p. 1009 tarihsiz ve DOA. DH. MKT. 93 4 7 1 tarihsiz.

Görsel 2: DOA. PLK.p._3862. tarihsiz.

Görsel 3: DOA. PLK.P. 6040 ve DOA. DH. MB. HPS. M. 5 10 tarihsiz

Görsel 4: DOA. PLK. p. 1009 1 tarihsiz.

Görsel 5: DOA. PLK. p. 4053 tarihsiz.

Görsel 6: DOA. PLK. p. 4053 tarihsiz.

Görsel 7: DOA. PLK. p. 4053 tarihsiz.

Görsel 8: DOA. PLK. p. 4053 tarihsiz.

Görsel 9: Victor-Pietschmann-Durch-Kurdische-Berge-Und-Armenische-Stadte-Wien-1940.

Görsel 10: googleearth.com erişim tarihi: 07.10.2022.

Görsel 11: DOA. FTG. 433. Tarih Yok.

Görsel 12: DOA. DH. MB. HPS. M 51- 62 H. 00.00. 1341.



Derya MERİÇ

Araş. Gör., Eskişehir Teknik Üniversitesi, deryameric@eskisehir.edu.tr, Eskişehir-Türkiye

ORCID: 0000-0002-7100-8056

İrem AKDEMİR

Araş. Gör., Eskişehir Teknik Üniversitesi, iakkus@eskisehir.edu.tr, Eskişehir-Türkiye

ORCID: 0000-0002-3529-6513

YEREL DOKUMALARIN KÜLTÜREL AKTARIMDAKİ ROLÜNE BİR ÖRNEK: KENTE DOKUMALARI¹

Özet

Geçmiş insanlık tarihinin başlarına kadar dayanan tekstil öncelikle örtünme, korunma gibi işlevleri yerine getirmek için ortaya çıksa da bunun yanında kültürel bir aktarım aracı olarak da insanlık tarihinde önemli bir rol oynamıştır. Farklı coğrafyalarda ve farklı toplumlarda kullanılan tekstiller gerek yapıları gerekse kullanım şekilleri ile ait oldukları kültürlerin bir parçasını oluşturmaktadırlar. Yerel üretim ve zanaatlerin yeniden ön plana çıktığı günümüzde, yerel dokumalar kültürel değerlerin aktarımı bağlamında çok önemli bir rol üstlenmektedirler. Afrika'ya özgü geleneksel bir kumaş türü olan kente dokumaları ise bu noktada örnek gösterilebilecek bir nitelik taşımaktadır. Gana'nın geleneksel kumaşı olarak bilinen Kente dokumaları nesilden nesile aktarılmış ve günümüze kadar kullanımı devam etmiştir. Dokuma yapıları, kullanılan renkler ve desenler ile özgün karakterini korumayı başarmış kente dokumaları Batı Afrika'nın en bilinen tekstil örneklerinden biri olarak günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Bu çalışmada yerel bir değer niteliği taşıyan kente dokumalarının özellikleri detaylı olarak incelenirken, günümüzde hala taşıdığı anlamlar ve kültürel kimliği ile var olma şekli irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Aktarım, Yerel Dokumalar, Afrika Tekstilleri, Kente Dokumaları.

AN EXAMPLE OF THE ROLE OF REGIONAL WEAVINGS IN CULTURAL TRANSMISSION: KENTE WEAVINGS

Abstract

Although textiles, whose history dates back to the beginning of human history, emerged primarily to perform functions such as covering and protection, it has also played a significant role in human history as a tool for cultural transmission. Textiles used in different geographies and societies form a part of the cultures they belong to, with their structures, patterns, and usages. Nowadays, local production and crafts come to the fore again, and regional weavings play an essential role in cultural values transmission. At this point, Kente weaving one of the traditional African textiles can be a good example. Kente weaving, known as the regional textiles of Ghana, has been handed down from

¹ Bu çalışma, Van Yüzcüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildiri olarak sunulmuştur.

generation to generation and its use has continued to present. It, which has preserved its original character with its weaving structures, colors, and patterns, continues to exist today as one of the best-known textile examples of West Africa. In this study, the characteristics of the kente weavings, which have the quality of a regional value, are examined in detail, according to the meanings that Kente weavings carry today and their cultural identity in today's world.

Keywords: Cultural Transmission, Regional Weavings, African Textiles, Kente Weavings.

1. Giriş

İnsanlık tarihinde tekstillerin yeri çok eski çağlara kadar dayanmaktadır. Giyinme, örtünme, korunma gibi ihtiyaçlarını karşılamak isteyen insan bu ihtiyaçlarını gidermek adına öncelikle hayvan derileri, bitki yaprakları gibi birçok malzemeyi kullanmış, doğadan feyz alarak bitkisel örücülüğün temellerini atmıştır. Bununla birlikte dokumacılık da insanlık tarihi ile paralel olarak ortaya çıkmış ve günümüze kadar önemini koruyarak gelmiştir. İlk dokumaların M.Ö.6000’li yıllara kadar dayandığı, eski uygarlıklara ait kazılarda bulunan iğ, ağırşak, kirman, tarak gibi dokuma aletleri, kabartma ve heykellerdeki detaylardan yola çıkılarak belirtilmektedir (Dölen, 1992, 3). Öte yandan temel ihtiyaçları yerine getiren işlevlerinin yanında tekstiller, ait oldukları topluluklar ve coğrafyaların özelliklerini yansıtan kültürel bir aktarım aracı olarak da insanlık tarihinde önemli bir rol oynamıştır. Farklı coğrafyalarda ve farklı topluluklarda kullanılan tekstiller hem renk, desen, malzeme, üretim biçimi ve kullanım şekilleri gibi özellikleriyle farklılık gösterebilirken, hem de bu tekstillere atfedilen anlamlar ile de ait oldukları kültürlerin bir parçasını oluşturmaktadırlar.

Asamoah-Yaw ve Safo-Kantanka’nın da çalışmalarında belirttiği üzere; kültür, atalarımızdan günümüze ve daha sonra gelecek nesillere aktarılacak tüm değer yargılarını ve davranış kalıplarını kapsamaktadır. Dünyadaki bütün topluluklar birbirinden farklılık gösteren kendine özgü kültürlerle sahiptir. Gelenek, görenek, dil, din, siyaset, sanat, müzik, folklor gibi unsurlar her topluluğun değerler sistemini oluşturmakta ve bu, toplulukların kültürel varlıkları haline gelmektedir. Kültürsüz bir toplum, etnik grup veya ülke düşünülemezliğinin altını çizen yazarlar, her toplumun taşıdığı kültürel miras, onun bugünkü kimliğini, yerel ve evrensel değerlerini yansıttığını söylemektedirler (2017, 17). Bir milletin kendine özgü değerler bütünü ve milli kimliğini ortaya koyan önemli bir kavram olan kültür; inançların, geleneklerin, göreneklerin, yaşam tarzlarının ve yerel sanatlarının sürdürülmesi ve nesilden nesile aktarılması sonucunda günümüze kadar gelmektedir (Gürcüm & Öztürk, 2020).

Tekstil sanatı ve giyim de insanlık tarihiyle başlayan ve gelişen bir kültürel olgu olarak önem arz etmektedir. Ait oldukları toplumların etik değerleri, inançları ile de şekillenerek gelenek ve görenekleri ile bütünleşmişler ve kültürel mirasın bir parçası haline gelmişlerdir (Avcıoğlu Kalebek & Sayar, 2020, 508). Yerel üretim ve zanaatlerin yeniden ön plana çıktığı günümüzde, yerel dokumalar kültürel değerlerin aktarımı bağlamında çok önemli bir rol üstlenmektedirler. Ayrıca günümüzde özellikle kültürel ve geleneksel değerler, yerel değerlerinin farkında olan yöreler tarafından öne çıkarıldığı ve bölgesel tanıtımlarda yerel ve kültürel değerlerin kullanıldığı görülmektedir (Akt. Yanar & Arin, 2021, 182). Geçmişten günümüze Afrika tekstilleri incelendiğinde bu bağlamda ilgi çekici örneklerin bulunduğunu söylemek mümkündür. Bu çalışmada, Afrika tekstillerine bir örnek olarak Gana’ya özgü yerel bir dokuma türü olan kente kumaşlarının özellikleri detaylı olarak incelenirken, günümüzde taşıdığı anlamlar ve kültürel kimliği ile var olma şekli irdelenmektedir.

2. Afrika Tekstilleri ve Kente Dokumaları

Sözlü geleneklerin yazılı geleneklere göre öncelikli olduğu toplumlarda görsel sanatlar bir aktarım dili olarak önemli bir işleve sahiptir ve Afrika toplumları, kültürel aktarım açısından bu konuda önemli bir örnektir. Afrika kültürlerinde sembolizm önemli bir yer edinmiştir. İletişim amaçlı kullanılan semboller geçmiş, şimdi ve geleceğe ışık tutuyor olması bakımından önem teşkil etmektedir. Bu sanatlar arasında, son derece zengin ve çeşitli örneklerle sahip olan tekstil sanatı da yer almaktadır. Tekstil tıpkı bir sayfa gibi gerek kullanılan dokuma teknikleri ve lifler ile gerekse

kullanılan farklı renk ve motifler ile bu görsel dilin bir aktarım alanına dönüşmektedir (Peek & Yankah, 2004, 915). Öyle ki Afrika kökenli etkiler taşıyan moda ve giyim kültürleri, bağlı oldukları geleneğin bir temsilcisi olarak ele alınma niteliği taşımaktadır. Örneğin Afrika kökenli Amerikalı halkın geleneksel giyim kültürüne bakıldığında birbirinden renkli etnik desenler, yün ve pamuk kumaşlar görülmektedir. Geleneksel Afrika kumaşlarında ipliklerin kadınlar tarafından bükülerek elde edildiği ve kendilerine özgü basit dokuma yapılardan oluşturulduğu bununla birlikte atkı ve çözüde kullanılan renkler ile çeşitlilik sağlandığı gözlemlenmektedir. Çoğunlukla çözü şeritli dokumalardan olan bu kumaşların özgün atkı ve çözü kullanımları ile geleneksel desenler ve motifler ortaya çıkmıştır (Akt. Kuran, 2022, 197). Afrika'ya özgü geleneksel bir kumaş türü olan kente dokumaları ise bu noktada örnek gösterilebilecek bir nitelik taşımaktadır. Gana'nın geleneksel kumaşı olarak bilinen kente dokumaları nesilden nesile aktarılmış ve günümüze kadar kullanımını devam ettirmiştir. Afrika kültürünün öne çıkan zanaatlerinden biri olan kente, Asante halkının kültür tarihinde önemli bir yere sahiptir. Her kente onu giyen kişinin misyonunu, o andaki ruh halini ve sosyal statüsünü iletebilmelidir. Bu sebeple, kente üretimi ve kullanımını esnasında geleneksel olarak önemli olan isimlere ve dokuma desenlerine yer verilmektedir (Asamoah, 2021, 189). Dokuma yapıları, kullanılan renkler ve desenleri ile özgün karakterini korumayı başarmış kente dokumaları, Batı Afrika'nın en bilinen tekstil örneklerinden biri olarak günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

Günümüzde kente kumaşı Asante kralı, Akan şefleri, yaşlı devlet adamları ve varlıklı Ganalılar tarafından törenlerde giyilmektedir. Asante bölgesine özgü geleneksel bir kumaş ve Asante geleneksel giysisi olarak kullanılmaktadır (Asamoah-Yaw & Safo-Kantanka, 2017, 25). Yetişkin bir erkek için bitmiş kente boyutu yaklaşık olarak 180cm x 360cm olmalıdır. Erkeklerin giydiği kente, bir omuz açık şekilde vücuda sarılır ve togo giyimine benzerdir. Kadınların giydiği kente ise daha küçük, etek ve üst olarak iki parçadan oluşmaktadır (Tyler, 2016, 10-13).

Kente, 17. yüzyıla kadar uzanan eski bir tarihe sahiptir. Gana'daki Asante (veya Ashanti) halkı arasında yaygın bir efsaneye göre, iki genç adamın, Ota Kraban ve arkadaşı Kwaku Ameyaw, bir örümceğin ağını nasıl ördüğünü gözlemleyerek dokuma sanatını öğrendiğine inanılmaktadır. Efsaneye göre bir gece avlanmak için ormana giden ikili ay ışığında parlayan bir örümcek ağına hayran kalırlar. İki arkadaş birkaç iyilik karşılığında Ananse adlı bir örümcekten bu eşsiz sanatı öğrenirler ve Asante bölgesinde bulunan kasabaları Bonwire'ye geri dönerler. Bu keşifleri ise kısa sürede duyulur ve Asante krallığının ilk hükümdarı olan Asantehene Osei Tutu'ya bildirilir. Hükümdar bu özel kumaşı özel günlerde kullanılan bir kraliyet kumaşı olarak benimser ve böylece kente dokumalarının temelleri atılarak yıllar içinde Bonwire önde gelen kente dokuma merkezi haline gelir (Akt. Amissah, 2022, 2).

Kentenin günümüze kadar bozulmadan aktarılması Asante'lerin maddi ve maddi olmayan kültürlerine bazı kısıtlamalar ve yasaklar getirmiş olmaları ile sağlanmıştır. Bu kısıtlamalar ve yasaklar dokumanın kutsallığı, aletleri, teçhizatı ve kumaşın kendini korumak ve devamlılığını sağlamak için oluşturulmuştur. 1998 yılına kadar dokuma erkeklere özgü kabul edilmiş ve kadınların dokuma yapması yasaklanmıştır. Kadınlar dokumadan olabildiğince uzaklaştırılmıştır. Kadınların dokumaya müdahalesinin kısırlık getireceğine, menstruasyon dönemindeki bir kadının kıyafetin kutsallığını kirleteceğine dair korku aşılanmıştır. Bunun gibi kısıtlamalar ve yasaklar ile uzun yıllar kentenin özgün yapısı ve geleneksel özelliklerinin korunması sağlanmaya çalışılmıştır (Asamoah, 2021, 192). 1998 yılı sonrasında toplumsal cinsiyet rollerinin tartışılmaya başladığı bir süreçte kadınlar da bu harekete dahil olarak dokuma süreçlerine katılmaya başlamışlardır (Bergen, 1998).

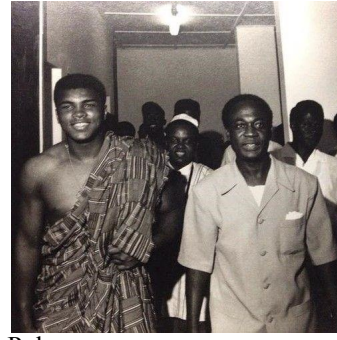
Kente, günümüzde hala çoğunlukla erkek dokumacılar tarafından dar bir tezgâhta üretilen dokuma kumaştır. Dar dokumalar olan kentelerden giysi oluşturabilmek için şerit halindeki kenteler birbirine dikilerek büyük bir kumaş parçası haline getirilmektedir. Gana'ya özgü yerel bir dokuma türü olmakla birlikte bölgelere göre farklılıklar göstermiştir. Örneğin, Asante bölgesinin yönetimi altında bulunan Ewe bölgesinde de kente kullanımına rastlanmaktadır. Asante kentesi Gana'da Asante bölgesinde, Ewe kentesi Togo ve Gana'da Ewe bölgesinde üretilmektedir. Asante kentesinde çoğunlukla altın rengi, sarı, turuncu, mavi ve kırmızı gibi renkler kullanılmaktadır.

Kullanılan renkler yoğun ve parlaktır. Ewe kentesinde kahverengi, yeşil, mavi, kırmızı, turuncu ve mor renkleri kullanılmaktadır. Ewe kentesi ipekten yapılırken, Asante kentesi bir zamanlar ipekten yapılırken artık pamuktan yapılmaktadır (Tyler, 2016, 8). Ayrıca, Asante kenteleri çoğunlukla geometrik desenlerden oluşurken, Ewe kentelerinin daha çok figüratif motifler ile oluşturulduğunu gözlemlemek mümkündür (Mack & Picton, 1979, 126). Gana kültüründe giyilen kentelerin boyu, ipliklerin çeşitleri, renk seçimleri desenlerin karmaşıklığı ve işçilik detayları birer statü göstergesidir. Kullanılan renkler ve desenler ile bir araya getiriliş şekilleri çeşitli anlamları sembolize etmektedir. Kentelere verilen isimler sembolik olarak önemli bir yere sahiptir. Her desenin bir ismi vardır. İsimlerin birçoğu atasözleridir ve bir kentinin ne zaman ve nerede giyileceğini belirleyebilmek için bu isimlerin anlamlarını bilmek gerekmektedir. Örneğin, "sika fre mogya" isminin karşılığı "zenginlik insanları yakınlaştırır", "awerekyekyere, yefa no nipa ho" isminin karşılığı ise "teselli ancak bir insandan alınabilir" anlamına gelmektedir. Atasözlerinden oluşan isimleri taşıyan kenteler, taşıdıkları anlamları nedeniyle giyildikleri yere göre dikkatle seçilmesi gerekmektedir. Çünkü kumaşın ismi, giyen kişi ile karşısındaki kişiler arasında sembolik olarak iletişim halindedir. Kentelere verilen diğer isimler ise Asante halkının tarihindeki önemli zamanları, keşifleri ve kişilikleri işaret etmektedir (Asamoah, 2021, 189-190).

Kenteyi oluşturan renkler de sembolik olarak farklı anlamları ifade etmektedir. Renkler, ritüel törenlerine katılan insanları ayırt etme ve ritüelde canlandırılan rolleri tanımlamakta yardımcı olmaktadır. Şef veya yaşlılar kederli bir durumu ifade etmek için siyah, kırmızı veya diğer koyu renkleri; Asante kralı veya şefi devletin zenginliğini simgelemek için sarı rengi; geleneksel liderler tarafından festivaller ve zafer kutlamalarında beyaz rengi; savaş zamanı, kıtlık ve salgın hastalıklarda geleneksel hükümdarlar tarafından kahverengi kente giyilmektedir. Asante kültüründe renkler içinde bulunulan bir olaya, duyguya veya duruma göndermede bulunan sessiz bir iletişim biçimi olarak kullanılmıştır (Boateng, 2014; Asamoah, 2021, 190).

3. Bir Kültürel Aktarım Aracı Olarak Kente Dokumaları

Afrika kıtasının batısında yer alan Gana, ülke sınırları içinde kalan zengin maden yatakları ve Atlas okyanusuna olan kıyıları sebebiyle "golden coast /altın sahil" olarak adlandırılmıştır. Uzun yıllar Birleşik Krallık kolonisi olan Gana, 6 Mart 1957 yılında bağımsızlığını ilan ederek Afrika kıtasının bağımsızlığını ilan eden ilk ülkesi olmuştur (Condra, 2012, 217). Gana'nın bağımsızlığı ile birlikte uluslararası olarak tanınması söz konusu olmuş ve ülkenin kültürel birçok değerinin de tanınırlığı artmıştır. 1957 yılında Gana'nın ilk Cumhurbaşkanı Kwame Nkrumah, kenteyi ulusal gururunun görsel sembolü olarak kabul etmiştir. Öyle ki kente, sadece yerel bir giysi olmanın da ötesinde Gana pullarında kullanılan kültürel bir öge haline gelmiştir (Görsel 1). Nkrumah, ABD başkanı Eisenhower dahil olmak üzere birçok üst düzey siyasi yetkililer ile görüşürken kente giyerek, uluslararası platformda Gana'nın yerel değerlerinden biri olan kenteyi tanıtmıştır (Görsel 2). Dönemin dünyaca ünlü Afrika kökenli boksörü Muhammed Ali'nin kente giyerek Nkrumah ile aynı karede yer aldığı görüntüler, birçok Afrika kökenli Amerikalının yerel mirasları olan kenteyi benimsemesine ve kente giyiminin yaygınlaşmasına sebep olmuştur (Görsel 3) (O'Brien, 2014, 5-6). İlerleyen süreçlerde uluslararası pek çok platformda kente dokumalarının izlerini görmek mümkün olmuştur. Kraliçe Elizabeth'in 1961 yılındaki Gana ziyaretinde Nkrumah tarafından geleneksel kente giysilerinin tercih edilmesinden (Görsel 4), 1998 yılında Amerika Başkanı Clinton'un Afrika ziyaretinde geleneksel kente giysiler ile görüntülenmesine kadar pek çok örnek bulunmaktadır (Görsel 5).



Görsel 1 (Solda). Kente Görselli Gana Pulu.

Görsel 2 (Ortada). Nkrumah and Eisenhower, 1958, Washington.

Görsel 3 (Sağda). Nkrumah and Muhammed Ali, 1964, Gana.



Görsel 4 (Solda). Queen Elizabeth II ve Nkrumah, 1961, Gana.

Görsel 5 (Sağda). Clinton'ların Accra Bağımsızlık Meydanında Kenteler ile Görüntüleri, 1998, Gana.

Tarihsel kökenlerine bakıldığında 1920'lerde New York'ta başlayan ve etkisini 1940'lı yıllara kadar devam ettiren Harlem Rönesansı Hareketi'nin Afrika kökenli Amerikalılar için kendi kimliklerini ve kültürel değerlerini koruma ve haklarını savunma adına atılan bir adım ve önemli bir hareket olduğu altını çizmek gerekmektedir. Müzik, edebiyat, görsel sanatlar gibi pek çok alanda üretimin doruğa ulaştığı önemli bir zaman dilimini kapsayan bu hareket Afrika kökenli Amerikalılar için varoluşları ve kendilerini temsil edebilmeleri açısından önem taşımaktadır. Kendini temsil ve ifade etme yöntemlerinden biri olarak da giyim kültürü ve alışkanlıkları bu noktada önem arz etmektedir. Kuran'ın da bahsettiği üzere giyim söylemleri toplumsal gerilimleri değişik yönleri ile ifade ederken halkın direniş biçimi ve protesto şekli olarak da yorumlanabilir (2022, 192). Kente kumaşı bu noktada evrensel olarak Afrika kökenli topluluklar arasındaki dayanışmanın 'fiili' bir sembolü haline gelmiştir (Asamoah-Yaw & Safo-Kantanka, 2017, 141).

90'ların ilk kadın solo rapçisi Queen Latifah'ın 1981 yılında yayınlanan "Ladies First" video klibi hem feminist duruşuna hem de etnik kökenine dair izler taşımaktadır (Görsel 6) (Roberts, 1994). Video klipteki kostüm seçimleri incelendiğinde döneminin güncel giysileri üzerinde kullanılan kente detayları göze çarpmaktadır.

Aynı şekilde, sinemada da benzer örneklerle rastlamak mümkündür. 1988 yapımı, Spike Lee tarafından yazılan ve yönetilen komedi müzikal film "School Daze"nin Ruth. E. Carter tarafından tasarlanan kostümlerinde kente detaylarına rastlamak mümkündür. Sınıf ve ırk ayrımlarından bahseden filmin altı çizilen sahnelerinden biri olan "Wake up/Uyan" sahnesinde karakterin kente detaylar içeren bir üniforma ceket giydiği gözlemlenmektedir (Görsel 7) (Thomas, 1994). Son dönem Hollywood sinemasında ise kostümleri yine Ruth E. Carter imzalı "Black Panther" filminde fantastik karakterlerin giysilerinde kente detaylarının bulunduğu görülmektedir (Görsel 8). Carter, 2019 yılında Black Panther filmiyle en iyi kostüm tasarımı ödülüne layık görülmüştür.



Görsel 6 (Solda). “Ladies First” İsimli Video Klipte Queen Latifah’ın Taktığı Kente.

Görsel 7 (Ortada). School Daze Filmindenn Görüntü, 1988.

Görsel 8 (Sağda). Black Panther Filminden Görüntü, 2018.

Müzik ve Sinemanın yanı sıra kente dokumalarının Gana kökenli çağdaş sanatçılara da ilham verdiği örnekler mevcuttur. El Anatsui’nin Afrika tekstilleri ve kentelerden ilham alarak oluşturduğu eserleri ilgi çekici örnekler arasındadır. Sanatçının 2002 yılında metal folyolar ile yaptığı “Woman’s Cloth” adlı British Museum’da sergilenen çalışmasında bu etkiler göze çarpmaktadır (Görsel 9) (Spring, 2012, 22). Bir diğer örnek teşkil eden sanatçı ise “Kente Sculpture” çalışmaları ile Serge Attukwei Clottey’dir (Görsel 10). Sanatçı çalışmalarında kendi geliştirdiği bir kavram olan “Afrogallonism” ile çevresel ve sosyal adalet kavramlarının altını çizmiştir. Atıkların göçü ile Gana’da biriken atık sarı galonları kullanarak kente dokumalarının bir araya getiriliş şekillerinden ilham aldığı ya da kente kumaşlarını yerleştirmelerinde kullandığı eserleri alanında öncü nitelik taşımaktadır.



Görsel 9 (Solda). El Anatsui, Woman’s Cloth, 2002 (Spring, 2012, 23).

Görsel 10 (Ortada ve Sağda). Serge Attukwei Clottey, Kente Sculpture, 2015.

Zaman içinde sadece Ganalılar için önem arz etmenin de ötesinde tüm Afrika kökenli Amerikalıların bir temsil ögesi haline gelen kente, başarı göstergesi olarak mezuniyet törenlerinde mezuniyet şallarında kullanılarak, geleneksel tekstillerin ve yerel kültürel öğelerin temsil potansiyelinin ve kültürel aktarımdaki rolünün önemli örneklerinden biri olmuştur (Görsel 11). Bununla birlikte dünyaca ünlü markaların tematik koleksiyonlarında da yer almaya başlayan kenteler, gün geçtikçe yaygınlaşmıştır. “Afro-Amerikan Ayı” olarak da bilinen Siyah Tarih Ayı kapsamında tematik olarak, kente desenlerinden esinlenerek tasarlanmış Nike spor ayakkabı serisi bu kapsamda ilgi çekici örneklerden biri olarak gösterilebilir (Görsel 12). Bir diğer örnek ise Louis Vuitton markasının 2021-2022 sonbahar kış erkek koleksiyonudur. Markanın koleksiyonda orijinal kente dokumalar kullanmasındaki amaç; büyüyen tekstil ve giyim sektöründe rekabette zorlanan yerel zanaatlara dikkat çekerek, taklit ve ucuz üretimlerin gelenekten gelen orijinal üretimlerin önüne geçmesini engellemektir. Afrika tekstillerinden kente dokumaları bu bağlamda marka tarafından desteklenmiş ve tanınırlığını artırmak adına koleksiyonda kullanılmıştır (Görsel 13). Koleksiyonu ilginç kılan bir diğer detay ise aktivist bir tavır sergileyen şair Amanda Gorman tarafından Vogue Mayıs 2021 sayısı kapağında giyilmiş

olmasıdır. Derginin ilk Afrika kökenli sanat yönetmeni Virgil Abloh'un elinden çıkan kıyafetle poz veren Gorman, Vogue kapağında yer alan ilk şair olmuştur (Görsel 14) (Vettorello, 2021).



Görsel 11 (Solda). Howard Üniversitesi Mezunlarının Cüppelerine Taktıkları Kente Kuşaklar.



Görsel 12 (Sağda). Kente Desenleri ile Tasarlanmış Nike Spor Ayakkabı.



Görsel 13 (Solda ve Ortada). Louis Vuitton, Erkek A/W 2021-2022 Koleksiyonu.

Görsel 14 (Sağda). Amanda Gorman'ın Kente ile Vogue Kapağına Verdiği Poz, 2021.

Kente dokumalarının kültürel bir aktarım ve temsil aracı olmanın yanı sıra yakın geçmişte politik anlamda da bir temsil ögesi haline geldiğini söylemek mümkündür. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde Afrika kökenli vatandaşlara dair yaşanan haksızlıklar, usulsüzlükler ya da şiddetli protesto etmek amacıyla Afrika halklarını temsilen kullanıldığı durumlar söz konusu olmuştur. 2020 yılında Afrika kökenli Amerikalı George Floyd'un beyaz bir subay tarafından öldürülmesi üzerine ülke çapında çeşitli protestolar yapılmıştır. Bunlardan biri demokratların Floyd için saygı duruşu olmuştur. Demokratlar saygı duruşu esnasında Floyd'u anmak ve Afrika kökenli vatandaşlarını onurlandırmak amacıyla kente kumaşından yapılmış şallar takmışlardır (Görsel 15). Yaşanan bir diğer olay ise 2018 yılında Başkan Trump'ın Afrika ülkeleri hakkında yaptığı aşağılayıcı ve ırkçı yorum sonrasında yaşanan protestolardır. Trump'ın bu sözlerinden sonra yapılan protestoları kongre üyeleri de dahil olarak oturumlara Afrika halklarını temsil eden kente kumaşından şal, papyon, kravat gibi aksesuarlar ile katılmışlardır (Görsel 16).



Görsel 15 (Solda ve Ortada). Demokratların George Floyd için Kenteler ile Saygı Duruşu.

Görsel 16 (Sağda). Kongre Üyeleri Tarafından Protesto Amaçlı Kullanılan Kenteler.

Böylelikle Gana'ya özgü yerel bir dokuma olan kentenin, tarihsel süreci içerisinde Gana kültüründe sembolize ettiği anlamlar ve görsel bir kültür ögesi olarak küresel boyutta taşıdığı ifadeler ile birlikte günümüzde sosyal ve politik açıdan da bir temsil gücü kazandığı anlaşılmaktadır.

4. Sonuç

Farklı coğrafyalarda ve farklı toplumlarda kullanılan gerek yapıları gerekse kullanım şekilleri ile ait oldukları kültürlerin bir parçasını oluşturan tekstiller, kültürel bir aktarım aracı olarak önem arz etmektedir. Kullanılan renkler, motifler ve bir araya getiriliş biçimleri ile ait oldukları kültürün birer sembolü haline gelmiş ve nesilden nesile aktararak çok çeşitli anlamları da beraberinde taşımışlardır. Bununla birlikte temsil ettikleri kültürel değerler ile uluslararası bağlamda da o kültüre ait toplulukları temsil gücüne sahiptirler. Bu temsil gücü kuvvetli bir görsel anlatım potansiyeli taşımaktadır. İnsanlık tarihi kadar eski olan dokumalar ise bu süreçte üstlendiği rol ile dikkat çekmektedir. Buldukları coğrafyalar ve ait oldukları toplulukların kültürel mirası haline gelen yerel dokumalar hem nesilden nesile bir kültürel aktarım aracı olmuş hem de ait oldukları kültürü temsil gücüne sahip yerel değerler haline gelmişlerdir.

Bu çerçeveden bakıldığında kente dokumaları Gana'ya özgü yerel bir dokuma olmasıyla birlikte Afrika kültürünü temsil etmesi ile başta gelen örneklerden biridir. Gerek Afrika'nın önde gelenleri gerekse Afrika'nın siyasileri tarafından tanıtılan ve önemine vurgu yapılan Kente dokumaları, sahip olduğu yerel değerleri bakımından günümüzde birçok anlama vurgu yapacak nitelikte kullanım alanları bulmuştur. Bu bakımdan uluslararası platformda giysiden aksesuara, mimariden sanata ve siyasete kadar farklı alanlarda Afrika yerlileri dışında kişilerce de kullanılmıştır. Gerek sergileme amaçlı gerekse aktivist ve protesto amaçlı kullanım imkânı bulmuştur. Bu bağlamda, kente aynı kültürden gelen insanların bir dayanışma sembolü haline geldiği gibi farklı kültürden insanların da görüş ve düşüncelerini aktarmak amacıyla kullandıkları görsel bir araç olmuştur.

Kaynakça

Amissah, E. K. (2022). Socio-cultural significance of Bonwire kente and Daboya Benchibi. *International Journal of African Society, Cultures and Traditions*, 10(1), 1-10.

Asamoah-Yaw, E., & Safo-Kantanka, O. B. (2017). *Kente cloth: History and culture*. Xlibris Corporation.

Asamoah, F. N. (2021). An indigenous innovative touch: The significance of the kente cloth in Asante culture. *In The Asante World* (pp. 188-200). Routledge.

Bergen, M. E. (1998). *Kente cloth weaving among the Asante in Ghana: A West African example of gender and role change resistance* (Master of Arts, University of Alberta).

Boateng, B. (2014). Adinkra and Kente cloth in history, law, and life. Textile Society of America Symposium Proceedings, Los Angeles, Amerika.

Condra, J. (Ed.). (2013). *Encyclopedia of national dress: Traditional clothing around the world [2 Volumes]*. Abc-Clio.

Dölen, E. (1992). *Tekstil tarihi: dünyada ve Türkiye'de tekstil teknolojisinin ve sanayiinin tarihsel gelişimi (Vol. 92)*. Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi.

Gürcüm, B. H., & Öztürk, Ö. (2020). Tekstil ve moda tasarımında gelenekselin yaşatılması. *Folklor Akademi Dergisi*, 3(4), 244-26.

Kalebek, N. A., & Sayar, S. (2020). Zeugma kültürel miras öğeleri ile geleneksel kutnu kumaşının giysi tasarımında kullanılması. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 67 (2020 Mart): s. 507–514. doi: 10.7816/idil-09-67-09.

Kuran, F. (2022). Moda olgusu ile Harlem rönesansı dönemindeki Afro-Amerikan kadınların giyim kültürleri üzerine inceleme. *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi*, 5(9), 190-214.

Mack, J., & Picton, J. (1979). *African textiles: looms, weavings and design*. British Museum Publications.

O'Brien, L. (2014). Why do you dress me in borrowed robes? The role of kente cloth at skidmore college. *Art History Honors Projects*. 11.

Peek, P. M., & Yankah, K. (2004). *African folklore: An encyclopedia*. Routledge.

Roberts, R. (1994). " Ladies first": Queen Latifah's Afrocentric feminist music video. *African American Review*, 28(2), 245-257.

Spring, C. (2012). *African textiles today*. Smithsonian Institution.

Thomas, M. (1994). Linguistic variation in Spike Lee's School Daze. *College English*, 56(8), 911-927.

Tyler, M. S. (2016). *Meanings of kente cloth among self-described American and Caribbean students of African descent* (Doctoral dissertation, University of Georgia).

Vettorello, P. A. (2021). Louis Vuitton and African textiles: The case of kente. <https://www.pierreantoinev.com/kenteandlouisvuitton>

Yanar, A., & Arin, K. (2021). Karacakılavuz dokumalarının coğrafi işaret ve kültürel miras bağlamında değerlendirilmesi ve belgeleme çalışması. *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi*, 4(8), 179-198.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: <https://tr.pinterest.com/pin/835136324624269985/> (Erişim Tarihi: 29.08.2022)

Görsel 2: <https://www.contemporary-african-art.com/kente-cloth.html> (Erişim Tarihi: 23.08.2022)

Görsel 3: <https://cdn.ghanaweb.com/imagelib/pics/507/50796961.jpg> (Erişim Tarihi: 23.08.2022)

Görsel 4: <https://royalwatcherblog.com/2017/11/10/queen-ghana-1961/> (Erişim Tarihi: 10.10.2022)

Görsel 5: <https://prologue.blogs.archives.gov/2017/03/13/what-a-moment-in-time/> (Erişim Tarihi: 23.08.2022)

Görsel 6: https://www.facebook.com/HipHoPhotoMuseum/photos/a.2209779412497769/2216614198480957/?type=3&is_lookaside=1 (Erişim Tarihi: 24.08.2022)

Görsel 7: <https://www.vulture.com/article/laurence-fishburne-in-conversation.html> (Erişim Tarihi: 25.09.2022)

Görsel 8: https://www.allthingsankara.com/wp-content/uploads/2020/08/img_5948-832x1024.jpg (Erişim Tarihi: 25.09.2022)

Görsel 10: <https://www.artskop.com/artist/serge-attukwei-clotey-96> (Erişim Tarihi: 23.08.2022)

https://draftiesa.files.wordpress.com/2016/02/tumblr_o2yaqgr4nt1t01bb2o1_12801.jpg?w=346&h=519 (Erişim Tarihi: 23.08.2022)

Görsel 11: https://www.dailykos.com/stories/2016/6/5/1532244/-Power-pride-and-kente-cloth_(Erişim Tarihi: 24.08.2022)

Görsel 12: <https://fashionandrace.org/database/sporting-kente-cloth/>(Erişim Tarihi: 24.08.2022)

Görsel 13: https://www.originalmagazine.uk/louis-vuitton_(Erişim Tarihi: 24.08.2022) https://ichef.bbci.co.uk/news/976/cpsprodpb/DD77/production/_117659665_lv1.jpg(Erişim Tarihi: 24.08.2022)

Görsel 14: https://braperucci.africa/wp-content/uploads/2021/04/Kente-Amanda-Gorman.jpg_(Erişim Tarihi: 24.08.2022)

Görsel 15: <https://imageio.forbes.com/specials-images/imageserve/782dad788e4144aea49e4a4a352b4c95/0x0.jpg?format=jpg&crop=4857,2733,x0,y0,safe&width=1200>(Erişim Tarihi: 25.08.2022) https://dynamimage.cdn.cnn.com/cnn/c_fill,g_auto,w_1200,h_675,ar_16:9/https%3A%2F%2Fcdn.cnn.com%2Fcnnnext%2Fdam%2Fassets%2F200608142551-01-house-democrats-kneel-0608.jpg (Erişim Tarihi: 25.08.2022)

Görsel 16: https://media.vanityfair.com/photos/5a713bac202075669b8fb56a/master/w_2560%2Cc_limit/trump=state-of-the-union-congressional-black-caucus.jpg (Erişim Tarihi: 25.08.2022)

Kübra KAYADURAN

Araştırma Görevlisi, Hacettepe Üniversitesi, kubra.kayaduran@gmail.com, Ankara-Türkiye

ORCID: 0000-0003-3700-3304

Buşra GÜRDAĞ

Araştırma Görevlisi, Bursa Uludağ Üniversitesi, busragurdag@gmail.com, Bursa-Türkiye

ORCID: 0000-0002-2748-5568

Işığın Tasarım Sürecindeki Görünürlüğü: Louis Kahn Eskizleri Üzerine Bir İnceleme¹

Özet

Doğal ışık, kullanıcı üzerindeki olumlu etkilerinin yanı sıra tasarımı farklı kılan ve ona özgün bir karakter kazandıran bir malzeme olması nedeniyle önem taşır. Işık mekânın atmosferini ve mekânsal deneyimi doğrudan etkileyen bir niteliktir. Ancak doğal ışığın proje üretim sürecinde çoğunlukla coğrafya, bağlam gibi özel durumlar nedeniyle bir çıkış noktası oluşturması dışında öncelikli olarak ele alınan, hesaplanan, tasarlanan başka bir deyişle mekânın strüktürünü ya da formunu belirleyen bir kavram olmadığı görülmektedir. Bu durum mekân deneyimini, mekânın atmosferinin ışıkla kazanacağı boyuttan yoksun bırakır. Çalışma, ışığa attığı önemi dile getiren ve mekânlarında doğal ışığı kullanma biçimleriyle öne çıkan mimar Louis Kahn'ın eskizleri üzerinden, mekânsal atmosferin belirleyicisi olarak, ışığın tasarım sürecine nasıl dahil edildiğini keşfetmeyi amaçlar. Çalışmada mimar Kahn tarafından tasarlanan Esherrick Evi, First Unitarian Kilisesi ve Okulu, Bangladeş Ulusal Meclis binası olmak üzere farklı işleve sahip üç yapıya ait eskiz çalışmaları; doğal ışığa ilişkin tasarım kararları ölçüt alınarak incelenmiştir. Değerlendirmeler yapılırken yapıların inşa edildikten sonraki görüntüleri üzerinden ışığa dair tasarım kararlarının mekânsal atmosfer üzerine etkileri incelenmiştir. Sonuç olarak incelenen örnekler üzerinden Louis Kahn'ın ışık ve strüktür arasında doğrudan bir tasarım ilişkisi kurduğu tespit edilmiştir ve doğal ışığın tasarım sürecinin ilk aşamalarından itibaren dikkate alınması gereken önemli bir unsur olduğuna dikkat çekilmiştir. İncelenen eskizler bu noktada yönetime ilişkin bilgiyi içermesi nedeniyle yol göstericidir.

Anahtar Kelimeler: Doğal ışık, Mekân, Atmosfer, Louis Kahn, Tasarım süreci

Visibility of Light in Design Process: A Study on The Sketches of Louis Kahn

Abstract

In addition to its positive effects on the user, natural light is important because it is a material that makes the design different and gives it a unique character. Light is a quality that directly affects the atmosphere of the space and the spatial experience of the user. However, it is seen that natural light often creates a starting point in the project

¹ Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildiri olarak sunulmuştur.

production process due to special circumstances such as geography and context. Other than these, light; it is not considered as a concept that is primarily handled, calculated, designed, in other words, determining the structure or form of the space. This situation; deprives the space experience of the dimension that the atmosphere of the space will gain with light. This study aims to explore how light is included in the design process, as the determinant of the spatial atmosphere, through the sketches of architect Louis Kahn, who expresses the importance he attributes to light and stands out with the way he uses natural light in his spaces. In the study, sketches of three buildings with different functions, namely Esherick House, First Unitarian Church and School, National Assembly Building of Bangladesh, designed by architect Kahn; examined through design decisions regarding natural light. While making evaluations, the effects of light design on the spatial atmosphere were examined through the images of the buildings after they were built. As a result, it was determined that Louis Kahn established a direct design relationship between light and structure through the examples examined, and it was pointed out that natural light is an important element that should be taken into account from the first stages of the design process. At this point, the analyzed sketches are instructive as they contain information about the method.

Keywords: Natural light, Space, Atmosphere, Louis Kahn, Design process

1. Giriş

Doğal ışık mekâna özgün karakterini kazandıran önemli niteliklerden biridir. Işık, mekânın görülmesi ve algılanmasında önemli bir rol oynar başka bir deyişle ışıksız bir mekân deneyiminden bahsetmek olanaksızdır. Işık, hacim, boşluk ve yüzeylerin karakter ve ifadelerini kuvvetlendirir, kullanılan doku ve malzemelerin niteliğini ortaya çıkarır. Görülen her şey insan gözüne ışık niteliğinin bir örüntüsü olarak nüfuz eder. Doğal ya da insan yapımı fark etmeksizin görünür dünya ışık aracılığıyla var olur. Mekânın atmosferi ve geometrik sınırlarını aşan deneyimsel boyutu doluluk ve boşluklar, opak, şeffaf ve yarı saydam elemanlar tarafından şekillendirilen ışık ve gölgenin niteliği tarafından yönlendirilir; yükseklik ve derinlikler, ana hatlar ya da detaylar ışık tarafından haritalandırılır. Dolayısıyla bir tasarımcı formu yaratırken aslında ışığı şekillendirir ve ürettiği form ışığın farklı biçimleridir (Kepes, 1967, s. 2; Holl, 2007, s. 63; Ozorhon & Uraz, 2014, s. 107).

Doğal ışığın etkileri, güneşin noktasal bir ışık kaynağı olmaması nedeniyle sonsuz çeşitliliğe sahiptir. Gün ışığı Ekvator ve kutuplarda farklı açılar ile göze ulaşır, gün doğumu ve batımında farklı renk ve sıcaklık değerlerine ulaşır. Doğal ışık her coğrafi bölgede farklı karakterdedir ve buna bağlı olarak her mekân kendine özgü bir ışığa sahiptir. Zengin ışık ve gölge koşulları, mekânsal duyumun biçimlenmesinde önemli bir yer tutar ve kullanıcının ruh haline doğrudan etki eder. Çünkü ışık biyolojik yaşamın sürekliliği için hayati önemdedir, kimi hormonal aktivitelerin gerçekleşmesi ışığa bağlıdır. Zihinsel durumumuzu etkileyen gece gündüz ritminin mekâna yansması ışık aracılığıyla gerçekleşir. İnsanın ruh hali, aktifliği ve enerji seviyesi ışığın etkisinde dönüşüme uğrar (Holl, 2007, s. 63, McCarter & Pallasmaa, 2012, s. 151; Ozorhon & Uraz, 2014, s. 107).

Scott'a göre ışık ve gölge mekânı parçalara ve alt mekanlara ayırır; mekâna ritim ve ölçek duygusu ve mahremiyet hissi verir. Işık kaynağı gözü kendisine çeker ve mekânda kendi başına bağımsız bir hareket önerir. Dolayısıyla mekânda hareketi, dikkati yaratan önemli noktaları ve odakları yönlendirir. (Scott, 1914, s. 229). Mimarlık algımızı etkileyen en güçlü öğelerden biri ışıktır. Işık insanlar üzerinde fizyolojik etkilere sahip olmanın yanında güçlü psikolojik tepkiler yaratır. Bu durum, mimari yapıların biçimlenişinde etkili olmuştur. Louis I. Kahn, Le Corbusier, Steven Holl, Peter Zumthor gibi mimarların tasarımlarında mekân atmosferinin yaratılmasında ışığın oynadığı rolü gözlemlemek mümkündür. Işığın mistik ve kutsal bir atmosfer yaratmadaki etkisi, özellikle dini yapılarda kullanılarak mekân deneyimini yönlendirmiştir (Roth, 1993, s. 112-113).

Doğal ışığın mimari mekanla ilişkisi ve mekanın biçimlenişinde oynadığı rol daha çok fiziksel açıdan incelenmiş; ışığın anlam boyutu ise daha az ele alınan bir konu olmuştur. Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında Zevi ve

Giedion'ın mimarlık kuramında mekânı odak noktası olarak ele almalarından sonra, ışık ve mekân ikilisi, fiziki kullanım sonucunda yarattığı izlenimler açısından ilgi çekmiştir. Ancak 1940'lerden sonra özellikle Louis Kahn'ın doğal ışığın mimari mekân için olan önemine değinen söylemleri ve ışık kullanımıyla dikkat çeken tasarımları ile mimarlık kuramında ışığın anlam boyutu önemsenmeye başlanmıştır. Kahn, doğal ışığın anlam boyutuna odaklanmış, mimari yaratımının temel mantığını da 'ışık ve sessizlik' arasında kurduğu anlamsal ilişki ile ortaya koymuştur (Yıldız, 1995, s. 17).

Taşındığı önem ve anlamsal değerine karşın doğal ışığın etkili biçimde kullanıldığı mekanlara rastlamak günümüzde oldukça zordur. Bu durumun ışığın tasarım sürecinde etkin biçimde ele alınan bir olgu olmamasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Mekânın tasarım sürecinde doğal ışığın, öncelikli bir malzeme ya da mekânın atmosferinin belirleyici niteliklerinden biri olmaktan çok, coğrafya, bağlam gibi özel durumlar nedeniyle bir çıkış noktası olarak ele alınan, hesaplanan, tasarlanan bir kavram olduğu gözlenmektedir. Işık, çoğunlukla, gerekli işlevsel kurgu sağlandıktan sonra uygun görülen noktalardan açılan boşluklardan içeriye alınandır.

"Gün ışığı sürekli olarak değişir. Buna karşın diğer mimari elemanlar kesin olarak belirlenebilir. Mimar kütlelerin ve boşlukların boyutlarını kesinleştirebilir, binanın ne tarafa yönlendirileceğini tayin edebilir, yapı malzemelerini ve onları kullanım şekillerini belirleyebilir. Diğer bir deyişle daha tek taş yerine koyulmadan binanın niteliklerini ve niceliklerini kesinlikle tanımlayabilir. Tek kontrol edemediği gün ışığıdır. Gün ışığı sabahtan akşama, gündün güne hem yoğunluk hem renk bakımından farklılıklar gösterir. Böylesine kaprisli bir faktörle nasıl çalışılır? Bu faktör sanatsal olarak nasıl kullanılır? (Rasmussen, 1959, s. 188)"

Rasmussen'in bu sorusu çalışmanın amacını oluşturan doğal ışığın tasarım sürecine nasıl dahil edildiğinin keşfine yönelik sorulara altlık oluşturur niteliktedir. Çalışma, mekânda ışığın etkin biçimde kullanımı ve bunun tasarım süreciyle olan ilişkisine dikkat çeker. Bu noktada doğal ışığın, tasarım fikri doğrultusunda mekânın biçimlenişine nasıl etki ettiği sorusunun yanıtı tasarım sürecinde aranır ve Louis Kahn eskizleri üzerinden ışığın tasarım sürecine nasıl dahil edildiğini keşfetmek amaçlanır.

2. Yöntem

Çalışma kapsamında mimarın farklı işlevlere hizmet eden üç yapısı (Esherick Evi, First Unitarian Kilisesi, Bangladeş Ulusal Meclis Binası) seçilmiştir. Kahn'ın mekan tasarımında ışığın rolü ve önemi üzerine görüşlerinden de yararlanarak tasarım eskizleri ve yapı fotoğrafları üzerinden ışık yoluyla şekillenen strüktür ve ışığın iç mekan atmosferindeki etkisi incelenmiştir. Tasarım eskizlerinde ışığın yönlenişine ve ışık referanslı strüktür arayışlarına dair kararların iki boyuttaki karşılığını aramak hedeflenmiştir. Yapı fotoğraflarında ise bu kararların üç boyuttaki etkisi incelenmiş ve mimarın tasarımıyla ilgili görüşlerinden referansla çıkarımlar yapılmıştır.

3. Louis Kahn'ın Doğal Işığa Yaklaşımı ve Tasarımları Üzerine Bir İnceleme

Louis Kahn'a göre ışık, varoluşun kaynağı ve maddenin yaratıcısıdır; "madde doğal olarak gölge düşürür ve gölge de ışığa aittir (Kahn, 2017, s. 34; Lobell, 1985, s. 22)." Dolayısıyla bakışın koşullarını belirleyen ışıktır ve her mekân doğal ışığa ihtiyaç duyar. Kahn'a göre, doğal ışığa sahip olmayan bir yeri mekân olarak tanımlamak güçtür çünkü günün saatlerinin ve yılın mevsimlerinin yarattığı ruh halleri ancak doğal ışığa sahip bir mekânda var olabilir (Kahn, 1961, s. 14). Louis Kahn'ın söyleminde doğal ışık mekâna özgü atmosferin ve kullanıcı üzerindeki iyi halin yaratılmasının yanı sıra mimari formun belirleyicisidir. Mimar bu düşüncesini şu sözlerle ifade eder:

"Karşıma bir plan çıktığında o planı konstrüksiyon ve ışığın yarattığı mekanlar ortamının senfonisi olarak görmem lazım. Gördüğümüz gibi bu aşamada, bir nevi, planın çalışıp çalışmadığının benim için çok önemi yok. Planın sonsuzluk edinecek ilkelerine bir şekilde saygı duyulduğunu bilmem şartıyla. Işığı olmayan mekânları bana satmaya çalışan bir plan gördüğümde onu, adeta hiç düşünmeden, öylece reddederim, çünkü yanlış olduğunu bilirim. Yani, doğal

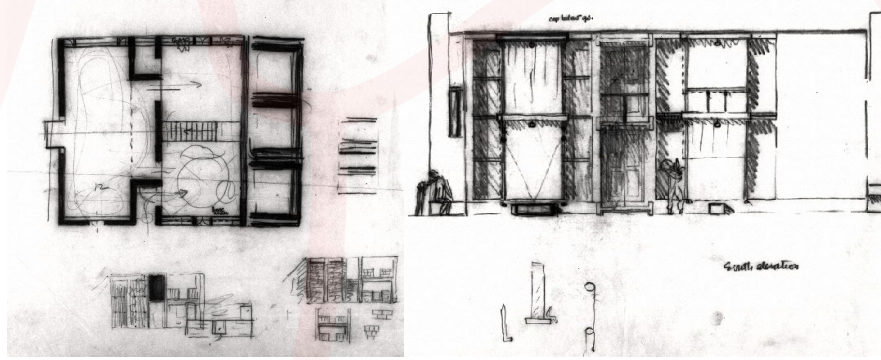
ışığı olmayan okullar sahte peygamberler gibi, kesinlikle mimarlık dışıdır. Ben bunları mimarlık pazarı içinde var olan ama aslında mimarlık ürünü olmayan işler olarak niteliyorum (Kahn, 2017, s. 33).”

Bu ifadeye göre mekânın formu konstrüksiyon ve ışık tarafından şekillendirilir. Kahn’a göre ışık “yapının strüktürü tarafından belirlenen bir düzen” anlayışıdır ve tasarlanmış bir mekânda bu düzenin bilinçli bir şekilde ortaya konulduğunun hissettirilmesi gerekir (Kahn, 2017, s. 51).

Mekan kavramını belli başlı araştırma konusu edinen mimar, ışık ve strüktürü bir araya getiren bağın mekanı oluşturduğuna ilişkin düşüncesi ile ön plana çıkmıştır. Işığa attığı önem, ışığı fiziksel bir öge olmanın ötesine taşımış ve ışığı kullanma biçimi mimarın imzası haline gelmiş ve ışığı kullanmadaki başarısıyla ön plana çıkmıştır. Farklı işlevlerde tasarlanmış üç yapısında ışığı ele alış biçimini incelemek bu açıdan önemli görülmüştür.

3.1. Eshericks Evi

Esherick Evi, Louis Kahn’ın öne çıkan konut tasarımlarından biridir. Margaret Esherick için tasarlanan konutun yapımı 1961 yılında tamamlanmıştır. Ev, mekânsal organizasyonu ve sıra dışı pencere ve panjur konfigürasyonunun sağladığı doğal aydınlatma ile dikkat çekmektedir. Konutun Kahn’ın tasarım anlayışını yansıtan önemli tasarımlardan biri olarak gösterilmektedir. Louis Kahn tasarımında, ışık ve konutun yer aldığı bağlama vurgu yapmıştır. Kahn, ana yaşam ve servis alanlarını paralel akslara yerleştirmiştir, ancak tasarıma kendine özgü karakterini kazandıran açıklıklardır. Bu açıklıklar, doğal ışığın mekâna nasıl alınacağını dolayısıyla mekânın atmosferinin doğal ışık aracılığıyla nasıl yaratıldığının göstergeleridir. Görsel 1’de yer alan eskizlerde Kahn’ın mekânın açıklıklarını hem plan hem de görünüşler üzerinde nasıl kurguladığı görülmektedir. Planda sirkülasyon akışı ve açıklıkların kurgusu öne çıkar. Planı, “konstrüksiyon ve ışığın yarattığı bir mekanlar senfonisi” olarak tanımlayan mimarın bu düşüncesini tasarıma ilişkin eskizlerinden de okumak mümkündür. Görünüş eskizinde ise yapı cephesinde açıklıkların yani ışık ve gölge tarafından yaratılan aydınlık değerine ilişkin tasavvurun ifadesi yer alır.



Görsel 1. Esherick Evi plan ve cephe eskizleri

Etherington’a göre; Kahn’ın geometri, ışık ve maddeye dair söylemleri anıtsal bu yapıda açık bir şekilde vücut bulmuştur. Açık plan tipine sahip yapıda pencereler, ışığın yapının tüm köşelerine yayılmasına yardım eder. Pencerelerden alınan ışık yansıma ve kırılma yoluyla zeminden tavana bir akış halindedir (Etherington, 2008). Merkezinde bir şömine ve şömine bacasının bölüdüğü düşey pencerenin yer aldığı duvar yaşam alanı yani evin kalbini çerçeveler. Evin geri kalanı bu duvara bakmaktadır. Evin geri kalanının yönlendirildiği bu açıklıktan bacanın ötesinde yer alan ağaçlara kısa bir bakış sağlanır. Pencere bir yandan evin içinde yer aldığı bağlamı çerçevelerken baca duvarının yüzeyindeki ışık oyunu gün ve gece boyunca değişir (Görsel 2). Kahn’ın bu tasarımı mekânı anlamlandırır ve konutun bir yuva olarak sembolik kimliğini pekiştirir (Unwin, 2015, s. 102).

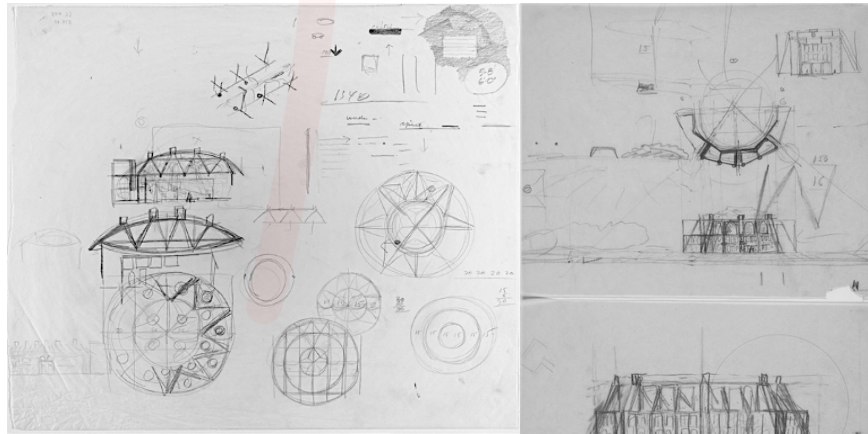


Görsel 2. Esherick Evi fotoğrafları

3.2. First Unitarian Kilisesi

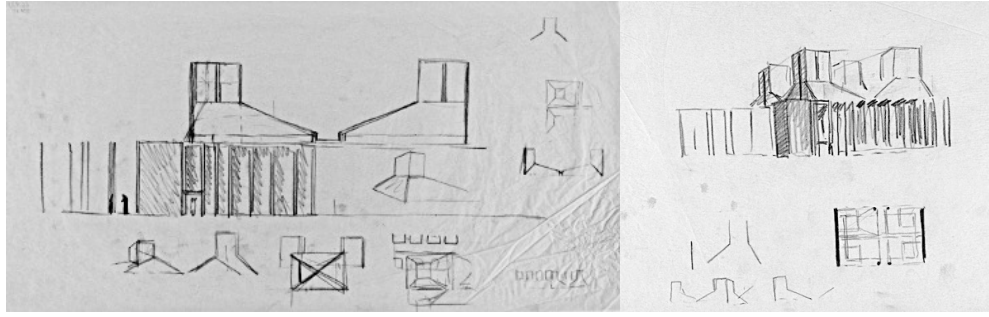
New York, Rochester'daki First Unitary Church, Kahn'ın profesyonel ve entelektüel kariyerinde önemli bir yapıdır. Bina, Kahn'ın New Jersey'deki Trenton Hamamı ve Pennsylvania'daki Richards Tıbbi Araştırma Binası ile birlikte yaptığı önemli erken çalışmalarından biridir. Entelektüel olarak, kilisenin tasarım süreci (1959-1961), Kahn'ın o dönemki akademik çalışmalarını (Kahn, 1960; Kahn, 1961; Kahn, 1961) beslemiş ve tasarım teorisini formüle etmesine yardımcı olmuştur. Tasarım süreciyle Kahn'ın mimarlık araştırmalarının olgunlaşmasına katkıda bulunan yapı, mimarın tasarım felsefesinin bir örneği olarak görülmektedir. Kavramsal altyapısı üniteryen inanç sisteminin demokratik ideallerine dayanan tasarım sürecinde Kahn "birlikte çeşitlilik" ilkesine dayalı mekanları birbirlerini tamamlayacak şekilde ele almış ve bileşenler arasındaki ayırmadan ödün vermeden merkez etrafında dönen bir birliği somutlaştırmıştır (Dogan, 2003, s. 58).

Kahn'ın yapıya ait eskizleri incelendiğinde tasarım sürecinin en başında yapıya ve yapının bölümlerine yüklemek istediği anlamı ışıkla ilişkilendirdiğini ve doğal ışığı tasarım sürecini yönlendiren, yapının formunu belirleyen bir parametre olarak ele aldığı söylenebilir. Oluşturmak istediği atmosfere ve mekanların işlevlerine uygun doğal ışığı kullanma ve yönlendirme biçimini tasarım sürecini yönlendiren bir olgu olarak ele almış ve bunu eskizlerine yansıtmıştır. Görsel 3'de yer alan eskizlerde Kahn'ın üst döşeme strüktür denemelerini ve ışığın bu strüktürden mekâna yayılışına ve oluşturacağı atmosfere dair öngörülerini içeren çizimler yer almaktadır.



Görsel 3. First Unitarian Kilisesi plan, kesit ve perspektif eskizleri

Görsel 4' te yer alan eskizlerde ışığın mekâna alınış biçimini belirleyecek çatı örtüsüne ait biçim denemeleri, yapı cephesinde oluşması öngörülen ışık-gölge etkisine dair çizimler mimarın tasarım sürecinin başlangıcında ışık referanslı bir tasarım süreci izlediğinin kanıtı niteliğindedir.



Görsel 4. Işık kulelerine ilişkin eskizler

Kilise, ana ibadet mekanı ve etrafında tasarlanan ikincil mekanların oluşturduğu bir bütündür. Dört adet ışık kulesi tarafından aydınlatılan ibadet mekanında, ışık bu kuleler aracılığıyla içeri alınır, yüzeylere yansır ve tüm mekana dağılır. Doğal ışığın mekana bu şekilde alınması, dışarının parlaklığı ile içerinin loşluğu arasındaki kontrastı belirginleştirmektedir. Kahn, mekanın üst döşemesini haç şeklinde biçimlendirmiş ve haçın dört köşesindeki alanları göğe yükselterek ışığı mekana buradan almıştır (Görsel 5). İbadet mekanını oluşturan duvarların boşluksuz yapısı, ışığın yalnızca yukardan alınmasına ve algının gökyüzüne yani yüksek ilahi varoluşa doğru yönelmesine olanak verir ve doğal ışık gökyüzündeki Tanrı'ya anlamsal açıdan atıfta bulunur. Bu anlamsal atıf amacının, doğal ışığın iç mekana alınması için seçilen yöntemi etkilediği ve mekanın plastik yapısının ana hatlarını oluşturan üst döşeme strüktürünü biçimlendirdiğini söylemek mümkündür (Yıldız, 1995, s. 89-90).



Görsel 5. First Unitarian kilisesine ait fotoğraflar

Mekanın diğer bölümlerinde, pencere yüzeyleri yapı cephesinde geri çekilerek yerleştirilmiştir (Görsel 6). Buradan mimarın, doğal ışığı çalışma mekanlarına da dolaylı yoldan almayı tercih ettiği anlaşılmaktadır. Ahşap, tuğla ve beton malzemelerin kullanıldığı yapıda, malzemelerin doğal özellikleri ışık yardımıyla vurgulanmıştır. Doğal ışığın mekana alınışı ve işlenişi ana ibadet mekanının -diğer işlevlerin toplandığı merkezi bir konuma sahiptir- plan düzlemindeki merkeziliğini üç boyutta hissedilir hale getirmiştir.



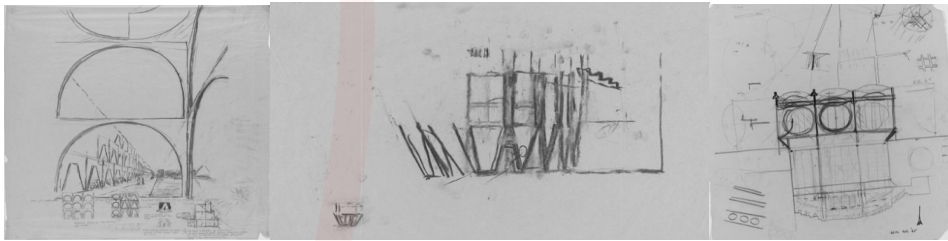


Görsel 6. First Unitarian kilisesine ait fotoğraflar

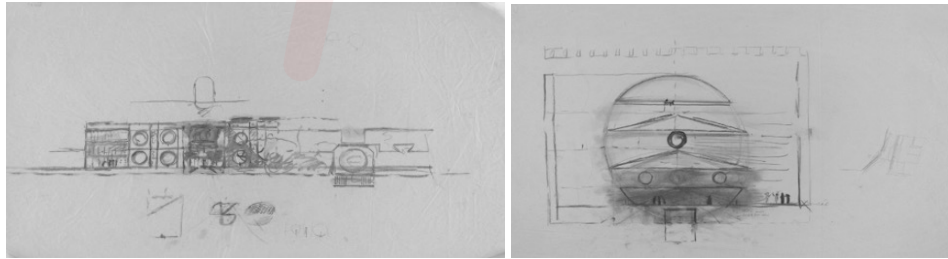
3.3. Bangladeş Ulusal Meclis Binası

1982'de tamamlanan, Bangladeş hükümetinin sembolik bir anıtı olan Ulusal Meclis Binası, Kahn'ın en önemli eserlerinden biridir. Kahn, bu yapı da arazinin karakterini göz önüne almış, yapının çevresi ile ilişkili olması gerektiğini vurgulamış ve bu doğrultuda tasarımına yön vermiştir. Ara mekanlar ve boşluklarla iç mekan ve dış mekan arasında kurduğu ilişki ile iç mekanın dış mekanı zorunlu kıldığı fikrini desteklemiştir (Demir ve Aksu, 2022, s. 251).

Kahn'ın bu yapısı doğal ışık kullanımı açısından yapıları arasında özel bir yere sahiptir. Kahn, düşünsel olarak hedeflediği anlamı nesneleştirilebilmek için doğal ışığı biçime yön veren bir eleman olarak kullanmıştır. Cephedeki geometrik boşluklar aracılığıyla ışık farklı açıklıklardan farklı yoğunlukta içeri alınmıştır. Doğal ışığı yakalayan ve onu daha büyük alanlara yönlendiren farklı geometrik boşluklar gün boyunca değişen ışığın mekandaki etkisini kuvvetlendirmiştir. Mimarisinin iki önemli parametresi olan ışık ve gölgeyi bu yapının tasarım aşamasında düşünüş biçimini Kahn'ın eskizlerinden okumak mümkündür. Görsel 7'de yer alan eskizlerde gün ışığının cepheye alması ve ışığın etkisi üzerinden biçim denemelerinin yer aldığı çizimler bulunmaktadır. Görsel 8'de yer alan eskizlerinde ise ışığın cephede ve iç mekanda oluşturacağı atmosfere dair öngörülerini, ışık ve gölge tarafından yaratılan aydınlık değerine ilişkin tasavvurlarını içeren çizimler yer almaktadır.

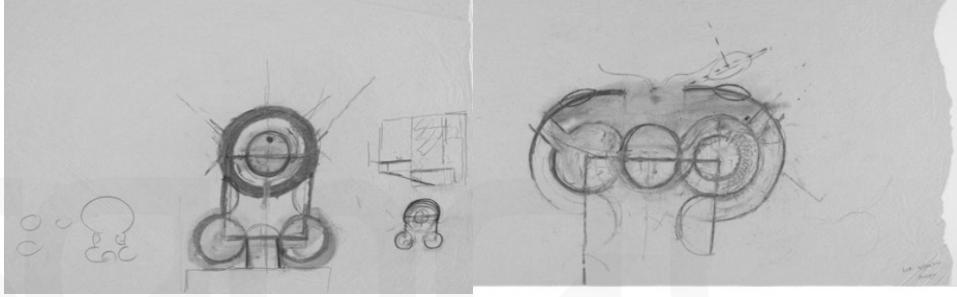


Görsel 7. Bangladeş Ulusal Meclisi strüktür ve ışık eskizleri

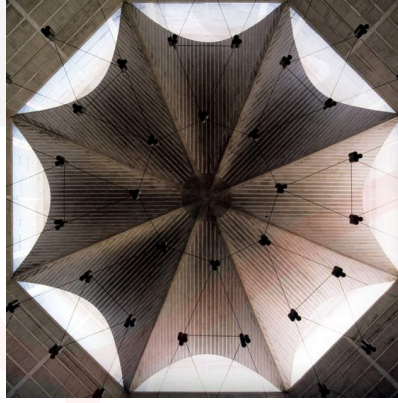


Görsel 8. Bangladeş Ulusal Meclisi yapısına ilişkin eskizler

Louis Kahn, yapının ana toplantı mekanını, bir ibadet mekanında toplanma ruhunu yansıtacak biçimde ele alırken, mekan sınırlarını belirleyen perde duvarlar üzerine kemer şekilli boşluklardan oluşan bir ışık süzgeci oturtmuş ve yapının üst noktasında doğal ışığın biçimi tanımladığı bir model tasarlamıştır (Görsel 10). Doğal ışığın ana mekana alınmasında belirleyici bu yöntem sayesinde doğal ışık aracılığıyla mekan anlamsal olarak varolmuş; kurgulanan anlam mekan strüktürünü yani biçimini belirlemiştir (Yıldız, 1995, s. 93). Görsel 9’da yer alan eskizlerde mimarın bu yaklaşımına dair plan çizimleri yer almaktadır.

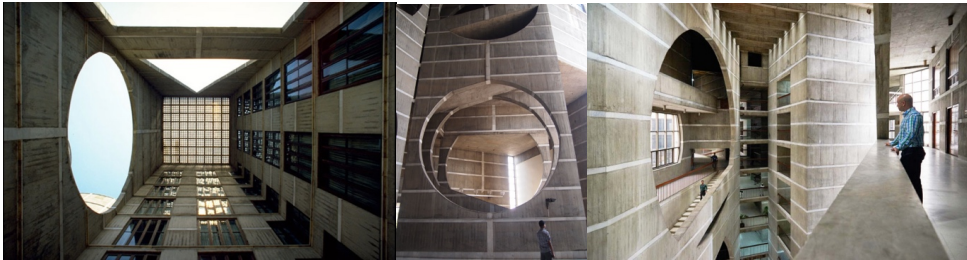


Görsel 9. Ana toplantı mekanı plan eskizleri



Görsel 10. Ana toplantı mekânından üst örtü

Kahn, yapıya hakim olacak genel atmosferin nasıl olacağı problemini çözerken tasarlayacağı yapının, yerel kültürün ruhuna uygun olması gerekliliği üzerinden hareket etmiştir. Düşünsel olarak ‘toplanma, bir araya gelme’ kavramlarını referans alan mimar camilerdeki toplanma ruhuna atıfta bulunarak ana toplanma mekanında biçimsel olarak Pakistan’daki dini yaşamın mekânsal temsili olan camilerden esinlendiğini belirtmiştir (Lutolli ve Jashanica, 2022).



Görsel 11. Bangladeş Ulusal Meclis binasına ait fotoğraflar

Ofis hizmeti veren bölümler, üçgen, yarım daire, dikdörtgen, dikey ve yatay bölmeler gibi farklı şekillerde boşluklar açılmış ara katmanlardan aydınlatılan dikdörtgen kütlelerden oluşmaktadır (Görsel 11). Bu ara katman, ofis iç mekânı ile dış mekân arasında bağlantı sağlarken, giren ışığın yoğunluğunu ve gölgelerin yansımalarını kontrol eder.

Ayrıca ofis bölümünde bulunan pencereleri gizleyerek binaya kasıtlı olarak kazandırılmak istenen anıtsallığa hizmet eder. Kahn'ın pencereleri gizleme yoluyla anıtsallığı uygulama niyeti, Roma mimarisine, esinlendiğini söylediği Caracalla Hamamlarına atıfta bulunan bir yaklaşımdır (Scully, 1993).

4. Sonuç

Çalışmada Louis Kahn'ın farklı işlevde üç tasarımının eskizleri incelenmiştir. Eskizlere bakıldığında mimarın tasarımını strüktür başka bir deyişle sirkülasyon ve doğal ışığın içeri girmesine izin veren yapı açıklıkları üzerinden kurguladığı görülür. Kahn'ın, eskizlerinde yapıyı her açıdan düşünerek mekânı nasıl aydınlatacağını ve yapının iç mekân ve cephelerinde oluşacak ışık-gölge değerleri üzerine düşündüğü ve bazı eskizlerinde ışığa dair tasarım kararlarını yazılı notlarla desteklediği görülmektedir. Tasarım eskizlerinde ışığın her zaman gölge ile birlikte var olduğu ve mekanların aydınlık, yarı gölge, tam gölge gibi farklı aydınlık seviyelerini içerdiği görülmektedir. Eskizlerle kıyaslamak adına başvurulan yapı fotoğraflarında da tespit edilen bu noktalar teyit edilir.

Kahn'ın yapıyı plan gibi iki boyutlu bir düzlem üzerine yoğunlaşarak tasarlamıyor olması önemli bir noktadır. Kahn'ın tasarımlarında mekanları aydınlatmak için seçtiği yol strüktürle doğrudan ilişkilidir ve bu durum ışığa ilişkin tasarım kararlarının tasarım sürecinin en başında ele alındığının açık bir göstergesidir. Yapıların hem iç mekân hem cephe fotoğraflarında eskizlerdeki paralel biçimde farklı ışık değerlerinin bir kombinasyonu görülür. Ek olarak ışık, yapı iç mekanlarına doğrudan alınmaz ve yapıda dolaştırılır. Bu dolaylı aydınlatma mekân içerisindeki ışık niteliğini zenginleştirirken malzemeye özgü farklılıkları da vurgular. Bu nitelik mekâna özgün atmosferin yaratılmasında belirleyicidir. Bunun yanı sıra fizyolojik açıdan tercih edilmeyen kamaşma, yansıma gibi sorunların önüne geçer.

Kahn tasarımlarında doğal ışığın yarattığı atmosfer üzerinde durmuş ve mimari yaratımın temel mantığını da 'ışık ve sessizlik' arasında kurduğu anlamsal ilişki ile ortaya koymuştur. Kahn'ın çalışmalarında ışığın mekân atmosferine nasıl katkı sağladığı ve sonuç olarak ışığın mekânın biçimlenmesinde nasıl birincil unsur haline geldiği görülmektedir. Işık, Kahn'ın tasarımlarında işlevin anlamsal boyutunu besleyen bir tasarım kriteri olarak fikir aşamasından yapının son haline kadar süreci yönlendiren önemli bir unsur olmuştur. Doğal ışık, mekânda etkin biçimde yararlanmak ve mekâna özgü bir atmosfer yaratmak için tasarım sürecinin en başında dikkate alınması gereken önemli bir malzemedir. Çalışma kapsamında yapılan tespitler ve incelenen eskizler, ışığın erken tasarım sürecine nasıl dahil edileceğine ilişkin bir izlek oluşturması bakımından önem taşır.

Kaynakça

Demir, G., & Aksu, A. (2022). Mimarlıkta 'Tasarım Mekânı, Yaratım Düzlemi ve Tasarımcı Kimliği'ndeki Değişimlerin Tarihsel Süreç İçerisinde Örnekler Üzerinden Okunması. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 7(1), 243-267.

Dogan, F. (2003, November). The Role Of Conceptual Diagrams In The Architectural Design Process: Case Studies of the First Unitarian Church by Louis Kahn, the Staatsgalerie by Stirling & Wilford Associates, and the Jewish Museum by Daniel Libeskind. Georgia Institute of Technology.

Etherington, R. (2008). <https://www.dezeen.com/2008/04/03/esherrick-house-by-louis-kahn/>

Holl, S. (2007). Questions of Perception: Phenomenology of Architecture. S. Holl, J. Pallasmaa, & A. Perez-Gomez içinde, Questions of Perception: Phenomenology of Architecture (s. 39-120). San Francisco: William Stout Publishers.

Kahn, L. I. (1960). On form and design. *Journal of Architectural Education*, 15(3), 62- 65.

Kahn, L. I. (1961). Form and design. *Architectural design*, 31, 145-154.

Kahn, L. I. (1961). Kahn. *Perspecta*(1), 9-28.

Kahn, L. I. (2017). Sessizlik ve Işık. Müge Cengizkan (Ed.), Louis Kahn'a Yeni/den Bakış içinde (33-52). İstanbul: Pera Müzesi Yayınları

Kepes, G. (1967). Light and Design. *Desin Quarterly*, 68, 1-32

Lobell, J. (1985) *Between Silence and Light*. Boston, Shambhala Publications

Lutoli, B., & Jashanica, K. (2022). Kahn's light: The measurable and the unmeasurable of the Bangladesh National Assembly Building. *Frontiers of Architectural Research* (11), 89-102.

McCarter, R., & Pallasmaa, J. (2012). *Understanding Architecture*. New York: Phaidon Press.

Ozorhon, İlker F. ve Uraz, Turkan. (2014). Natural Light as a Determinant of The Identity of Architectural Space. *Journal of Architecture and Urbanism*. 38(2), 107-119.

Rasmussen, S. E. (2010). *Yaşanan Mimari* (3. b.). (Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Roth, L. M. (1993). *Mimarlığın Öyküsü* (Cilt Birinci Baskı Nisan 2014). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Scott, G. (1914). *The Architecture of Humanism*. New York: Houghton Mifflin Company.

Scully, V., 1993. Louis I. Kahn and the Ruins of Rome. *Engineering & Science/Winter 1993*. MoMA, Museum of Modern Art.

Unwin, S. (2015). *Twenty-Five Buildings Every Architect Should Understand*. New York, Routledge

Yıldız, G. (1995). *Doğal Işığın Mimari Mekân Biçimlendirmesi ve Anlam Boyutu Üzerine* (Louis Kahn ve Tadao Ando). Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: https://www.philadelphiabuildings.org/pab/app/image_gallery.cfm/15157

Görsel 2: <https://www.arkitok.com/architects/louis-i-kahn/projects/margaret-esherick-house>

Görsel 3: <https://www.moma.org/search/?query=First+Unitarian+Church+and+School>

Görsel 4: <https://www.moma.org/search/?query=First+Unitarian+Church+and+School>

Görsel 5: <https://www.arkitok.com/architects/louis-i-kahn/projects/first-unitarian-church-and-school>

Görsel 6: <https://www.arkitok.com/architects/louis-i-kahn/projects/first-unitarian-church-and-school>

Görsel 7: <https://www.moma.org/search/?query=Sher-e-Bangla+Nagar>

Görsel 8: <https://www.moma.org/search/?query=Sher-e-Bangla+Nagar>

Görsel 9: <https://www.moma.org/search/?query=Sher-e-Bangla+Nagar>

Görsel 10: <https://i.pinimg.com/originals/87/4a/05/874a05f63e4db28ff07d02c55c19bc.jpg>

Görsel 11: <https://mosqpedia.org/en/mosque/302>

Gülten KURT

Doç.Dr., BAİBU Güzel Sanatlar Fakültesi, kgulten@gmail.com, Bolu-Türkiye

ORCID: 0000-0002-8998-0281

ALEVDE CAM BONCUK YAPIMI VE SÜSLEME TEKNİKLERİNDEN ÖRNEKLER¹**Özet**

Silis kum, soda ve kireç gibi doğal malzemelerden elde edilen hammadde kullanılarak yapılan cam sanatı son yüzyıl içerisinde sanatsal anlamda gelişme göstermeye başlamıştır. Farklı sanat alanlarıyla birlikte hayatın bütün alanlarında kullandığımız cam, üniversitelerimizin sanat eğitimleri alanlarında da uygulamalarla yerini almaktadır.

Değişik formlarda cam boncuk yapım tekniği ile birlikte, bunlar üzerinde farklı süsleme ve şekillendirme teknikleri uygulanmaktadır. Günümüzde takı yapımında kullanılan boncukları şekillendirmede kullanılan temel teknikler içerisinde yuvarlak, küp, yassı, silindir formlar yer almaktadır. Bunlar üzerinde noktalama, bükme, çekme gibi bazı süsleme teknikleri yapım aşamasında uygulanmaktadır. Camın hassas, kırılğan yapısıyla birlikte ateşte eridiği zaman kontrol edilmesi dikkat, özen ve hassasiyet gerektirmektedir. Bu uygulamalar cam boncuk yapımının temel tekniklerini oluştururken camı kontrol edebilme refleksinin kazanımını detaylı bir şekilde ortaya koyacaktır.

Bu çalışmada uygulama yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiş olan işlem basamakları fotoğraflarla desteklenerek verilecektir. Ayrıca çalışmayla; cam boncuk yapımı formları ve süsleme tekniklerinin detaylı bir şekilde anlatılmasıyla, alanda çalışmak ve öğrenmek isteyenlere katkı sağlaması, farkındalık yaratılması amaçlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Cam, Boncuk takı, Teknik.

EXAMPLES OF GLASS BEAD MAKING AND DECORATION TECHNIQUES IN FLAME**Abstract**

The art of glass, made by using raw materials obtained from natural materials such as silica sand, soda and lime, has begun to develop artistically in the last century. Glass, which we use in all areas of life, together with different fields of art, takes its place in the fields of art education of our universities with applications.

Along with the glass bead making technique in different forms, different decoration and shaping techniques are applied on them. Today, there are round, cube, flat and cylindrical forms among the basic techniques used in shaping the beads used in jewelry making. Some decoration techniques such as punctuation, bending, drawing are applied on these during the construction phase. With the delicate and fragile structure of glass, controlling it when it melts in fire requires attention, care and precision. These applications will reveal in detail the gain of the reflex to control the glass while creating the basic techniques of glass bead making.

In this study, the steps of the process carried out using the application method will be given, supported by photographs. In addition, with the study; By explaining the glass bead making forms and decoration techniques in detail, it is aimed to contribute to those who want to work and learn in the field and to raise awareness.

Keywords: Glass, beads, Jewelry, Technique.

¹ Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildiri olarak sunulmuştur.

1. Giriş

Yeryüzünde ustasının ve sanatçısının elinde bin bir şekle girerek nitelikleriyle ortaya konan birçok madde vardır. Elindeki malzemenin özelliğine göre bazen dövülerek, bazen kesilerek, farklı işlemlerden sonra bir köşede yerini alan, insan ruhunun beslediği ve şekillendirdiği estetiğe bürünen birçok madde. Bu malzemelerden biri de hayatımızın her alanında yer alan ihtiyaçlarımızı karşıladığımız varlığı asırlar öncesine dayanan ellerimizde şekilden şekle giren camdır. Yapısı itibarıyla sert ateşle bulunduğu anda akışkan bir kıvama dönüşerek ustasının ve sanatçısının maharetli elleri ve hayal gücüyle birleşen birçok çalışma geçmiş zamanlardan günümüze kadar ulaşmıştır. Cam ya da sırça, saydam veya yarısaydam, genellikle sert, kırılğan olan katı bir malzemedir. Bileşiminde kum-soda ve kireç olarak adlandırılan maddelerin dışında cama önemli özellikler kazandıran ve üretimde kimi yararlar sağlayan yardımcı kimyasal bileşenler bulunmaktadır. Soda veya potas düşük ısıda akışkanlığı sağlamakta, kireç sertliği ve dayanıklılığı arttırmakta, kurşun camı yumuşatıp parlaklık vermekte, boraks camın sertleşmesini sağlayıp ani ısı değişimlerine karşı direncini arttırmakta, metal oksitler ise renk vermektelerdir (Danış,2012:2). Yüksek derecede ısıtıldığında yumuşayıp akıcı duruma gelen, soğuyunca ise katı bir hal alarak kullanılan cam, insanlığın yaklaşık 4500 yıllık geçmişinden günümüze dek geçen sürede yaşamın hemen her alanında yer almıştır.

Hayatın bütün alanlarında kullandığımız cam, son yüzyıl içerisinde sanatsal anlamda gelişme göstermeye başlamış ve üniversitelerimizin farklı sanat eğitimleri alanlarında da yeni uygulamalar ve tekniklerle yerini almaya başlamıştır. Birbirinden farklı yöntem ve tekniklerin uygulandığı cam sanatları içerisinde yer alan, alevde cam boncuk yapımı son on yıl içerisinde bu alanda çalışan sanatçı ve zanaatçıların çalışmalarıyla ön plana çıkmıştır. Birbirinden farklı küçük bir yüzeyde, sanatçısının marifetli ellerinde farklı şekil ve süslemelerle biçimlenerek rengarenk sanatsal çalışmalara dönüşebilen boncuklar, yapılan takılarla da günden güne ilgi çekmeye devam etmektedir.

Yeni gelişen bir alan olması nedeniyle bu alanda eksik olan yazılı teknik uygulamalara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu çalışmanın amacı; camın özellikleriyle birlikte boncuk yapımında kullanılan basit teknikler ve süsleme yöntemlerinin neler olduğunu açıklamaktır. Bu alanda yazılan yeterli kaynağın bulunmaması yeni uygulamaya başlayacak olanlar için bu çalışmanın gerekliliğini ve önemini ortaya koymaktadır. Bölümlerinde seçmeli ders olarak alan Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğrencilerinin cam boncuk yapımıyla ilgili uygulama çalışmaları detaylı fotoğraflarla verilmiştir.

2. Cam Tarihi

Birçok yazılı kaynaklarda da belirtildiği gibi camın kullanımı ve bulunmasıyla ilgili net bilgi bulunmamakla beraber, ilk çağlarda doğada bulunan saydam veya saydam olmayan volkanik ve obsidyen gibi doğal malzemeler silah, kesici aletler, takı ve süsleme malzemesi olarak kullanılmıştır. Tüm yazılı kaynaklarda ifade edilen efsane bilgiye dayalı olarak, Romalı Tarihçi Pliny'e göre; Suriye'nin Prolemais bölgesinde sahile çıkan Fenikeli denizcilerin ısınmak için, taşıdıkları soda bloklarının ortasında kumda bir ateş yakarlar. Burada kurguladıkları 'ateşi koruma' niyetiyle oluşan ilkel yapı aslında antik cam fırınlarının küçük ölçekte bir benzeridir. Çünkü odun ateşi kum ile bulunduğu soda reaksiyona sokacak ve camsı görüntüyü elde edecek imkânı sağlayacaktır (Araz Eskinazi, 2017:13).

İlk arkeolojik verilere dayanılarak camın tarihsel serüveninin Mezopotamya bölgesinde M.Ö.3 bin yılda başladığına işaret edilmektedir. İlk 1000 yıl boyunca değerli taşların taklidi olan cam objeler sıklıkla kullanılırken en eski örnekler, Babil'in Eşnuna kentinde bulunan açık mavi renkli cam çubukla (yaklaşık M.Ö 2600), Mısır'da bulunan cam boncuklardır (yaklaşık M.Ö 2500) (Danış, 2021:6). M.Ö. 2. ve 1. Bin yıla ait olan, Mezopotamya kil tabletler camın kullanıldığı konusunda önemli bilgiler vermektedir. Bu tabletlerde cam yapımı, cam fırınları ve cam reçeteleri hakkında bilgiler bulunmaktadır (Danış, 2021:8). Cam yapımında kullanılan ilk teknikler Mısırda bulunmuştur. Tunç çağı'nda Mısır cam endüstrisinin varlığı, firavunlar düzeyindeki önemi arkeolojik verilerle ortaya konmaktadır. III. Amenhotep'in (İ.Ö. 1387-1350) Malkata'da kurduğu kraliyet yerleşim merkezinde çeşitli cam atölyeleri açığa çıkarılmış, sarayın içinde bile bir cam atölyesinin varlığı saptanmıştır. Tutankhamen'in (İ.Ö.1333- 1323) ünlü tahtında da turkuaz ve mavi cam kakma parçalarının kullanılması, camın Mısır sanatında en üst düzeyde kullanımını yansıtmaktadır (Erten, 2010:60). Tarihi süreç içerisinde Mısır'dan ticaret yolları aracılığı ile camın Avrupa'dan Anadolu'ya ve Asya'ya birçok yere ulaşmasında etken olmuştur. Dolayısıyla Mezopotamya'dan Mısır'a, Doğu Akdeniz'den Anadolu'ya kadar birçok yerde, ilk camcılık örnekleriyle karşılaşmak mümkündür.

İslam camcılığındaki gelişme Abbasiler devriyle başlamış, bu dönemde İran, Irak, Suriye ve Mısır camlarıyla benzer özellikler söz konusudur. 12-13. yüzyıl Selçuklu çağında İslam camcılığı en parlak devresine ulaşmıştır. Artuklu ve Selçuklu

saraylarındaki renkli cam parçaları, vitrayların varlığını ve Türklerin Orta Asya'dan beri cam kullandıklarını ortaya koymaktadır (Gönen, 2014: 41). Altın yıldızlı ve mineli kaliteli camlar; Musul metal eşyalarına ve Rakka seramiklerine benzeyen üsluplarıyla ilgi çekerler. 13. Yüzyıl şairlerinden Sadi'nin "Gülistan" adlı eserinde, Yemen'e de Halep camı gönderildiğinden söz edilmektedir. Aynı şekilde, Dimask Atabegliği (Tog-Teginliler) (M.1104-1155) zamanında Şam'da bir cam eritme fırını (mesbekü'l-züccâc) mevcuttur (Gönen, 2014: 34).

İstanbul'un fethinden sonra şehir, Osmanlıların cam üretme merkezi olmuş ve cam sanayii ve sanatında büyük bir gelişme gözlenmiştir. Osmanlı Devleti 1500'lü yıllardan başlayarak kendi cam sanayisini geliştirmek için o dönemlerin ölçüleri içinde büyük sayılabilecek yatırımlar ve düzenlemeler yapmıştır (Küçükerman, 2021:22). XIX. Yüzyılın başlarında Beykoz-çubuklu semtinde de bir cam ve kristal atölyesi açılmış, burada saydam ve renkli camlardan (opalin) kandil, bardak, kase, laledan, gülabdan, çeşm-i bülbül, tabak, şekerlik, matara gibi çeşitli eşyalar yapılmıştır. Beykoz işi denilen eşyalar büyük ün kazanmıştır. 1899'da Paşabahçe'de bir cam fabrikası kurulmuşsa da ömrü kısa olmuş, ancak 1934 yılında Sümerbank Paşabahçe Cam Fabrikalarının kurulup gelişmesiyle Türk camcılığı geçmişten günümüze yeniden şöhretine ulaşmıştır (Önder, 1985:26).

Dünya yüzeyinde yaşanan Endüstri Devrimiyle birlikte 21. Yüzyılda teknolojinin gelişen üretim tekniklerinin gücü, insan üretiminin yer aldığı birçok alanlarda makinaların kullanımını yaygınlaştırmıştır. Günlük yaşamda kullanılan eşyalarla birlikte teknolojiye ve bir çok alanda kullanılan cam, şeffaf ve steril olma özelliğiyle birlikte sağlıklı bir malzeme özelliği ile her alanda kullanılmaktadır.

3. Cam Sanatı

Doğu Akdenizde ki kanıtlar ve yazılı kaynaklara dayanarak, Mısır ve Mezopotamya'da camın keşfedilmesiyle birlikte, teknik uygulamalarla bu bölgede kurumlaşmış bir camcılıktan söz edilebilmektedir (Göncü, Kula vd, 2010:46). Cam, çağlar boyu kullanım eşyalarıyla birlikte, özellikle boncuklar süsleme ve süslenme unsuru olarak günümüze kadar devam etmiş ve değerini korumuştur.

Prehistorik Çağ'dan başlayarak üretimin en ilkel aşamalarında taş, kemik vb. malzemelerden ilk kez üretilen boncuklar, Tunç Çağı içinde cama da uyarlanmışlardır. Böylece, en erken cam boncuklar İ.Ö. 3. Binyıldan itibaren yapılmaya başlanmıştır (Erten, 2010:62). Anadolu coğrafyasında camla ilgili buluntular göz önünde bulundurulduğunda, camla tanışması boncuklar aracılığı ile olduğu bir gerçektir. Boğazköy, Geç Tunç Çağına tarihlenen Uluburun Batığı kazılarında 9500 adet cam boncuğun bulunduğu ayrıca Güneybatı Anadolu kıyısında Gelidonya Burnu'nda saptanan Geç Tunç Çağı batığında yapılan kazılarda da yüzlerce cam boncuk ele geçmiştir. (Erten, 2010:60). Afyon Yanarlar Hitit Mezarlığı buluntuları arasında küp mezarlarda ele geçen cam boncukların, İ.Ö. 2. Binyılın ilk yarısına; Assur Ticaret Kolonileri Tunç çağı sonları ile Eski Hitit Krallık Dönemi başlarına ait oldukları belirlenmektedir (Erten, 2010:61). Gaziantep, Ilısu-Kargamış baraj alanında 1999-2003 arasında Şarğa Höyük'de yapılan kurtarma kazılarında saptanan İ.Ö. 2. Binyıla ait cam boncuklar eklenmiştir. Bunlardan biri olan dikdörtgen biçimli ve uzunlamasına paralel yivli cam boncuk tipi özellikle ilgi çekicidir (Erten, 2010:61). Çorum Müzesinde sergilenmekte olan Roma ve Bizans dönemlerine ait cam boncuklar içerisinde benekli göz, halkalı, spiralli ve çekmeli boncuklar dönemin cam renkleri ile üretilmiş boncuklardır (Gönen, 2014: 3). Anadolu'nun bir çok bölgesinde yapılan kazılarda bulunan cam boncukların, geleneksel nazar boncuğunun atası olduğunu düşündüğümüz göz boncukları mevcuttur. Bunları da ülkemizde mevcut bir çok Arkeoloji (Ankara, Muğla, Aydın, Amasya, Yozgat, Çorum, Gaziantep, Urfa, Van, Uşak, Antalya vb.) Müzelerimizde görmek mümkündür.

Geçmişten günümüze el becerisinin egemen olduğu cam zanaat ve sanat uygulamalarında, hazır hammadde, yardımcı araç ve ekipmanlardan faydalanılmaktadır. Anadolu'da geleneksel olarak nazara karşı ve saraciye işleri için üretilen cam boncuk üretiminde geri dönüşüme kazandırılan camlar kullanılmaktadır. Son yıllarda çeşitli kültürel faaliyetlerle isimlerini duyuran, İzmir Kemalpaşa'da "Nazarköy" coğrafi işaret olarak çalışmalarını kültürel etkinliklerle desteklemiştir (Gönen, 2014:181). Ayrıca İzmir yakınlarında nazar boncuğunun üretildiği iki yerden bir diğeri Menderes Görece Köyü'dür (URL.2). Bununla birlikte küçük hediyelik cam boncuk ve objeler yaparak piyasa da ekonomik kazanç sağlayan küçüklü büyüklü atölyeler bulunmaktadır. Babadan oğula geleneksel yöntemlerle yapılan nazar boncuğu yapımı günümüz boncuk eğitiminin sanatsal boyutuna ulaşmasında da bir temel oluşturmaktadır. Zaman içerisinde teknolojiye de değişimler ve gelişmelerle birlikte camın zanaat objesi üretmekten sanat nesnesine evrimi, malzemenin keşfi kadar uzun yıllara dayanmamaktadır. Cam endüstrisine bağlı olarak 19. Yy. süresince farklı ülkelerde yer alan cam fabrikalarında ki ustalarla birlikte sanat eğitimi almış sanatçılar bir araya gelerek çalışmışlardır. Fransa'da başlayıp tüm dünyaya yayılan cam sanatlarının fabrikalarda üretim yapabilmesi görüşü, bir anlamda usta/sanatçı – sanatçı/ustaları cam sanatı olarak değerlendirilecek olan üretilere yönlendirmiştir (Aydın ve Ağatekin, 2010:53). 1950-60 yıllarında öncelikle Avrupa ve Amerika'da camın sanata yansıtılması için girişimler süre gelmektedir. Zanaattan sanata evrilmenin önemli adımları ve camın bugünkü pürüzsüz

halini alması, sanayi devriminin bir sonucudur (Araz Eskinazi, 2017:15). Zanaatın sanatla bütünleşmesinde ise eğitim ve uygulamaların çok önemli bir rol oynadığı bir gerçekliktir Eğitime duyulan ihtiyaç, cam sanatının farklı kollarını da kapsayacak şekilde yaygınlaşması birçok olanakları beraberinde getirecektir. Cam sanatlarının uygulandığı üretim tekniklerinin çeşitliliği ile birlikte tasarımcının sanatsal yeteneği ve birikimi tasarımcıya sonsuz bir alternatif sağlamaktadır. Cam malzeme olarak kişilerde soğuk bir izlenim yaratsa da, alevle buluşması sonrasında aldığı akıcı kıvam ve sanatçının becerisiyle birleşip şekillenmeye başlayınca tutkuya dönüşmektedir (Kurt, 2017:301). Camın yumuşama noktasıyla birlikte, el becerisi, tekniğin ve tasarımın özelliği camın çok değişik yöntemlerle biçimlendirilmesine olanak sağlamaktadır (Görsel.1-2).



Görsel 1. Renkli cam çubuklar



Görsel 2. Boncuk uygulamaları

3.1. Boncuk yapımı ve ön hazırlıklar

Camın malzeme olarak kullanımı sonrasında, tespit edilen en erken camcılık merkezlerinde ve Anadolu'daki bir çok kazı buluntuları arasında yaygın olarak "boncuk" üretiminin yapıldığı ve kullanıldığı görülmektedir. İlk kullanılan cam şekillendirme tekniği; "çekirdek şekillendirme" (core-forming) dir. Bu teknik cam kaplar ile "wound bead" denilen cam boncukların yapımında kullanılmıştır (Işıktan, 2010:71). Günümüzde Sıcak ve soğuk cam sanatlarının uygulandığı teknikler arasında boncuk yapımı, "flame working", "torchworking" veya "lampworking" gibi isimlerle sıcak cam sanatları arasında yer almaktadır.

Geçmişte cam boncukların ilk bulunan arkeolojik kanıtlar olması, boncuklarla birlikte diğer doğal malzemelerin değerli taşlarla birlikte yapılan takıların süsleme ve süslenmenin yanı sıra, bir güç ve statü belirleme objesi olarak kullanımı insanlık tarihine kadar uzanmaktadır. Camdan yapılan sanatsal objelerle birlikte günümüzde renkli cam çubukların kullanıldığı boncuk yapımına olan ilgi de giderek artmaktadır. Küçük bir obje olarak beş dakikada mandrele sarılan basit bir boncuğun yapımı kolay görünse de, sanatsal olarak yapılan boncukların çalışmaları daha uzun sürede ve oldukça detay ve özen gerektirmektedir.

Atölye ortamlarında sıcak alevde (oksijen ve propan gazı) uygulanan cam boncuk yapımı öncesi donanım ve teknik açıdan dikkat edilmesi gereken noktalar önem taşımaktadır. Uygulama çalışmalarına başlamadan önce, iş güvenliği zorunluluğunu göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Atölyede sağlanacak güvenlik önlemleri ve ocakların kullanımında dikkat edilmesi gereken noktalar detaylı bir şekilde eğitim alanlara aktarılmaktadır (Görsel.3). Şalomalarda sıcak cam çalışmaya başlamadan kullanılan renkli cam çubuklar özellikleriyle birlikte, kullanılan el araçlarının ve gereçlerin neler olduğu, nasıl ve nerelerde kullanıldığı bilgisi tek tek gösterilerek anlatılmaktadır (Görsel.4-5). Özellikle boncuk yapımında çift elin birlikte kullanılması gerektiğinden, mandrel üzerine cam sarma işlemi egzersizinin yapılması becerinin geliştirilmesi açısından önem taşımaktadır



Görsel 3. Gözlük ve grafit plakalar

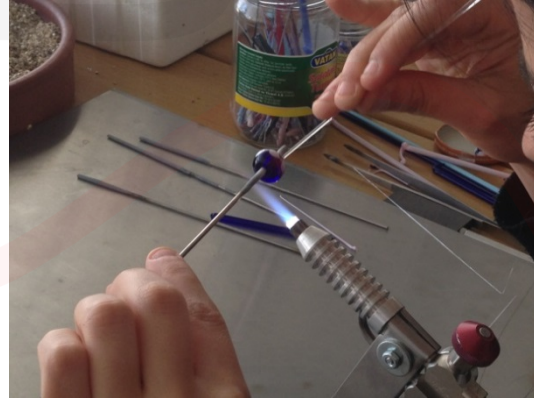


Görsel 4. Kullanılan el aletleri

Bir atölye düzeninde bulunması gereken, şalomalar, gaz ve oksijen düzeneği, havalandırma, gözlük, el aletleri, renkli cam çubuklar, farklı kalınlıklarda kaolin kaplı mandreller, grafit plakalar (şekillendirme amaçlı) ve soğutma kumu (mantar tozu) vd. tüm donanımlar hazırlanmış olarak düzenli bir şekilde atölye ortamında bulunmalıdır (Görsel.5). Oksijen ve propan gazla çalışan ocağın çalışma sistemi ve ayarlarının yapılması çok önemlidir. Bununla ilgili mavi borunun oksijen, kırmızı borunun propan gazına ait olduğu, ocağın açılarak gaz ve oksijen ayarlarının öncelikli, önemli ve uygulamalı olarak yapılması gerekmektedir. Tüm araçlar ve malzemeler çalışma masasının sağında ve solunda kolay ulaşabileceğimiz bir şekilde yakın mesafede bulundurulmalıdır. Alevde yapılan çalışmalarda, göz sağlığını korumak, alev içerisindeki çalışmanın şeklini ve renk değişimlerini birlikte görebilmek amacıyla mutlaka didmiyum özel cam gözlükler kullanılmaktadır.



Görsel 5. Cam atölyesi



Görsel 6. Şalomada boncuk yapımı

Sağ ve sol elin birbiriyle koordineli çalıştığı boncuk yapımında alevin derecesi her zaman önemlidir. Ocağın (şaloma) özelliğine, oksijen ve gazın geliş şiddetine göre, ağız kısmına yakın bölge en yüksek derecelerdir. Camın eritilmesi esnasında yüksek dereceli ocak ağızına yakın bölüm, boncuk şekillendirmede ve detay çalışmalarda ise ocak ağızından uzak daha düşük ısıda olan bölümlerde çalışılması önemlidir (Görsel 6). İstenen büyüklükte boncuklar oluşana kadar mandrel üzerine cam sarılır, şeklini ve merkezini koruyarak ocağın dışında kor halinden soğuma aşamasına geçene kadar kısa süreli bekletilerek, toprak kaplar içerisinde yer alan mantar tozuna gömülerek veya soğutma fırınlarının içerisinde boncuklar soğumaya bırakılır. Soğuyan boncuklar mandrelinden çıkarılır ve temizlenir. Alevle yapılan bütün çalışmalarda farklı kalınlıklarda yer alan, daha dayanıklı olan borosilikat cam veya daha yumuşak effetre renkli cam çubuklar kullanılmaktadır (Görsel 1). Camların ve renklerin tercihi tamamen yapılacak çalışmayla birlikte, sanatçının tercihinə bağlıdır.

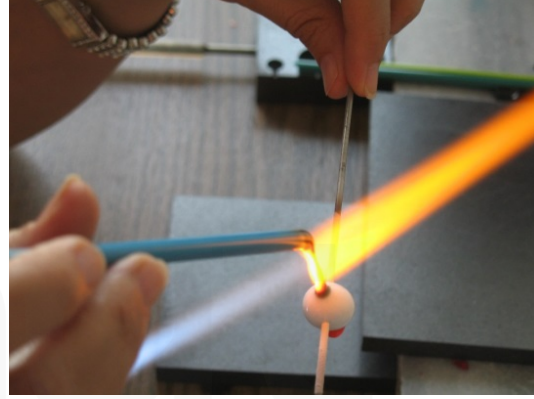
Cam boncuk yapımında temel boncuk şekilleri vardır. Bu boncuklar alevde mandrelle cam boncuk çalışmasının da temelini oluşturmaktadır. Temel boncuklar üzerine yapılan temel süsleme teknikleri boncukları ayrıcalıklı ve özel kılmaktadır. Bu tekniklerin uygulamaları pekiştirildikten sonra farklı boncuk uygulamaları tamamen kişinin yeteneği ve tasarım gücüne bağlı olarak geliştirilir ve ortaya sanatsal düzeyde boncuklar çıkabilmektedir.

Yuvarlak Boncuk (küre)

Erimiş haldeki sıcak camın en kolay alabildiği şekil olan yuvarlak boncuk yapımı mandrelle çalışılan tüm boncukların temelini oluşturmaktadır. Sağ elimizde yer alan cam çubuk, sol elimizde istediğimiz kalınlıkta kullanacağımız çelik mandrel bulunmaktadır. Camın alevin ucundan yavaş yavaş alevle buluşturulduktan sonra yüksek derecede eritilerek oluşturulan küçük yuvarlak cam, sol elde yere paralel tutulan mandrel üzerine, dik açıyla sarılarak yuvarlak şekilde boncuk elde edilmektedir (Görsel 7-8).



Görsel 7. Yuvarlak boncuklar



Görsel 8. Yuvarlak boncuk yapımı

Silindir Boncuk

İstenilen silindir boncuğun ebatlarına göre mandrel üzerine önce yuvarlak cam boncuk sarılır. Sıcak halde grafit plaka üzerinde baskı uygulanarak yuvarlatılır ve silindir şekli verilir. İstenilen silindir şekli boyutlarına göre sıcak cam ekleyerek işlem tekrar edilebilir (Görsel 9).



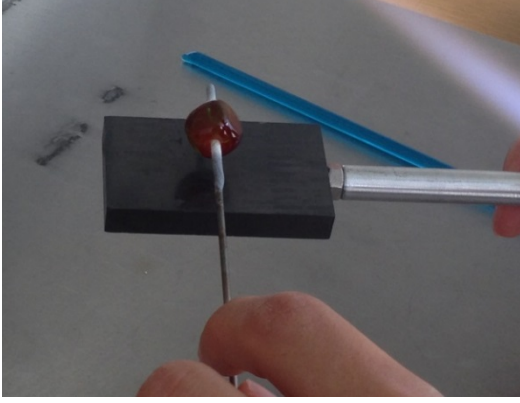
Görsel 9. Silindir boncuk



Görsel 10. Kare boncuk

Kare Boncuk (küp)

İstenilen kare boncuk boyutlarına göre mandrel üzerine yuvarlak cam boncuk sarılır. Tam yuvarlak elde edilen form sıcak halde grafit plaka üzerinde dört yüzü ve kenarlara baskı uygulanarak küp şekli elde edilene kadar tekrar edilebilir (Görsel 10-11).



Görsel 11. Plaka üzerinde şekillendirme



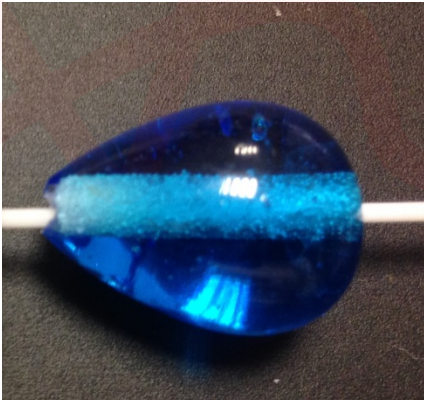
Görsel 12. Dikdörtgen boncuk

Dikdörtgen Boncuk

İstenilen dikdörtgen boncuğun boyutlarına göre mandrel üzerine ince yuvarlak cam boncuk sarılarak silindir hale getirilir. Sıcak halde grafit plaka üzerinde dört yüzeye baskı uygulanarak dikdörtgen şekli verilir. İstenilen dikdörtgen şekli boyutlarına göre sıcak cam ekleyerek işlem tekrar edilebilir (Görsel 11-12).

Damla Boncuk

İstenilen damla boncuk boyutlarına göre mandrel üzerine yuvarlak cam boncuk sarılır. Yere paralel tutulan mandrel dikey bir şekilde tutularak sarılan sıcak yuvarlak cam kütleinin yavaş yavaş aşağıya doğru akarak damla şeklini alması sağlanmaktadır (Görsel 13).



Görsel 13. Damla boncuk.



Görsel 14. Yassı boncuk

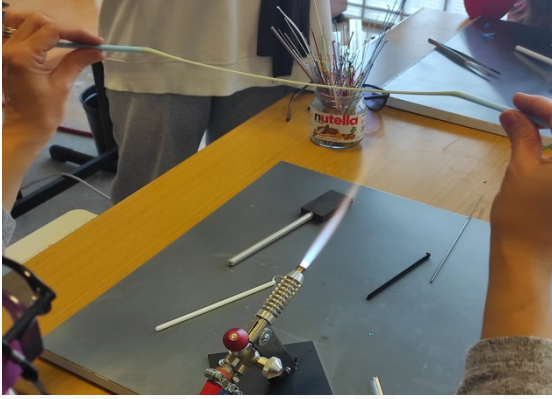
Yassı Boncuklar

İstenilen yassı boncuk boyutlarına göre mandrel üzerine yuvarlak cam sarılır. Yere paralel tutulan mandreldeki boncuk maşayla sıkıştırılarak veya grafit plaka üzerinde iki yüzü baskıyla şekillendirilerek elde edilmektedir (Görsel 14).

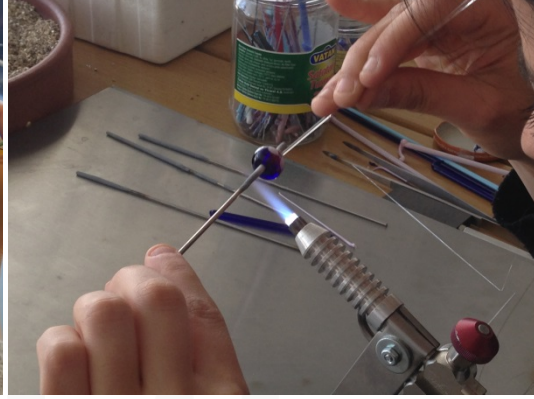
3.2 .Boncuk Süsleme Teknikleri

Cam boncuk süsleme teknikleri küçük bir alanda çalışmayı gerektirmektedir. Dolayısıyla yapılan temel boncuğun üzerine süsleme için kullanılacak ince cam çubuklar kullanılmaktadır. Elimize aldığımız cam çubuğu ortasından aleve tutup baskı uygulayarak ortada bilye büyüklüğünde bir top yapılır ve iki el aksi istikametine doğru çekilerek cam hamuru incelerek uzamaya başlayacaktır. İstenilen renk ve kalınlıklarda cam hamurundan ince cam çubuklar, (cam elyafı) elde edilmektedir. Bu cam çubuklar ana boncuk üzerine yapılacak süsleme özelliğine göre çekilerek (stringer, frit, cam elyafı) önceden hazırlanmalı ve çalışma masasında yer almalıdır (Görsel 15-16). Bu ince çubuklar yeni başlayanlar için uygulanacak süsleme çalışmalarında oldukça kolaylık sağlayacaktır. Çelik uçlu ince el aletleri, bıçak ucu, ince şeffaf cam çubuklar gibi yardımcı malzemeler boncuk yapımında üzerine

ilave edilen noktaların ve çizgilerin şekillendirilmesinde kullanılmaktadır. Oldukça dikkatli ve özen gerektiren bu çalışmalar süsleme tekniğinin muntazam olmasında etken olmaktadır.



Görsel 15. İnce (frit) cam çekme



Görsel 16. İnce cam kullanımı

Noktalama

Mandrel üzerine sarılan cam boncuğun şekil özelliğine göre, renkli ince cam çubuklarla düzenli, simetrik veya asimetrik olarak noktalar eklenerek kaynaştırılması sağlanır. İstenirse üst üste farklı renklerde noktalar eklenerek boncuğa boyut kazandırılabilir. Tüm sanat alanlarında olduğu gibi noktalar, birçok boncuk süsleme tekniğinin ve ifade etme gücünün temelini oluşturmaktadır (Görsel 17-18).



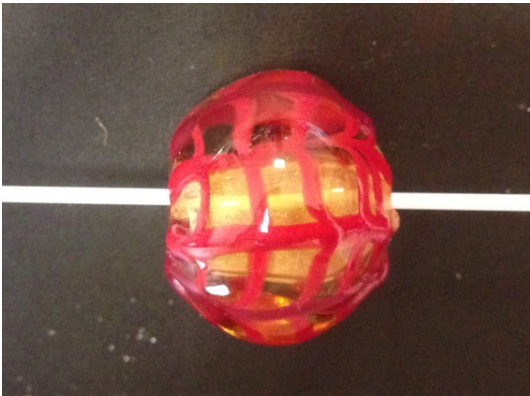
Görsel 17. Noktalama tekniği



Görsel 18. Noktalama tekniği ile yapılmış takı

Çizgileme

Yapılan ana boncuklar üzerinde ince çekilmiş cam çubuklar ile enine boyuna çizgileme yapılabileceği gibi farklı şekillerde boncuk üzerine çizgileme tekniği ile desenleme çalışmaları da yapılabilmektedir (Görsel 19-20).



Görsel 19. İnce cam çubuk ile çizileme tekniği

Görsel 20. İnce cam çubuk ile desen çalışması

Çekme

Yapılan ana boncuklar üzerine ince çekilmiş cam elyafı ile yapılan enine boyuna çizgiler, desenler veya noktalar, şeffaf ince cam çubuk veya çelik uçlu el aletleri ile çekme tekniği uygulanarak desenleme çalışmaları yapılabilmektedir (Görsel 21-22).



Görsel 21. Çekme tekniği (silindir boncuk)



Görsel 22. Çekme tekniği (yuvarlak boncuk)

Çevirme (Bükme)

Yapılan ana boncuklar üzerine ince çekilmiş cam elyafı ile yapılan nokta araları şeffaf ince cam çubuklar veya çelik uçlu el aletleri ile noktalar arasında çevirme veya bükme tekniği uygulanarak desenleme çalışmaları yapılabilmektedir (Görsel 23-24).



Görsel 21. Çekme tekniği (silindir boncuk)

Görsel 22. Çekme tekniği (yuvarlak boncuk)

4. Sonuç

Cam M.Ö. 3. bin yılda keşfedildiği yazılı kaynaklarda MÖ. 3. bin yıl olarak belirtilmekle birlikte net bir tarihlendirme yapılamamaktadır. Çünkü her gün yapılan arkeolojik kazılar sonucunda yeni çıkarılan objeler ışığında tarihler güncellenmektedir. Cam sanatı ve tekniklerinin Mezopotamya bölgesinde bulunduğu ve yapılan tekniklerin ticaret yolu kanalıyla Avrupa ve Asya'ya ulaştığı bilinmektedir. Endüstri devrimiyle birlikte cam üretiminin zanaat alanından çıkarak sanayileşme alanında teknolojiyle birlikte seri üretime geçmesiyle sanat alanında camın kullanımı belirli bir süreç içerisinde gelişme göstererek 1950'li yıllarla içinde başladığı kaynaklarda belirtilmektedir.

İnsanlık tarihi kadar eski olan boncuk ve takı kullanımı camın keşfedilmesiyle birlikte değerli taşlar yerine de kullanılarak süslenmenin yanı sıra bir zenginlik ve statü göstergesi haline dönüşmüştür. Camın bir sanat malzemesi olarak ele alınmasıyla birlikte eğitiminin de bir ihtiyaç olduğu gerçeği ön plana çıkmıştır. Özel sektör dışında bazı üniversitelerin güzel sanatlar fakültelerinde açılan seramik ve cam bölümlerinde eğitimler son on yıllık süreç içerisinde gelişerek yer almaktadır. Anadolu Üniversitesi bu alanda bir adım önde yer alırken yeni adımlarla diğer üniversitelerde eğitim müfredatları içerisinde bu sanat alanına yer verme çabasındadırlar. Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde seçmeli ders olarak açılan cam boncuk ve

cam füzyon eğitimlerine öğrenciler büyük ilgi duymuşlardır. Açılan cam eğitimlerinde öğrenciler cam tarihi ve tekniklerini öğrenerek, sıcak alevde cam boncuk uygulamalarını takıya dönüştürmüşlerdir. Bu yıl yapılan öğrenci çalışmalarıyla bir öğrenci sergisi açılmıştır. Ülkemizde sanayileşmeye dayalı üretim teknikleri oldukça ileri olmakla beraber, oldukça yeni sayılan sanat alanında büyük bir boşluk bulunmaktadır. Cazip ve çekici bir malzeme olan cam sanatı diğer sanat alanları kadar henüz gelişim gösterememiştir. Denizli deki özel bir firmanın ve İstanbul Beykoz'da bulunan Cam ocağı Vakfının cam sanatları ile ilgili uluslararası düzeyde çalışmalar yapması bu alana ilgi duyan amatör ve profesyonel sanatçılar için bir alternatif olmakla birlikte yeterli bulunmamaktadır. Ülkemizdeki arkeolojik kazılarda bulunan cam eserlere ait özgün örnekler Müzelerimizde sergilenirken ne yazık ki müze etkinlikleri ve kültür bakanlığı etkinliklerinin eksiklikleri hissedilmektedir. Kültür Bakanlığı tarafından oluşturulacak bir cam müzesi kapsamında uluslararası düzeyde bir çok etkinlik düzenleme imkanları yaratılabilir.

Camın şeffaf yapısı, ışığı yansıtması, sanatsal ifade aracı olarak farklı bakış açılarıyla değerlendirilirken, müşteri ve kullanıcı açısından da oldukça cazip bir malzeme olarak dikkat çekmektedir. Önümüzdeki yıllar içerisinde cama ve cam sanatına duyulan ilginin artarak devam etmesi için eğitimlerin artırılmasıyla bu alanda yeni sanatçıların yetişmesine olanak sağlanacak imkanlar yaratılmalıdır. Aynı zamanda yapılan ürünlerin ulusal ve uluslararası alanlarda sergilenmesi ilgiyi arttıracak ve pazarlanabilmesi sanatın devamlılığı açısından gelişmeler sağlayacaktır.

Kaynakça

Araz Eskinazi E. G. (2017). *Cam Üflemenin, Cam Sanatı Eğitimindeki Yeri*, Seramik Ve Cam Anasanat Dalı Seramik Cam Programı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Ulusal Tezi.

Aydın ve Ağatekin. (2010). Plastik Sanatlarda Cam Ve Tarihsel Gelişimi. *Camgeran Uluslararası Katılımlı Uygulamalı Cam Sempozyumu*. 11.21 Ekim Eskişehir.

Danış N. (2012). *Stüdyo Cam Hareketi Sonrası Camın Bir Sanat Malzemesi Olarak Ele Alınışı*. Seramik Ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Erten E.(2010). Camın Erken Tarihi: Anadolu'da Tunç Çağı'nda Cam Konusunda Düşünceler, *Camgeran Uluslararası Katılımlı Uygulamalı Cam Sempozyumu*. 11.21 Ekim Eskişehir

Göncü, Kula vd. (2010). Yeni Bir Kalıp Ayırıcı İle Sıcak Cam Şekillendirmenin İncelenmesi, *Camgeran Uluslararası Katılımlı Uygulamalı Cam Sempozyumu*. 11.21 Ekim Eskişehir

Gönen G. (2014). *Cam Boncuk Sanatı Ve Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde Bulunan Cam Boncuk Eserler Üzerine Bir Araştırma*, Dekoratif Ürünler Eğitimi Anabilim Dalı Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans, Tezi

Işıktan F.(2010) Cam Takılar, *Camgeran Uluslararası Katılımlı Uygulamalı Cam Sempozyumu*. 11.21 Ekim Eskişehir

Kurt G. (2017). *Ankara Etisem Merkezi Çalışmaları ve Cam Eğitimi*. V. Uluslararası Halk Kültürü Ve Sanat Etkinlikleri Sempozyumu 12-14- Ekim Kazan Ankara

Küçükerman Ö. (2021). *Sanayi Devrimi'nin Beykoz'daki Ünlü Temsilcileri Beykoz Camcıları*. Elma Matbaacılık Yay. Kırt. San. Tic. Ltd. Şti. Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları: 47

Küçükerman Ö. (1985). *Cam Sanatı ve Geleneksel Türk Camcılığından Örnekler*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Hendekcigil H.F.(2019). *Sıcak Cam Şekillendirme Yöntemi ile Diğer Cam Şekillendirme Yöntemlerinin Birleştirilmesi*. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi

URL

URL.1 http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Cam%20%C3%9Cretimi%20Ve%20%C5%9Eekillendirme%20Y%C3%B6ntemleri.pdf

URL.2. <https://www.izmirgazetesi.com.tr/izmirde-bir-boncuk-koyu/9692/>

Görsel Kaynaklar

Makalede kullanılan tüm görseller Gülten Kurt arşivindedir.

Görsel.1. Renkli cam çubuklar

Görsel.2. Boncuk uygulamaları

Görsel 3. Gözlük ve grafit plakalar

Görsel 4. Kullanılan el aletleri

Görsel 5. Cam atölyesi

Görsel 6. Şalomada boncuk yapımı

Görsel 7. Yuvarlak boncuklar

Görsel 8. Yuvarlak boncuk yapımı

Görsel 9. Silindir boncuk

Görsel 10. Kare boncuk

Görsel 11. Plaka üzerinde şekillendirme

Görsel 12. Dikdörtgen boncuk

Görsel 13. Damla boncuk.

Görsel 14. Yassı boncuk

Görsel 15. İnce (frit) cam çekme

Görsel 16. İnce cam kullanımı

Görsel 17. Noktalama tekniği

Görsel 18.Noktalama tekniği ile yapılmış takı

Görsel 19. İnce cam çubuk ile çizileme tekniği

Görsel 20. İnce cam çubuk ile desen çalışması

Görsel 21. Çekme tekniği (silindir boncuk)

Görsel 22. Çekme tekniği (yuvarlak boncuk)

Görsel 21. Çekme tekniği (silindir boncuk)

Görsel 22. Çekme tekniği (yuvarlak boncuk)

Esra ÖĞÜLMÜŞ ÖZKUM

Öğr. Gör., İstanbul Topkapı Üniversitesi, esraogulmusozkum@topkapi.edu.tr, İstanbul - Türkiye

ORCID: 0000-0001-6854-1020

M. Biret TAVMAN ERTUĞRUL

Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, birettavman@yahoo.com, İstanbul - Türkiye

ORCID: 0000-0003-4028-1524

ÖRME SANATININ SAYISAL ORTAMA AKTARIMI VE ÖRNEK UYGULAMALAR¹²

Özet

Tekstil bir sanat dalı olarak kabul edilmesi ve bu alanda eserler verilmeye başlanması yakın geçmişte meydana gelmiştir. 20 yy ile birlikte tekstil sanatçıları zanaat odaklı ürünlerin dışında dönemin sanat anlayışını benimseyerek sanatsal çalışmalar yapmaya başlamıştır. Bu çalışmalar ile birlikte tekstil ve lif sanatı ortaya çıkması ve gelişmesine olanak sağlamıştır. Tekstil ve lif sanatında kullanılan bir çok teknik mevcuttur bu tekniklerden biri de örme tekniğidir. Sanat günün şartlarına ve sanatçının yorumuna dayalı olarak sürekli değişmekte ve gelişmektedir. İçinde bulunduğu dönemin şartları sanatın ifade tekniğini de etkilemektedir.

Günümüzde teknoloji alanlarında yaşanan hızlı gelişime paralel olarak her alanda olduğu gibi sanat alanında da gelişmeler görülmektedir. Bu gelişmeler dijital sanat kavramını ortaya çıkarmış ve birçok sanat disiplininde ifade biçimi olarak kullanılmaya başlamıştır.

Bu çalışmada örme sanatının sayısal ortama aktarımına yönelik örnekler sunulmuştur. Çalışmanın amacı, örme sanatına farklı bakış açıları getirerek, sanatın sayısal ortama aktarılması üzerine uygulamalar ortaya koymaktır. Sanal ortamda ortaya çıkan görüntü ve modellemelerin örme sanatı açısından değerlendirilmesi ve örme sanatçıların söz konusu dijital tasarım süreci ile ilişkili değerlendirmeleri ve eleştirilerine çalışma sonucunda yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Örme, Sanat, Dijital, 3D, Modelleme

TRANSFER OF KNITTING ART TO DIGITAL MEDIA AND SAMPLE APPLICATIONS

Abstract

The acceptance of textile as a branch of art and the creation of works in this field have occurred in the recent past. With the 20th century, textile artists started to make artistic works by adopting the artistic understanding of the period, apart from craft-oriented products. With these studies, textile and fiber art has allowed to emerge and develop. There are many techniques used in textile and fiber art, one of these techniques is knitting. Art is constantly changing

¹ Bu çalışma Örme Tekstil Yapılarında 3D Yazılım Uygulamalarının Sanat ile İlişkisi başlıklı tez üzerinden hazırlanmıştır.

² Bu çalışma, Van Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildiri olarak sunulmuştur

Bu çalışma Marmara Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimince desteklenmiştir. Numarası: 10123.

and developing based on the conditions of the day and the interpretation of the artist. The conditions of the period he is in also affect the expression technique of art.

Today, in parallel with the rapid development in the field of technology, developments are seen in the field of art, as in every field. These developments have revealed the concept of digital art and this concept has begun to be used as a form of expression in many disciplines.

In this study, examples of transforming the art of knitting into digital space are presented. The aim of the study is to bring different perspectives to the art of knitting and to present applications on the transfer of art to the digital environment. The evaluation of the images and models that emerged in the virtual environment in terms of the art of knitting and the evaluations and criticisms of the knitting artists related to the digital design process are included as a result of the study.

Keywords: Knitting, Art, Digital, 3D, Modeling

1. Giriş

1900'lı yılların başlarından itibaren endüstri ile buluşan bilgisayar yazılımları, 1990 yılına gelindiğinde tekstil ve giysi tasarım alanı ile de birliktelik kurmuştur. O zamandan günümüze kadar tekstil ve hazır giyim alanında sürekli gelişim göstermiş ve gelişimi halen devam etmektedir. Bu programlar, önceleri kullanıcılara teknik çizim ve başlangıç düzeyli modelleme desteği verirken şimdilerde tasarım odaklı gelişmeler göstermektedir. Zaman içerisinde 2D destekli yazılımlar evrilerek 3 boyutlu teknolojiye altlık oluşturmuştur. Görsel algılama ve uygulama teknolojilerindeki ilerlemeler sonucunda gerçek hayattan elde edilen 2 boyutlu (2D) yani yüksekliği ve genişliği olan derinliği bulunmayan görseller ve çizimler, belirli algoritma sistemleri ile 3 boyutlu (3D) eni, boyu ve derinliği olan sayısal modellere dönüşerek daha gerçeğe yakın ve daha başarılı kabul edilen uygulamalara dönüşmüştür (Südüor, 2021).

Günümüzdeki bu dijital devrimi tekstil tasarımı, kumaş tasarımı açısından ele aldığımızda değişim daha da net görülebilmektedir. Yazılımlar, dijital ortamda gerçek kumaş simülasyonları oluşturma, dokuma ve örgü raporu elde etme, desen tasarlama ve desenler üzerinde varyant çalışması yapmak gibi birçok kolaylık sunmaktadır (Carr ve Pomeroy, 1992). 2D ve özellikle 3D teknolojiler tekstil açısından değerlendirildiğinde, programlarda uygulanan yüzey özellikleri önemli bir etmen oluşturmaktadır. Bu aşamada sanal gerçeklik teknolojileri düşünülerek tekstil yapılarını sanal ortamdaki görüntülerini incelemek gerekmektedir.

Tekstilleri yüzey üretim yöntemleri bakımından temelde dokuma, örme ve dokusuz yüzey olarak üç başlıkta toplamak mümkündür. Bu yazılımların kullanımına yönelik olarak dokuma tekstil yüzeyler ve örme tekstil yüzeyler açısından ayrı ayrı değerlendirmek gerekmektedir. Örme kumaş yapıları ilmekli oluşumları, esnek yapıları açısından program uygulamalarında kontrol edilmesi daha güç olan kısımda yer almaktadır. Bu sebeptendir ki literatürde yer alan 2D ve 3D yazılımları ile ilgili araştırmalar genellikle dokuma yüzeyler ile örneklendirilmiştir. Örme hem giysi tasarımı hem de örme sanatında geleneksel yöntemler ile ifade edildiği gibi, zamanın getirdikleriyle özellikle giysi tasarımı ve hazır giyimde teknoloji ile iç içe de ilerlemektedir. Burada bahsi geçen geleneksel yöntemler sanatçının kendine ve sanatına özgü kullandığı fiziksel üretim tekniklerini ifade etmek için kullanılmıştır. Programların gelişimleri yalnızca tasarım ve üretim ile sınırlı kalmayarak sanal giysi simülasyonları, 3D yazıcı ile birleştirilmiş deneysel çalışmalara da olanak sağlamaktadır. Söz konusu teknolojileri tekstil tasarımı veya giysi tasarımı açısından ele aldığımızda fazlaca ilginç örnekler ortaya çıkarken, bu teknolojileri tekstilin sanatsal süreci olarak ele aldığımızda hem süreç hem teknik açıdan farklı ve denenmemiş örneklerle karşılaşmaktadır. Tekstil sanatı, uzun yıllardır hayatımızda olan bir kavram iken bu sanatın sanal olanaklar ile ifade edilmesi yeni deneyimlenen bir durumdur.

Bahsedilen tüm gelişmeler ile birlikte bu çalışma neticesinde ulaşılmak istenen amaç, örme yapılarının dijital örme sanatında kullanımına yönelik olarak, örme yapılarını ve sanatını sayısal ortama aktarmaktır. Bu amaca yönelik olarak sayısal alanda örme yapıları kullanılarak sanal modelleme çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Yapılan uygulamaların

tamamı özgün olarak eskizlenerek sanal alanda farklı yazılımlar ile denemiş ve örmenin dijital sanat olarak ele alınmasına bir öneri getirmek için hazırlanmıştır. Yapılan modellemelerin geleneksel tekstil sanatı açısından değerlendirilmesi ve yine örme sanatçılarının dijital tasarım süreci ve sanatın içine dijitalin aktarımı fikrine dair eleştirilere yer verilmiştir. Sanatçıların fikirleri seçilen örme ve tekstil sanatçıları ile yapılan yüz yüze ve çevrimiçi görüşmeler ile toplanmıştır. Bu görüşmeler ulusal ve uluslararası dokuz örme sanatçısı ile gerçekleşmiştir.

Yapılan örme modellemeleri tamamen dijital eser kapsamında ve sayısal ortamda sergilenmesi düşünülen çalışma biçimleri ve VR teknolojiler ile görüntülenmesinin nasıl gözükeceğine bir öneri ve örnek niteliğindedir.

Bu çalışmada araştırmanın yöntemi genel tarama modelidir. Araştırma; gerekli literatürün taranması ve mevcut durumun saptanarak genel bir tutumla aktarılması sürecini içeren betimsel bir araştırmadır. Bu araştırmada yapılan ulusal ve uluslararası literatür taraması, çalışma sürecinde gerçekleşen uygulama süreci ve sonuçları, sanatçılar ile yapılan görüşmeler bu çalışmanın verilerini oluşturmaktadır. Yapılan bu uygulamalarda ve veri toplama sürecinde nitel yöntemler kullanılmıştır.

2. Örme Sanatı ve Dijital Sanat

Örme ve örmeciliğin tarihi ilkel kavimlere dayanmakla birlikte ilk örme yapılarına ait net bir tarih verilememektedir. Fakat örmenin bir sanat dalı olarak kabul edilmesi ve bu alanda eserler verilmeye başlanması yakın geçmişe dayanmaktadır. Yirminci yüzyıl ile birlikte tekstil sanatçıları zanaat odaklı ürünlerin dışında dönemin sanat anlayışını benimseyerek sanatsal çalışmalar yapmaya başlamasıyla tekstil ve lif sanatı hayatımıza girmiştir. Lif sanatı kavramının hayatımıza girmesinden sonra örme tekniği sanatsal çalışmalarda kullanılmaya başlanmıştır. Başlangıçta yalnızca tekstil sanatçıları tarafından kullanılan örme tekniği ile günümüzde plastik sanatların birçok alanında eserler vermektedir (Tavman ve Oskay, 2012).

Örme, sanatçıların isteklerine göre sunduğu geniş imkanlar sayesinde; heykel, enstalasyon alanında hem malzeme olarak hem de teknik olarak kullanılmaktadır. Örmenin kendi ilmekli yapısının sağladığı üç boyutlu etki sanatçılar tarafından örmenin farklı branşlarda tercih edilmesine sebebiyet vermektedir. Günümüz sanat anlayışında modernizmin ve değişen zamanın getirdiklerinden üç boyut alanını yaratmakta daha fazla yararlanmaya başlanmıştır. Heykelsi yapıların üçüncü boyutu yakalamak için kullanımının artması, farklı disiplinlerdeki sanatçıların da heykel formundaki sanat eserlerini kendi teknikleri ile yorumlamalarına sebebiyet vermektedir.

Örme yapıları bir sanat ifadesi olarak kullanılmaya başlandığı günden bu zamana kadar sanatçısı ve günün şartları ile değişerek eserler vermeye devam etmiştir. Sanatın disiplinler arası yorumlanması ve sanatçının günün şartları ile yeni teknikler ile kendini ifade etmesi sanatı her dönemde devamlılığı olan ve insanın varolduğu sürece devamlılığı olacak bir biçim olarak karşımıza çıkarmaktadır.

Sanat tarihinin simge isimlerinden Fransız sanatçı Marcel Duchamp, 'hemen her yerde, hemen her şeyle sanatın yapabileceğini' iddia etmiştir. Bu sözden yola çıkılarak çağımızda hemen her alanı besleyen bilgisayarlar ile sanat yapmanın da mümkün olduğunu ve sanat olarak kabul edilebileceğini, nitekim kabul edildiğini söylemek mümkündür. Öyle ki son 70 yıldır Avrupa'da ve Türkiye'de pek çok örnek mevcuttur. Günümüzde tasarım alanlarının hemen hepsini etkisi altına alan bilgisayar teknolojisi ve dijital kavramı artık sanat ile de ilişkilendirilmektedir. 1960'lı yıllardan itibaren örnekler vermeye başlayan dijital sanat 70'lerden itibaren, teknolojiye yaşanan hızlı gelişmelere paralel olarak multimedya sanatı, sayısal sanat, bilgisayar sanatı ve yeni medya sanatı gibi isimler altında literatürde yer alan bir sanat dalı olarak hayatımıza girmiştir.

Dijital sanat, bilgisayar destekli bir sanat formudur; bu sanat formu tamamen bilgisayar destekli olabileceği gibi bir bölümünde bilgisayar teknolojisi ve yapay zekâ uygulaması yer almış olabilmektedir. Dijital yöntemler ile eserlerini ortaya koyan sanatçılar, sayısal ortama aktarılmış veya sayısal ortamda oluşturulmuş olan çeşitli tekniklerdeki görüntüleri bilgisayar programlarını kullanarak değiştirip, düzenleyerek yeni ürünler ortaya koyabilmektedir (Keser, 2005,

s.101). Bu çalışmalarda eser tamamen sayısal ortamda oluşturulmuş olabileceği gibi sanatın belirli bir süreci klasik yöntem ile yürütülerek sonrasında sayısal ortama aktarılmış da olabilmektedir.

Dijital sanat ile ilgilenen sanatçı sayısı her geçen gün artmaktadır. Resim, çizim, fotoğraf, heykel gibi birçok sanat disiplini eser verirken teknoloji ve dijital bir teknik bir araç olarak kullanılmaktadır. Elbetteki bu eserler alışılmış sergileme yöntemlerinden farklı olarak seyirci ile buluşmaktadır. Seyirci bazı durumlarda dijital eseri olumlu karşılarken bazı durumlarda eser anlaşılabilir. Özellikle interaktif olarak hazırlanmış dijital sanat eserlerinde izleyicinin eser ile ilişki kurması önemli bir faktördür. Dijital sanatın en önemli özelliklerinden biri olan seyirciyi içine alma, kapsamında olma, kişinin eserin içerisinde kendini bularak, bir deneyimin içine tümüyle girmesi olarak tanımlanabilmektedir. Bu tür etkileşimli veya interaktif eserler 18. yy dan bu yana sanatçılar tarafından ulaşılmak istenen bir hedef olmuştur. Bu hedef dijital sanatta çok büyük bir temel oluşturmaktadır (Grau, 2003, s.5).

Geçmişte bir sanat çalışmasının sergilendiği alan, onun sınıflandırılması ile ilişkili bir durumdu. Söz konusu eser bir müze veya galeride ise, o çalışma 'sanat' sayılırdı. (Wands, 2006). Günümüzde dijital sanatı ele alacak olursak bir galeri veya müze ile sınırlanılmayan, sanal ortamda da sergilenebilen eserler için bu şekilde düşünebilmek artık mümkün gözüküyor. Bu bağlamda ortaya çıkması olası olan bazı ihtimaller dijital sanata karşı kimi sanatçıların eleştirel bir tutum takınmasına sebep oluyor. Öyle ki dijital sanatın ortaya çıkmasındaki bir başka düşünce de sanatsal yaratının yalnızca üstün bir yetenekle değil, bilgisayar programlarıyla elde edilebilen, basit işlemlerle de üretebileceğinin sonucudur. Bu yolla belki de sanatsal yaratı yalnızca sanatçıya aitliği kaybolmaktadır. Ayrıca sanat ile teknoloji arasında da yakın bağlar oluşmaktadır. Bu yönüyle özgün sanat yapıtlarını bilgisayar aracılığıyla çoğaltılma olasılığı çok yüksektir. Bu sanatın biricikliğine karşı bir saldırı gibi dursa da başka bir bakış açısıyla, hem sanat yapıtlarının zamanla bozulmasına karşı bir önlem alınmış olacaktır. Bu düşünce bir yönü ile sanata zarar verebileceği gibi bir yönü ile de onu korumayı hedeflemektedir. Bu düşünceleri ortaya çıkaran dijital sanat birçok sanat camiası tarafından eleştirilen bir oluşum olarak görülmekte olup uzun süre de bu tartışmalar devam edecektir.

3. Literatür Taraması

Çalışmaya yönelik yapılan uygulamalara ve araştırmalara kaynak niteliğindeki literatür araştırıldığında, ulusal literatüre kıyasla bu alana yönelik uluslararası literatür tarandığında karşımıza daha fazla kaynak çıkmaktadır. Taranan literatürden çalışmaya en yakın araştırmalar;

Wu ve arkadaşlarının (2019), Utah Üniversitesinde yaptıkları çalışmada, sayısal ortamda modellenmiş endüstriyel tasarımlar örme yüzeyler ile kaplanarak modellemeler yapılmıştır.

Kyosev ve arkadaşları (2016), yaptıkları araştırmada 3 boyutlu bir örme yapısını sayısal ortamda oluşturmak için iplik yapısı üzerinde modelleme çalışmaları gerçekleştirmiştir. Farklı yazılım ortamlarında yapılan denemeler sonucu 2 farklı örme ilmeği modellemesi üzerine kıyaslamalar yapılmıştır.

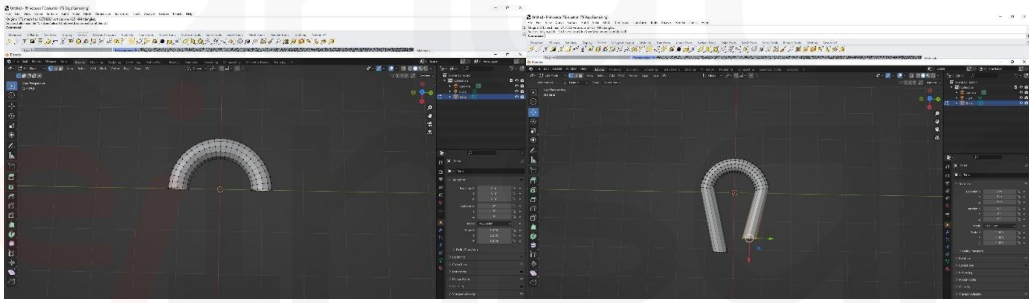
Sha, Geng vd. (2021), atkılı örme sistemlerinin sanal ortamda simülasyonuna yönelik yapılan araştırmada 3 boyutlu yazılımlar üzerinden örme yapılarının sanal simülasyonları oluşturulmuştur. Sanal simülasyon aşaması sonrası ilmek sistemleri modelleme görüntüleri incelenmiştir.

4. Örme Sanatının Sayısal Ortama Aktarılması

Bu çalışma kapsamında örme yapısı ile oluşturulmuş ve 3D modellenmiş iki dijital çalışma hazırlanmıştır. Yapılan çalışmalar 'SAKLI' başlığı altında oluşturulmuştur. Bu çalışmada yer alan tüm modellemeler özgün şekilde eskizlenmiş ve tamamı bu çalışma kapsamında hazırlanmıştır. Yapılan modellemelerde farklı 3 boyutlu programlardan yararlanılmıştır. Çalışmalarda teknik yapıda tamamen örme temeli kullanılarak, kadın ve erkek bedeni ana tema olarak belirlenmiştir. Burada modelleme ve dijital eser kapsamında eserler belirlenmiş tek bir boyuta sahip değildir. Sergileme sırasında farklı büyüklüklerde dijital olarak sergilenmektedir. Bu 20 cm x15 cm de olabilmekte, 2 m x 3m olarak da

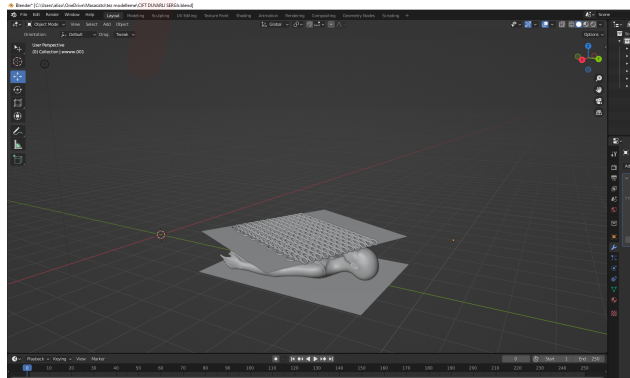
algılana bilmektedir. Bu aşamada bir internet sitesi üzerinden 360° bir görüntüleme veya sadece 2 boyutlu bir fotoğraflandırma olabileceği gibi sanal gerçeklik ortamında bir insan boyunun birkaç katı büyüklüğünde de algı sağlanabilmektedir.

Çalışma 1, dijital alanda 50cm x30 cm olarak çalışılmış ‘Saklı-1’ isimlidir. Bu çalışmada bir kadın bedeninin tutsaklığı ve özgürlüğe olan çabası üzerine çalışılmıştır. Modellemenin tamamı Blender (kullanıcının özgür bir üç boyutlu modelleme ve canlandırma yapabilmesine olanak veren yazılımdır) yazılımı ile oluşturulmuştur. Blender yazılımında bedeni oluşturmak için küre, silindir, küp gibi geometrik formlardan yararlanılarak bir kadın bedeni modellenmiştir. Bedende yalnızca bel hattının üst kısmı kullanılmıştır. Bedenin üst ve boğaz kısmını sararak yüze doğru uzanan örme kumaş modellemesi yine aynı yazılımda oluşturulmuştur. Yazılımda ilmek görüntüsünün oluşum aşamaları görsel 1’ de verilmiştir. Blender programında bir torus (simit) yani 3D halka oluşturularak aşamalı olarak tek bir ilmek modeli ve örme birimleri oluşturulmuştur. Sonraki aşamalarda bu birimler birleştirilerek örme kumaş modellemesi oluşturulmaktadır. Bu model sadece Blender yazılımı değil farklı 3D modelleme programlarında da oluşturulmaktadır.



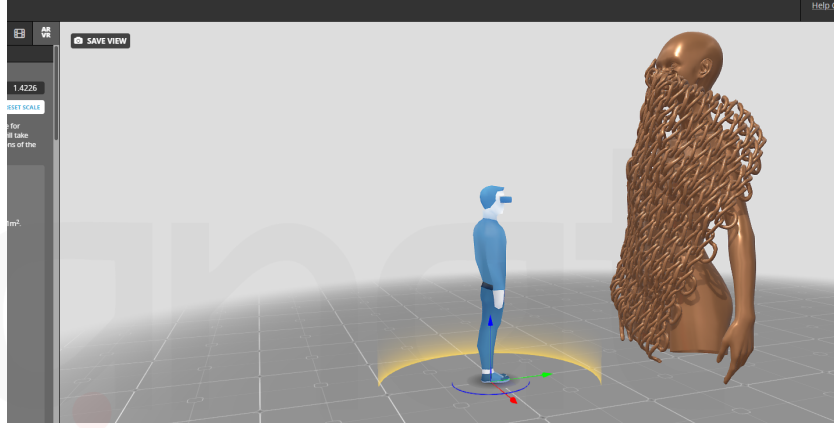
Görsel 1. Blender yazılımı ilmek modelleme aşamaları

Blender da hem beden hem de örme kumaş yapısı ekrana çağrılarak bedene ‘collision’, örme yapısına ‘cloth’ olarak tanımlanmış ve animasyon süreci başlatılmıştır. Örme yapısı zemine yerleşen beden üzerinde bir kaplama örtme görevi görmektedir. Örme yapısına ‘cloth’ tanımlaması yapıldığında kumaş akışkanlığı ve formunu oluşturarak bedenin formu kumaşa aktarılmaktadır. Zemine yerleştirilen beden formu ‘collision’ (çarpışma) olarak tanımlanmadığında örme yapısı bedenin içinden geçerek dökülmektedir. Bu kimi uygulamada istenen bir özellik olurken, bu çalışmamız da ‘SAKLI’ başlığı için uygun bulunmamıştır. Bu uygulamada ilmekler ile oluşturulan örme yüzeyin bir kumaş gibi form alabilmesi ve ‘cloth’ (giysi, giydirme) olarak tanımlanması işlemi en problemlili kısım olarak görülmektedir. İlmeklerdeki ‘mesh’ yapısı yazılımın beden üzerine kumaş şeklinde düşmesine izin vermemektedir. Bu sebepten dolayı öncelikle bir düzlem (plane) modellenir ve ‘cloth’ olarak tanımlanır. Örme yapısının plane gibi hareket etmesi istenir. Bu sebepten ‘surface deform’ alanından örme yapısı plane ile eşleştirilir. Böylece plane in yapacağı her hareket örme içinde geçerli olacaktır (Görsel 2). Kadın bedeninin üzerini kaplayan düzlem animasyon sonrasında beden üzerinden farklı bir 3D düzenleme programı ile silinerek sadece örme yapı bedeni sarmaktadır.



Görsel 2. Çalışma 1, Blender animasyon ve zemin düzlem temizleme işlemi

Modelleme işlemi tamamlanan eser 1 için render işlemi yazılımların kendi içerisinde yapılabildiği gibi çevrimiçi ortamda da yapılabilmektedir. Görsel 30'da eser 1 in eşinin bakır materyali ile render işlemi yapılarak gerçekçi görüntüsü verilmiştir. Yine aynı görsel VR teknolojisi modellenmiş eserin seyirci gözünden ne şekilde gözükeceği aktarılmıştır. Örme yüzeyi oluştururken kullandığımız bakır tel programda bakır malzeme ile render işlemine tabi tutularak modele gerçeklik kazandırılmıştır.



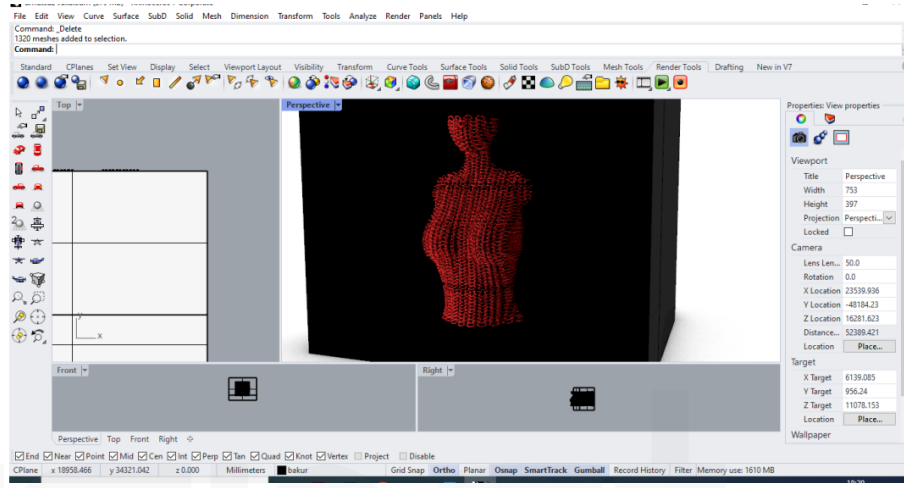
Görsel 3. Sayısal alanda modellenmiş eserlerin VR teknolojisinde gözükmesi işlemi

Çalışma 2, kadın ve erkek bedeni üzerine kurgulanarak insanın insana verdiği hasarı anlatan ve bu anlatımı ilmekler üzerinden çözümleyen bir çalışma modellenmiştir. Eserin ilk aşaması Rhinoceros yazılımında ilmekler oluşturularak başlamıştır. Tek bir ilmek için programda eğriler oluşturulmuş ve bu eğrilere boyut kazandırılmıştır. Böylece ilmek yapısı elde edilmiş olup ilmek birimleri tekrar ederek bir örme yüzeyi modellenmiştir. Örme yüzeyin kimi kısımlarında bırakılan bilinçli boşluklar ile eserin temasını oluşturan bedenlerin birbirine verdiği hasarları oluşturması planlanmıştır.

Örme yüzeyi modellemesi oluşum aşamasından sonra bir yüzey (plane) içerisine örme modellemesi yerleştirilmiştir. Bu komplike modellemelerde bizim modelimizde olduğu gibi yapılarda, düz bir yüzey ile eşleştirme onun gibi hareket etmesini sağlamaktadır. 3 boyutlu yazılımlar ve sayısal ortamda mesh ve model yoğunluğu arttıkça işlem hızı ve görüntüsü azalmaktadır. Örme yüzeyin tüm alanını bir kumaş gibi hareket ettirmek veya form kazandırmak karmaşık bir işlemken, bir düz yüzeye (plane) hareket verebilmek çok daha kolay çözümlenmektedir.

Çalışma 2 için Rhino alanında formu alınacak bir bedene ihtiyaç duyulmaktadır. Bu çalışma kapsamındaki tüm beden modellemeleri daha hâkim olunan bir alan olması sebebiyle blender yazılımında hazırlanmış veya hazır kullanılmıştır. Blender alanında hazırlanan erkek bedeni ortak format olan stl. ve ya obj. Formatında kaydedilerek birçok farklı 3D yazılımda açılabilir. Rhinoceros da oluşturulan örme yüzeyi alanında içeri aktarımla (import) beden dahil edilmiştir. Bu aşamadan sonra 'Drape' komutu ile 0.2 spice ve 0.8 yükseklik değerleri ile bir düzlem oluşturulur. Örme yüzeyi koordinat düzleminde 0 a 0 konumuna getirilir ve 'flow along surface' komutu ile örme seçilerek bir düzlem çizilir. Oluşturulan model formu alması istenen beden üzerine fare ile seçme işlemi gerçekleştirilir. Bu işlemler ile beden örme modeli tamamlanmış olur. Bu modele yakın bir görüntüyü yine Rhino alanında 'Drape Surface' komutu ile de beden formu kazandırılmaktadır. Bu işlem hem ilmek yüzeyinde kumaş gibi bir esneme görüntüsü hemde estetik ve kavramsal açıdan bedenlerin birbirlerine verdikleri hasarları temsil eden bir bozulma olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışma 2 için örme yapıya beden formu verilme işleminden sonra taşan ilmekler ve istenmeyen mesh yapılarına müdahale edilmesi için farklı bir yazılım olan meshmixer alanına aktarılmıştır. Bu aktarım yine ortak formatlarda kayıt işlemi ile yapılmaktadır. İstenmeyen fazlalıkları alınan beden tekrar Rhino alanına çağrılarak render işlemi yapılmaktadır.



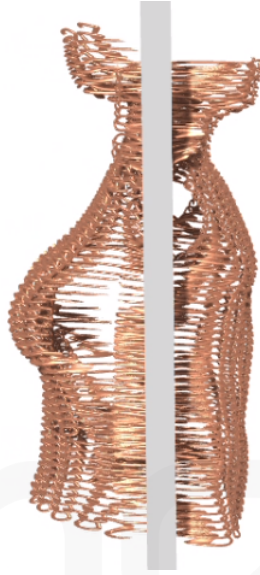
Görsel 4. Çalışma 2 Rhino alanı örme yüzey kadın beden modellemesi

Render işleminde malzeme olarak bakır türevi görüntü materyali ile hazırlanmıştır. Rhino alanında renderlanmış kadın bedeni görüntüsü görsel 7’de verilmiştir.



Görsel 5. Çalışma 2 Örme beden modellemesi Rhino bakır malzeme ile render işlemi ve ilmeklerde bozulma görüntüleri

Çalışma 2 hem kadın hem erkek bedeni içinde ayrı ayrı modellenmiştir. Elde edilen modellerin bir duvar ekseninde sırt sırta gelecek şekilde sergilenmesi ve eserin tamamlanması amaçlanmıştır. Bu eserde insanın insana verdiği zarar yine insanın insana verdiği şifayı simgelemek adına modelleme gerçekleştirilmiş olup modelleme denemesi hem kadın hem de erkek bedeni için tasavvur edilmiştir. Görsel 6 da kadın ve erkek bedeni ile eserin son hali yer almaktadır.



Görsel 6. Çalışma 2 için render işleminin tamamlanmış hali

4.1. Dijital Sürecin Ve Uygulamaların Sanatı Açısından Değerlendirilmesi

Bu çalışma kapsamında yapılan tüm modellemeler özet bilgisini ve örnek görsellerini içeren soru cevapların bulunduğu anket çalışması örme sanatçıları ile yapılan uzaktan ve yüzyüze görüşmeler ile değerlendirilmiştir. Bu çalışma araştırmanın sonuçlarının doğru kaynaklar tarafından değerlendirilmesini sağlamak amacıyla çoğunlukla örme sanatı ile ilişkili eserler veren sanatçı ve akademisyenlere yöneltilmiştir. Çalışma sürecinde ortaya çıkan ve uzunca bir süre toplumu ciddi şekilde sağlık ve sosyal anlamda etkileyen pandemi sebebiyle birçok sanatçıya görüşme soruları mail yolu ile iletilmiştir.

Bu çalışmada kapsamında 16 sanatçı ile iletişim kurulmak istenmiş fakat 9 sanatçı ile iletişim sağlanabilmiştir. Çalışma ile ilgili görüşülen sanatçılar; Selda Közbecçi Ayrıncı, Irmak Bayburtlu, Nazan Oskay, Eveliyn Politzer, Carol Milne, Adriana Sloane, Tuğba Arabalı Koşar, Mine Biret Tavman Ertuğrul, Sedef Acar'dır.

Tezin veri toplama mülakat görüşmeleri neticesinde sanatçılara sorulan sorular şu şekildedir;

1. Soru; Geleneksel sanat ve dijital sanata bakış açınız nedir?

Sanatçıların hemen hepsi hem geleneksel sanatın hem de dijital sanatın geçerli çabalar olduğunu ve sanatı geliştirmek adına önemli bir etki sağladıklarını belirtmiştir. Bu iki tutumunda ayrı ayrı değerlendirilmesi gerektiği, dijital sanatın ortaya çıkmasının gelenekseli geride bırakacak veya değerini azaltacak bir etki yaratmayacağını savunmuşlardır. Yine konu ile ilişkili gelen yorumlardan birinde geleneksel ve dijital tasarımın birlikteliğiyle oldukça çağdaş yapılar üretileceği iki sanat biçimini birlikteliği ile sanatın güçleneceği savunulmuştur. Dijital sanatın çoğaltılabilir ve kolay ulaşılabilir olması sanat açısından tehlikeli görülse de bu durum dijital sanat eserinin yaratıcı kalitesini her zaman gelenekselden daha az olduğunu göstermemektedir. Sanatçılar yeni teknikler ve teknoloji ile sınırlarını keşfedebilir şeklinde ifade edilmiştir.

Bu soruya gelen cevaplardan birinde sanatçı, 'geleneksel sanat dijital yöntemler dışında sanatçının kullandığı alana özgü yöntemleri ifade etmektedir. Bu sanatçının tercih ettiği her türlü yöntem olabilir. Dijital sanat ise günümüz teknolojileri ile gelişen ve geleneksel tekniklere bir alternatif olarak görülebilir' şeklinde ifade etmiştir.

2. Soru; Örme sanatının sayısal ortama (3D dijital ortama) aktarılması hakkında düşünceleriniz nedir?

Bu soruda sanatçıların büyük çoğunluğu, sanatın dijital ortama aktarılmasının çağın gereği olduğunu vurgulamıştır. Örne sanatının farklı teknikler ve ortamlarda yapılması sanat değerini düşürmeyecektir, şeklinde ifade ederken bir sanatçımız, örme sanatının el işçiliği ile malzemeyi hissederek yapılması gerektiğini belirtmiştir.

3. Soru; 3D modelleme ile sanal ortamda yapılan çalışmalara bakış açınız nedir?

Bu soruya ilişkin olarak görüşleri alınan örme sanatçılarından dört sanatçı, yapılan çalışmaları olumlu bulduğunu ifade ederken, iki sanatçımız yapılan çalışmaları yeterince gerçekçi bulmadığını belirtmiştir. Yine soru ile ilgili görüş bildiren iki sanatçımız konu ile ilişkili yeterli bilgisi olmadığını vurgulamıştır.

4. Soru; Dijital platformda yapılması düşünülen, her aşaması sayısal ortamda gerçekleşecek bir sergiye eser hazırlamak ister misiniz?

Bu soruya sanatçıların yüzde 60'ı evet katılmak isterim şeklinde cevap verirken. İki sanatçımız böyle bir sergide yer almak istemeyeceğini, bir sanatçımız da konu ile ilgili daha detaylı bilgi sahibi olabilirse sergiye katılmak istediğini belirtti.

5. Soru; Malzemeye dokunmadan ve esere birebir temas etmeden bilgisayar ortamında yapılan bir çalışmayı sanat açısından değerlendirir misiniz.?

Örme sanatçıları ile yapılan görüşmelerde örmenin dijital ortama aktarılması ile ilişkili negatif yönde eleştiri alan soru bu olmuştur. Sanatçıların büyük bir çoğunluğu, tekstil materyalinin yalnız görsel değil aynı zamanda dokunsal oluşunun göz ardı edilmemesi gerektiğini ve dijital sanatta fiziki bir temasın olmayışının önemli bir eksiklik oluşturacağını savunmuştur.

Sanatçılar konu ile ilgili yapılan çalışmalar ve modellemeleri örme sanatı açısından olumlu bulurken, çalışmaların örme sanatı olarak değerlendirmek yerine örme tekniğinin kullanıldığı dijital sanat olarak değerlendirilmesinin daha doğru olacağı belirtilmiştir.

5. Sonuç

Dijital Çağ olarak adlandırılan yaşadığımız yüzyılda tasarlama ve üretimde kullanılan yöntemler bilgisayar odağı ve bilgisayar destekli tasarım teknolojileri ile ifade edilmektedir. Bilimde ve teknolojiye yaşanan gelişmelerin tasarım ve sanat alanlarını etkilememesi söz konusu değildir. Bütün sanat alanları dijital sanat ile ilgili ürünler verirken tekstil sanatının bu yaklaşımın içinde olması yadsınamaz. Tekstil sanatı her zaman dokunsal yönü ile daha fazla öne çıkmaktadır. Bu dijital alana uzak bir bakış açıdır. Fakat dijitalin sahip olduğu olanaklar ve sonuçlar bu alanın kullanımını kaçınılmaz kılmaktadır.

Tekstil sanatının ve örme sanatının yeniliklerinin günlük hayatımıza girmeye başlaması, bu yeniliklerin yeni yöntemler ve yeni teknolojiler ile birleşerek sanatı ifade etmekte kullanılması önemlidir. Dijital alanda tekstil sanat eseri oluşturulabilmesi durumu geleneksel yöntemlerin önemini yitirdiği anlamına gelmemektedir. Günümüzde dijital ve geleneksel yöntemlerin birlikte kullanıldığı bir tasarım dili de söz konusudur. Sanatın algısal boyutu düşünüldüğünde, yaşadığımız çağda sanatın şekil değiştirmemesi veya sanatçının yeni öğretilerle birlikte tekniklerini güncellemesi olası bir sonuçtur. Bu sebepten dijital sanat, sanata yeni yöntemler ve ulaşılabilirlik sağlaması açısından değerli bulunmaktadır.

Çalışmanın sonuçları sayısal alanda hazırlanan modellemeler bakımından değerlendirildiğinde, eserlerin oluşumunda bilgisayar ve yazılımları kullanmak dışında gereksinim duyulan hiç bir materyal olmamıştır. Zaman, maliyet açısından geleneksel yöntemlere göre daha hızlı şekillenen bir süreç olarak görülmüştür. Oluşan eserlerin farklı materyaller ile render işlemi eserlerin farklı şekillerde de kimliklenmesine olanak sağlamaktadır. Süreç içerisinde en yavaş ilerleyen ve problemler alan ilmek modellemeleri olmuştur. Fakat tek bir örme yüzeyi modellemesi oluşturulduktan sonra yüzey birden çok eser için kullanılabilir hale gelmiştir. Dijital alanda modellenmiş olan eserler

birçok farklı yazılım içine taşınabilir durumdadır. Bitmiş eserleri sanal ortamda VR teknolojisi ile buluşturarak dokunsallık sağlanamasa bile, gerçeğe çok yakın etki sağlanmıştır. Çalışma içinde modellenen resimlerin boyutlarını sergileme biçimine yönelik olarak ölçeklendirme imkanı olması çalışmayı değerli kılmıştır.

Çalışma sonucunda edinilen bilgiler doğrultusunda, sanatçı eserini, zihnindeki düşüncesini 3D modellerini hızlı ve masrafsız bir şekilde oluşturabilecektir. Objenin farklı materyaller ile farklı açılardan elde edilecek renderları sayesinde yapılan çalışmalara farklı bir boyut ve çoklu prototip görebilme zenginliği katması önemli bir unsur olacaktır. Yaşadığımız dönem göstermiştir ki salgın, pandemi gibi olumsuz etkiler çok ciddi sonuçlar doğurmakla birlikte yaşamın her alanını etkilemiştir. Sergilenmek istenen objeler ve sanat eserleri, pandemiye bağlı taşıma imkansızlıkları gibi belirli sebeplerden dolayı sanal ortamlarda sergilenmek durumunda kalabilmektedir. Sayısal alanda temellenen 3D sergi salonu uygulamaları ve sanal sergi siteleri sayesinde farklı ülkelerde farklı disiplinlerde bir sanatseveri bir sanat etkinliği ile bir araya getirmektedir. Sanatın dijital alanda gerçekleşmesi ve sanatseverlerin ulaşılabilirliğini kolaylaştırması dijital sanatı değerli kılmaktadır. Ayrıca süreç sanat eserlerini saklama ve koruma açısından değerlendirildiğinde hiç bir bozulma ve yıpranma olmadan uzun süreler boyunca çevrimiçi depo alanlarında saklanabilmesine olanak sağlamaktadır. Tüm bu olumlu sonuçların yanında teknolojilerin maliyetli olması ve kullanımı için bir eğitim süreci gerektiriyor olması sürecin olumsuz yönü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışma süresince yapılan uygulamaların ve dijital sanat süreci ile ilgili örme sanatçıları ile yapılan görüşmelerin sonuçları oldukça ilginçtir. Sanatçılar dijital sanatın çağın gereği olduğunu belirtmekle birlikte geleneksel sanata daha yakın durmaktadır. Söz konusu disiplin tekstil sanatının bir alanı olan örme sanatı olduğu için dokunsal etkinin önemi tüm sanatçılar tarafından vurgulanmaktadır. Fakat dijital sanatın tüm disiplinleri etkisi altına aldığı gerçeği karşısında örme sanatının gelişimin ve yeni tekniklerin sanatı daima besleyeceği gerçeğinin de altı tüm sanatçılar tarafından önemle çizilmektedir. Ayrıca, görüşmeye katılan sanatçılara dijital bir sanat sergisinde yer almak isteyip istemedikleri sorulmuş, büyük çoğunluğunun olumlu yanıt vermesi sanatçıların dijital sanata açık olduğu sonucunu ortaya çıkarmıştır. Bu soruya olumsuz cevap veren sanatçılar sebep olarak alan hakkında bilgileri olmadığını belirtmişlerdir. Bu sonuç da gösteriyor ki; bu alanda yapılan araştırmalar ve çalışmalar dijital sanatı birçok sanat disiplini açısından daha aşına ve erişilir kılacaktır.

Geleneksel sanat olarak tabir edilebilen fiziksel ortamda sanatçıya ait yöntemler ile üretimi sağlanan eserlerin dijital sanata göre avantajlı olduğu durumlara bakıldığında, her sanat eserinin benzersiz ve ayrıcalıklı olmasıdır. Ayrıca farklı bir bakış açısı ile dijital sanat birçok yönü ile gelenekselin izinden gitmektedir. Dijital sanat kendi içerisinde barındırdığı dijital bir estetik dil ile eserler vermektedir.

Bu çalışma konu ile ilişkili yetersiz olan ulusal literatüre katkı sağlaması bakımından değerli görülmektedir.

Kaynakça

- Ak A., (2013)., Dijital Sanat, XV. Akademik Bilişim Konferansı, Akdeniz Üniversitesi, Antalya
- Carry H. ve Pomeroy J., (1992). Fabric Design and Product Development. Australia; Blackwell Science Ltd. S. 20-25.
- Grau, Oliver., (2003). Virtual Reality: From Illusion to Immersion. Londra, MIT Press
- Keser, N. (2005)., Sanat Sözlüğü. Ütopya Yayınevi: Ankara.
- Kyosev Y., Angelova Y., (2005)., 3D Modelling of plain weft knitted structures from compressible yarn, Research Journal of Textile and Apparel, February, 9(1):88-97.
- Südü S., (2021)., Dijital Sanatlarda 3d Model Oluşturma Tekniklerinin Kullanımı. İdil dergisi, 88 Aralık: s. 1757-1779.

Sha S., Geng A., vd., (2021)., Review on the 3-D simulation for weft knitted fabric

Oskay N., Tavman, MB., (2012) Örmenin Sanattaki Yeri. The 46th International Congress IFK

Wands, B.(2006). Dijital Çağın Sanatı, (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Akbank Yayıncılık

Wu K., Swan H. ve Yuksel C., (2019). Knittable Stitch Meshes. ACM Transactions on Graphics, Volume 38, Issue 1 February.

sanat
ve insan



İrem AKDEMİR

Araş. Gör., Eskişehir Teknik Üniversitesi, iakkus@eskisehir.edu.tr, Eskişehir-Türkiye

ORCID: 0000-0002-3529-6513

F. Deniz KORKMAZ

Prof., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, fdenizkorkmaz@gmail.com, Eskişehir-Türkiye

ORCID: 0000-0003-2201-5070

TEKSTİL SANATINDA UZAY, UZAM VE BOŞLUK:

BELKIS BALPINAR VE OLGA DE AMARAL ÖRNEĞİ¹

Özet

Uzay, uzam ve boşluk kavramları binlerce yıldır felsefenin ve bilimin konusu olmuştur. Birçok filozof ve bilim insanı konu üzerine farklı teoriler geliştirmiştir. 20. Yüzyılda yaşanan bilimsel gelişmeler, bu kavramlara olan bakış açısını değiştirmiş ve birçok disiplini etkilemiştir. Bu değişimin yaşandığı alanlardan birisi de sanattır. Bilim dünyasında yaşanan gelişmeler neredeyse eş zamanlı bir şekilde sanat dünyasında da etkisini göstermiştir. Dönemin sanatçıları konuya ilgisiz kalmamış ve bu kavramların varlığını eserleri üzerinde sorgulamışlardır. Bu da ortaya konulan sanat eserlerinde biçimsel ve düşünsel açıdan değişimlere sebep olmuştur. Resimden heykele ve dijital sanata kadar farklı sanat alanlarında etkilerini görebileceğimiz konu, tekstil özelinde eser üreten sanatçıların da ilgi odağı olmuştur. Çalışmada, uzay, uzam ve boşluk kavramları ile ilişkili konu ve temalar ile sanat eseri üreten tekstil sanatçılarının eserlerindeki yaklaşımı ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Bu kapsamda incelenen sanatçılar, Belkıs Balpınar ve Olga De Amaral olarak belirlenmiştir. Konu ile ilgili yapılan literatür taramasıyla birlikte sanatçı röportajları ve video kayıtlarından elde edilen veriler ile sanatçıların kavramları eserlerinde ne şekilde ele aldıkları yorumlanmaya çalışılmıştır. Buna göre, sanatçıların uzay, uzam ve boşluk kavramlarını hız, hareket, zaman ve mekân gibi yardımcı kavramlar ile ilişkilendirerek özgün ve yaratıcı eser üretimlerine dönüştürdüğü sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tekstil Sanatı, Belkıs Balpınar, Olga De Amaral

SPACE, LOCATION, AND AREA IN TEXTILE ART:

THE CASE OF BELKIS BALPINAR AND OLGA DE AMARAL

Abstract

The concepts of space, location, and area have been the subject of philosophy and science for thousands of years. Many philosophers and scientists have developed different theories on the subject. Scientific developments in the 20th century changed the perspective on these concepts and affected many disciplines. One of the areas where this change is taking place is art. The developments in the world of science have had an impact on the art world almost

¹ Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildiri olarak sunulmuştur.

simultaneously. The artists of the period didn't remain indifferent to the subject and questioned the existence of these concepts in their artworks. This has led to stylistic and intellectual changes in the works of art. The subject, whose effects we can see in different fields of art, from painting to sculpture and digital art, has also been the focus of attention of artists who produce textile-specific artworks. The study aims to find out the approaches of textile artists who produce works of art with subjects and themes related to space, location, and area concepts. In this context, the artists examined were Belkıs Balpınar and Olga De Amaral. It has been tried to interpret how the artists handled the concepts in their artworks, with the literature review on the subject, the data obtained from the artist interviews, and video recordings. Accordingly, it was concluded that the artists associated the concepts of space, location, and area with additional concepts such as speed, movement, time, and space and transformed them into original and creative works of art.

Keywords: Textile Art, Belkıs Balpınar, Olga De Amaral

1. Giriş

Uzay, uzam, boşluk kavramları binlerce yıldır felsefenin ve bilimin konusu olmuştur. Birçok filozof ve bilim insanı kavramlar üzerine teoriler geliştirmiştir. Evrenin sınırlarının hala tam olarak keşfedilememesi, bilimin birikime ve ispata dayalı bir alan olması ve bunlarla birlikte bahsedilen kavramların soyut bir gerçekliği ifade ediyor olmasından kaynaklı, açıklaması ve anlaşılması güç kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple sorgulanan kavramlar, farklı disiplinler tarafından açıklamalar getirilerek anlaşılmaya çalışılmıştır.

20. Yüzyıl başlarında Einstein'ın görelilik teorilerini ortaya atması ile yaşanan bilimsel gelişmelerle birlikte sanayi devriminin getirdiği teknolojik gelişmeler sosyal, kültürel ve toplumsal anlamda bir değişimi tetiklemiştir. Tüm bunlara paralel olarak sanat alanında da değişimler yaşanmış, sanatçılar dönemin şartları ile farklı ifade biçimlerini arama eğiliminde olmuşlardır. Sanatta yüzyıllardır süre gelen dini üslup terk edilmiş, doğayı ve objeleri birebir resmetmek yerine görünenin ötesinde sorgulanmaya başlanmıştır. Sanatçılar, renk ve çizgi ile farklılık yaratarak soyut sanata yönelmişler, mantıktan ziyade sezgilerin ön planda olduğu eserler üretmeye başlamışlardır (Arıç, 2015, 41). Bu bağlamda resimden heykelle, enstalasyondan dijital sanata kadar farklı sanat alanlarında uzay, uzam ve boşluk kavramları ile dolaylı ve doğrudan ilişkilendirilebilecek eserler üretilmiştir.

Çalışmada, uzay, uzam ve boşluk kavramları ile ilişkili konu ve temalar ile sanat eseri üreten tekstil sanatçılarının eserlerindeki yaklaşımı ortaya çıkarmak ve tekstil sanatına sağladıkları yeni bakış açılarını tespit etmek amaçlanmıştır. Bu doğrultuda çalışmanın genel çerçevesini oluşturan uzay, uzam ve boşluk kavramlarını açıklamak, sanat alanında ne gibi değişimlerin tetikleyicisi olduğunu örnekleriyle değerlendirmek, çalışmaya konu olan sanatçıların eserlerinin etkili bir şekilde analiz edilmesinde yardımcı olacaktır.

2. Yöntem

Bu çalışmada, uzay, uzam ve boşluk kavramlarının sanat alanına etkisi incelenmiş ve eser üretimlerine yansımaları örnekleriyle açıklanarak, eserler hakkında yorumlarda bulunulmuştur. Bu çerçevede çalışmada, uzay, uzam ve boşluk kavramları ile ilişkili konu ve temalar ile eser üreten ulusal ve uluslararası sanat dünyasındaki tekstil sanatçıları araştırılmıştır. Ulaşılabilen kaynaklar doğrultusunda Belkıs Balpınar, Olga de Amaral, Yuliya Krishchik, Karen Rose, Margaret Nazon, Michelle Holmes ve Emma Whitehead isimli sanatçıların konu ile ilgili eser üretimleri olduğu tespit edilmiştir. Sanatçılar, eser verdikleri dönemler, eserlerde kullanılan malzeme, teknik ve üretim biçimleri bakımından sınıflandırılmıştır. Sanatçıların eserlerinde genel olarak biçimsel açıdan benzerlik taşıyan bir yaklaşım sergiledikleri gözlemlenirken, uygulama biçimi açısından farklılıklar olduğu belirlenmiştir. Buna göre Yuliya Krishchik, Karen Rose, Margaret Nazon, Michelle Holmes ve Emma Whitehead eserlerinde genellikle nakış, aplike, boyama ve kolaj gibi teknikleri kullanırken, Belkıs Balpınar ve Olga de Amaral dokuma tekniği ile üretilmiş veya ipliklerden oluşturulmuş yüzeyler elde ederek eserlerini üretmişlerdir. Bu bağlamda Belkıs Balpınar ve Olga de Amaral, aynı dönemin sanatçıları oldukları göz önünde bulundurularak, hem minimal bir bakış açısı sergilemelerinden kaynaklı hem

de eserlerindeki teknik ve biçimsel benzerlikler sebebi ile bu çalışmada ele alınan sanatçılar olmuşlardır. Konu ile ilgili yapılan literatür taraması ile birlikte sanatçılar ile yapılmış röportajlar ve video kayıtları, sanatçıların eserlerindeki bakış açısı ve araştırmaya konu olan kavramlar ile ilgili görüşleri hakkında çıkarımlarda bulunabilmek için incelenmiştir. Çalışmada ele alınan eserler belirlenirken aşağıdaki kriterler ölçüt alınmıştır.

1. Eserlere verilen isimler uzay, uzam ve boşluk kavramları ile ilişkili konu ve temaları imlemelidir.
2. Eserler kullanılan malzeme, üretim teknikleri ve biçimsel açıdan benzerlik taşıyan yönler taşımalıdır.

Uzay, uzam ve boşluk kavramları üzerine yapılan literatür taraması sonucunda kavramlar üzerine çıkarımlar yapılmıştır (Tablo 1). Yapılan çıkarımlar doğrultusunda ele alınan eserlerde; sanatçıların uzay, uzam ve boşluk kavramları üzerinden hangi konu ve temalara yöneldikleri, hangi yardımcı kavramlar ile eserlerini ilişkilendirdikleri; kullanılan malzemeler, oluşturulan biçimler ve eserlerin üretim yöntemi ile birlikte sergileniş biçimi gibi faktörlerin söz konusu kavramlar ile ne şekilde ilişkilendirilebileceği yorumlanmıştır.

Uzay	Sınırsız yer, sonsuz boşluk, feza, mekân
Uzam	Maddenin yer kaplama özelliği
Boşluk	Maddeler ve şeylerin hareket etmesini sağlayan alan

Tablo 1. Uzay, uzam ve boşluk kavramları üzerine yapılan çıkarımlar

3. Uzay, Uzam ve Boşluk Kavramları

Uzay, uzam ve boşluk kavramlarının İngilizcedeki karşılıklarından Türkçeleştirilmesinde güçlükle karşılaşılmaktadır. “Space” kelimesinin kullanım yerine göre her üç kavrama da karşılık gelmesi söz konusudur. Zaman zaman birbirlerinin yerine geçen kullanımlar olduğu için anlam karmaşası yaşanmaktadır. Kılıç (2009, 50), “space” kelimesinin Türkçedeki karşılığını 8 kelime ile açıklamıştır: (Genel) boşluk; (genel) yer, boş yer; (genel) mekân, alan; (geometri ve felsefe) mekân, uzam, uzay; (astronomi ve fizik) uzay, feza.

Matematik, fizik, geometri, astronomi ve felsefe gibi dallarda var olan bu kavramlar ilk çağlardan beri birçok düşünür ve bilim insanı tarafından üzerine çalışılmış, her biri için farklı tanımlamalar yapılmıştır. Başta Hançerlioğlu ve Cevizci metinlerinde olmak üzere diğer kaynaklarda bu kavramlar aşağıdaki gibi açıklanmıştır.

Uzay kavramı, Hançerlioğlu’na (1980, 65) göre “tüm varolanları içinde barındıran sınırsız yer... tüm varolanların, akışı içinde birbirlerinin yerini alarak zincirlendikleri sonsuz süreyi dile getiren zaman kavramıyla sıkıca bağımlı olarak özdeğin varolma biçimlerinden başlıcasını dile getirir”, TDK’ya (Türk Dil Kurumu, 1983) göre ise “bütün varlıkların içinde bulunduğu sonsuz boşluk, feza, mekân” olarak tanımlanmıştır.

Uzam kavramı, Hançerlioğlu’na (1980, 65) göre “cisimlerin uzayda kapladıkları yer... uzayın sınırları belli ve ölçülebilen parçasını dile getirir”, Frolov’a (1991, 495) göre “uzayın boyutlarını dile getiren başlıca kendine özgü özelliklerden biri. Uzam kavramı, nesnelere ile fenomenler arasındaki belirli tipteki ilişkilerin az çok sürekliliğini ve kalıcılığını yansıtır. Nitekim cisimlerin boyutlarının karşılaştırılabilmesine olanak veren de bu kalıcılıktır”, Cevizci’ye (1999, 875) göre “zaman içinde varolup, fiziki mekânda yer işgal etme. Elle tutulabilir, değiştirilebilir, bölünebilir, hareket ettirilebilir olup, şekli ve büyüklüğü olan maddenin yer kaplama özelliği”, Keleş’e (Akt. Erol & Görmez, 2016, 83) göre “insanı çevreden bir ölçüde ayıran ve içinde yaşam etkinliklerini ve eylemlerini sürdürmesine elverişli, toprak, hava ve sudan oluşan çevre” olarak tanımlanmıştır.

Boşluk kavramı, Cevizci’ye (1999, 158) göre “ilkçağ Yunan felsefesinde, atomcuların, ‘varlık’ adını verdikleri, ezeli-ebedi, maddi ve bölünemez atomların içinde hareket ettiklerini varsaydıkları boş mekân”, Hançerlioğlu’na (1976, 192) göre “içinde hiçbir özdeğin bulunmadığı uzay” olarak tanımlanmıştır. Yunan felsefesinde atomculara göre

hareketin gerçekleşmesi için boşluk zorunludur. “Atomcular tarafından kabul edilen boşluğun varoluşu, Parmenides, Aristoteles, Stoacılar, Descartes, Leibniz ve Kant gibi filozoflar tarafından reddedilmiştir” (Cevizci, 1999, 158).

Uzay sınırsız bir boşluk olarak tanımlanırken, uzay içindeki maddelerin varlığı ise uzam olarak tanımlanmıştır. Zaman ve hareket, uzayı anlamlandırabilmenin bir yoludur. Aristoteles’e göre zaman ve hareket yok edilemez ve özdeşdir. Zaman ve değişimin etkisi ile farklı biçimlerdeki varoluşlar uzayı şekillendirmektedir (Özer, 2009, 55). “Uzaya göre uzam, zamana göre süre gibidir” (Hançerlioğlu, 1980, 65).

Uzay ve uzam kavramları, farklı zaman dilimlerinde farklı düşünürler ve bilim insanları tarafından değerlendirilmiş ve her biri üzerine kendi sözünü söylemiş, teorisini geliştirmiştir. Tüm bu değerlendirmeler doğrultusunda felsefi ve matematiksel teorilere göre uzayın koca bir boşluk olduğu görüşü kabul görmüştür. Binlerce yıldır bu şekilde kabul gören kavramlar nihayetinde Einstein’ın çalışmaları sonucunda değişmiştir. Sırasıyla 1905 ve 1915 yıllarında ortaya atılan özel görelilik (madde & enerji ilişkisi) ve genel görelilik (uzay & zaman ilişkisi) teorisine göre, uzayın tam bir boşluk olmadığı anlaşılmıştır (Özer, 2009, 56). Özel görelilik teorisine göre uzaklık ve zaman gözlemciye göre farklı algılanabilmekte, gözlemcinin bulunduğu konuma göre uzaklık ve zaman değişebilmektedir. Bu doğrultuda, tüm varlıklar ve varlığın fiziksel olayları görelidir. Bununla birlikte zaman, mekân ve hareket birbirine bağlı ve görelî olayları ifade ederken, sezgisel olarak algılanan kavramlar ise mutlaklardır. Einstein’ın görelilik teorileriyle birlikte zaman, dördüncü boyut olarak tanımlanmıştır. Buna göre zaman, uzay ve madde birbirinden bağımsız düşünülmezken, zaman göreceli ve değişken olarak ifade edilmiştir (Durğun, 2019, 14).

Tüm bu açıklamalar doğrultusunda kısaca, uzay sınırsız yer, sonsuz boşluk, feza ve mekân; uzam maddenin yer kaplama özelliği; boşluk maddeler ve şeylerin hareket etmesini sağlayan alan olarak ifade edilebilmektedir. Bu kavramlara ek olarak hareket, devinim, zaman ve mekân kavramları uzay, uzam ve boşluk kavramlarının anlaşılabilmesi için yardımcı ve yönlendirici kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Einstein’ın 20. yüzyıl başında devrim niteliğindeki görelilik teorileri ortaya atması ile birlikte sanat alanında da biçimsel ve düşünsel anlamda bir değişim tetiklenmiştir. Sanat alanındaki bu değişim uzay, uzam, boşluk ve yukarıda bahsedilen diğer kavramlar ile ilişkilendirilerek aşağıdaki başlıkta incelenmiştir.

4. Sanatta Uzay, Uzam, Boşluk ve İlişkili Diğer Kavramlar

Sanat ve dolayısıyla tekstil sanatı birçok kavram ve olgudan yararlanan bununla birlikte bilimsel ve teknolojik gelişmeleri, sosyal ve kültürel değişimleri, toplumu etkileyen ve insana dair her türlü olayı konu edinebilen geniş kapsamlı bir alandır. 20. yüzyıl başlarında bilimsel anlamda yaşanan değişimler, özellikle Einstein’ın kütle ve enerji denkliği ile zamanın dördüncü boyut olarak ifade edilmesi, sanatta hız, hareket, uzay, uzam, boşluk, mekân ve zaman kavramlarının gündeme gelmesini sağlamıştır. Bu doğrultuda bilim dünyasında yaşanan gelişmelere sanat dünyası da kayıtsız kalamamış, sanatta biçimsel ve düşünsel anlamda bir değişimin öne açılmıştır (Tokdil, 2019, 614). Picasso, Braque, Malevich, Miro, Klee, Kandinsky gibi sanatçıların öncülüğünde tuval üzerinde bu kavramların varlığı sorgulanmaya başlanmıştır.

Einstein’ın genel görelilik kuramını geliştirdiği yıllarda Picasso kübizm akımını başlatmıştır. Aynı yıllarda farklı alanlarda dünyayı sorgulayarak uzam ve zaman üzerine sorular sormuşlar ve bunun cevabını Picasso resimlerinde ararken, Einstein matematiksel teoremler ile açıklamaya çalışmıştır (Neville, 2019). Kübizm akımı ile Picasso nesnelere parçalayarak nesnenin farklı açılardan görünümünü resmetmiştir. Oluşturduğu biçimler arasındaki ilişkiye vurgu yaparak iki boyutlu düzlemde uzam kavramını sorgulamıştır (Görsel 1). Aynı şekilde Braque’da nesnelere farklı açılardan biçimlerini geometrik şekillerle ifade ederek oluşturduğu yeni görsel dil içerisinde uzamı keşfetme çabasında olmuştur (Görsel 2). Picasso ve Braque, bu bakış açıları ile iki boyutlu düzlemde biçimsel düzenlemelerle oluşturdukları görsel uzam içerisinde mekân algısı yaratarak dönemin sanat anlayışına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır (Ariğ, 2015; Durğun, 2019). Fütürizm akımında ise geleneksel resim anlayışına karşın teknoloji, hız ve

dinamizmi görsel olarak aktarmak amaç edinilmiştir. Hareket halindeki bir nesnenin uzamdaki konumunun değişmesi ile zaman kavramına vurgu yapılmış ve gözün algılayamadığı hareketler ritmik olarak resmedilmeye çalışılmıştır (Görsel 3) (Arıg, 2015). Tuval üzerinde hareketin çözümlenmesi ile birlikte heykel alanında da dinamik ve hareketli form arayışlarının önu açılmıştır (Görsel 4).



Görsel 1 (Solda): Pablo Picasso, Keman ve Üzümler, 1912.

Görsel 2 (Solun Sağı): Georges Braque, Keman ve Şamdan, 1910.

Görsel 3 (Sağın Solu): Giacomo Balla, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, 1912.

Görsel 4 (Sağda): Umberto Boccioni, Uzayda Benzersiz Süreklilik Biçimleri, 1913.

Konstrüktivizm akımı ile birlikte heykel sanatında mekân ve zaman kavramlarına vurgu artmış ve sanatın farklı alanlarında uygulanmasının önu açılmıştır. Naum Gabo ve Anton Pevsner 1920 yılında konstrüktif ilkeleri içeren “Gerçekçi Manifesto”yu yayımlanmışlardır. Buna göre süreklilik gösterenin zaman olduğu görüşünü savunmuşlardır. “Hayatı mekân ve zaman olarak algılayışın farkına varmak, bizim resimsel ve plastik sanatımızın yegâne hedefidir”, sözleri ile konstrüktif çalışmalarının ilkelerini belirtmişlerdir (Antmen, 2014, 115-116). Buna istinaden konstrüktif eserlerde kütlelerin ortadan kalktığı boşlukta asılı heykellerin üretilmeye başlandığı görülmektedir. Naum Gabo, Einstein’ın görelilik teorisinden ilhamla zamanı hareket olarak yorumlamış, kütle ve hacim kavramlarının yerine zaman ve uzay kavramlarını sorgulayarak eserlerini üretmiştir (Görsel 5).

Dünyada yaşanan gelişmeler ile eş zamanlı olarak sanattaki değişimler neticesinde sanatçılar dış gerçeklikle ilişki kurmadan eser üretme arayışına girmiş, görünenden çok hissedilene aktarma çabası ile soyut sanatın temellerini atmaya başlamışlardır. Bu bağlamda soyut sanatın temsilcilerinden olan Malevich ve Kandinsky eserlerini nesneden soyutlayarak saf geometrik biçimler ile kurgulamıştır. Malevich, en çok tanınan eserlerinden biri olan “Siyah Kare” isimli çalışmasında siyah kare ile duyguyu, beyaz zemin ile bu duygunun ötesindeki boşluğu ifade etmiştir (Görsel 6) (Antmen, 2014, 92). Nesnelere dünyasının tamamen dışına çıkan Malevich, sezgiselliği vurgulayarak saf duygunun varlığını ön plana çıkartmıştır (Arıg, 2015, 41-42). Tokdil (2019, 613), soyut sanatın söylem biçiminin atomistik bir görünüme sahip olduğunu, tıpkı atomu oluşturan elektron, proton ve nötron gibi parçacıkların resim sanatındaki karşılığının geometrik biçimler ile ifade edildiğini belirtir. Kandinsky’nin “Çemberin Çemberi” isimli eseri ile aynı minvalde üretilmiş çalışmalarında oluşturduğu görsel uzam içerisinde makro ve mikro evren sorgulamaları, boşlukta salınan geometrik biçimlerin sistematik ve düzenli kesişmelerinin bir hareketin göstergesi olduğu görülebilmektedir (Görsel 7).



Görsel 5 (Solda): Naum Gabo, Doğrusal Yapı No.2, 1970-1.

Görsel 6 (Ortada): Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1913.

Görsel 7 (Sağda): Vasily Kandinsky, Çemberdeki Çember, 1923.

20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren soyut dışavurumcular, optik sanatçılar ve minimalistler tarafından kavramlar üzerindeki araştırmalar devam etmiştir. Bunun yanı sıra resim ve heykelden ziyade farklı sanat disiplinlerinde de kavramlar ile ilişkilendirilebilecek yaklaşımlar geliştirilmiştir. Yves Klein, bir galeri mekânında herhangi bir şey sergilemeden, mekânı boş duvarlar ile izleyicisine sunmuştur (Görsel 8). Malevich'in siyah karesi ile özdeşleştirilebilecek yaklaşımı ile Klein, "mekâna yönelik uzamsal bir göndermeden çok uzaysal bir boşluğu" imleyerek sergileme alanını sanat nesnesine dönüştürmüş ve izleyiciyi kavram üzerine düşünmeye sevk etmiştir (Erol, 2011, 70). Aynı düşünme edimi içerisinde algısal yanılgıyı da işe koşan Yayoi Kusama, "Milyonlarca Işık Yılı Uzaktaki Ruhlar" isimli enstalasyonu ile izleyiciyi, aynalarla çevrili, ışık oyunlarının gerçekleştirildiği odalara davet etmektedir (Görsel 9). Uzamda salınan parlak ve gösterişli gök cisimlerini anıştıran görsel şölen ile karşılaşan izleyici, sonsuz uzay yanılsaması içinde mikro ve makro kozmozdaki gerçeklik ile yüzleşmektedir. Refik Anadol'un "Sonsuzluk Odası" isimli video ve ses yerleştirmesinden oluşan eseri ise sanal ortamda gerçekleştirilmiştir (Görsel 10). Hareket halindeki çizgilerden oluşan video, duvara yansıtılarak izleyiciye aktarılmaktadır. Eş zamanlı verilen ses ile birlikte izleyicinin hem işitsel hem de görsel duyularını harekete geçiren eser, optik sanatın etkilerini taşımaktadır. Eser algısal olarak izleyiciyi içine almakta, değişen ve sürekli hareket halinde olan evrene ve evrendeki diğer unsuların varlığını sezdiren görüntü ve ses içerikleri ile dışarıdan bir göz olarak izleyiciye bir boşluk içerisindeki varlığını sorgulatmaktadır.



Görsel 8 (Solda): Yves Klein, Boşluk, 1958.

Görsel 9 (Ortada): Yayoi Kusama, Milyonlarca Işık Yılı Uzaktaki Ruhlar, 2013.

Görsel 10 (Sağda): Refik Anadol, Sonsuzluk Odası, 2015.

Görüldüğü üzere sanat eserlerini anlama ve algılama sürecinde duyuşsal algıları işe koşmak kaçınılmazdır. Çünkü kişi sahip olduğu bilgileri duyuları yoluyla elde etmekte ve bu bilginin oluşum süreci ise bir uzam içerisinde gerçekleşmektedir. Resimdeki uzam daha önceki deneyimlerimiz ile anlam kazanırken, heykel veya enstalasyon gibi

izleyici ile etkileşime geçen üç boyutlu üretimlerde ise eser bulunduğu uzam ile ilişkilendirilerek duyumsanmakta ve deneyimlenmektedir (Sağlam, 2017, 2885).

5. Belkıs Balpınar ve Olga De Amaral'ın Eserlerinde Uzay, Uzam ve Boşluk

Farklı sanat disiplinlerinde uzay, uzam, boşluk, hareket, mekân ve zaman gibi kavramlar üzerinden üretimlerin ve sorgulamaların yapılması mümkündür. Ancak ele alınan konu ve temalar bakımından ilgili kavramlar ile ilişkili eser üretimleri sınırlıdır. Bu bakımdan özellikle tekstil sanatında konu ile ilişkili en belirgin örnekleri sergileyen sanatçılar Belkıs Balpınar ve Olga de Amaral olarak belirlenmiştir.

Balpınar, geleneksel dokuma teknikleri ile çağdaş eserler üreten, bunu yaparken de modern sanatın etkisini taşıyan içeriklere sahip üretimler gerçekleştirmektedir. Uzay, uzam, mikrokozmos, makrokozmos, kuantum fiziği ve galaksi temaları dahilinde bilimsel konulara olan ilgisi ile dikkat çekmektedir. Sanatçıya fizik ve astronomi alanındaki okumaları ilham kaynağı olmakta, bununla birlikte algı ve algının teorik ve pratik yönleri üzerine araştırmalar yapmaktadır (Anna Laudel, 2018).

Sanatçının çalışmalarında renk ve biçim açısından bir dil birliği söz konusudur. Belirli renkleri odak noktasına alan sanatçı, dolu-boş zıtlığını etkili bir şekilde kullanmaktadır. Genel olarak sarı, kırmızı, mavi, siyah ve beyazın hâkim olduğu çalışmaları ile oluşturduğu geometrik biçimler, soyut bir yaklaşım sergilemektedir (Görsel 11). Bu yönüyle Balpınar'ın çalışmaları genel olarak renk kullanımı açısından Piet Mondrian etkisi taşımaktadır. Biçim açısından ise geometrik yüzeylerde kullandığı kavisli hatları ile Mondrian'dan ayrılmaktadır. Bunun yanı sıra sanatçının algı üzerine olan araştırmalarının üretimlerine yansıdığı görülmektedir. Bu doğrultuda, özellikle siyah beyaz üzerine kurguladığı üretimlerini optik sanat ile bağdaştırabilmemiz mümkündür.



Görsel 11. Belkıs Balpınar, Dokuma-ma Sergisinden Kareler, 2018.

Balpınar, kendine has üretim tekniğini “Artkilim” olarak isimlendirmiştir. Eserlerine verdiği nihai biçim ve üretim aşamasında dokuma yüzeyler arasında bıraktığı boşluklar ile geleneksel kilim dokumaya özgün bir yaklaşım geliştirmiştir. Sanatçının bilime ve anlaşılması güç keşiflere olan ilgisi üretimlerindeki formlara yansımıştır. Katlanan biçimler, uzayan, kısalan, eğri çizgiler, spiraller, dairesel yapılar gibi geometrik formlar sanatçı ile özdeşleşmiş, kendi dilini oluşturan ifadeler haline gelmiştir. Sanatçı bunu kendi sözleri ile aşağıdaki gibi ifade eder.

“İnsanın kendi yarattığı dünya çok karmaşık. Milyarlarca galaksi ve onların içinde milyarlarca yıldız olan evrende ise bizim zaman algılamamıza göre bir düzen görülüyor. Pek çok sanatçı dünya üzerindeki bu kaosun içinden bir şeyleri yansıtmaya çalışıyor. Bense bizim zaman anlayışımıza göre daha düzenli görünen makro evrendeki galaksi ve gezegenlerin ya da mikro evrendeki parçacıkların devinimlerinin oluşturduğu uzamları ima eden görüntüler yakalamaya çalışıyorum” (Sanatatak, 2018).

Nitekim sanatçının çalışmalarında oluşturduğu biçimler ile ima ettiği uzamlar açık bir şekilde görülmektedir. Kimi zaman uzay boşluğundaki bir patlamayı, galaksi ve gezegenlerin hareketlerini kimi zamansa görülebilir gök

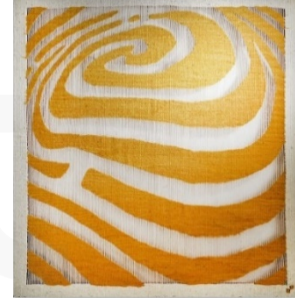
cisimlerinin anlık izlenimleri sonucunda zihnindeki duyuşsal ifadeleri yansıtır niteliktedir (Görsel 12). Balpınar, hareketin gerçekleşmesi için gerekli boşluğu dokumalarında bıraktığı dokunmamış alanlar ve oluşturduğu biçimler ile sağlamıştır. Eserlerindeki biçimsel düzenlemeler ile hareket algısını desteklemiştir. “Akış” isimli eserinde çözümler üzerinde dokunmamış alanı arttırıp, birkaç tane ince, uzun eğri çizgi ile uzaydaki boşluğu ve uzamdaki maddelerin veya şeylerin hareketlerini görselleştirmiştir. (Görsel 13). Aynı yaklaşımla ele aldığı “Küresel Isınma-ma” isimli eserinde dünyanın sorunu haline gelen iklim değışikliğı, kuraklık gibi konulara değinmektedir (Görsel 14). Güneş ışınlarının atmosferdeki yayılımı ve bunun uzamdaki devinimini yansıtan sanatçı, oluşturduğu görsel algı ile bir döngü şeklinde hareket eden spiral halkalara ve halkaların etrafındaki boşluğa izleyicisinin dikkatini çekmektedir.



Görsel 12 (Solda). Belkıs Balpınar, Aldanan Algılar Sergisinden Kareler, 2014.



Görsel 13 (Ortada). Belkıs Balpınar, Akış I, 1995.



Görsel 14 (Sağda). Belkıs Balpınar, Küresel Isınma-ma, 2017.

Balpınar, bilime ve kozmolojiye olan merakını oluşturduğu görsel dil ile açık bir şekilde yansıtmaktadır. Einstein’ın ortaya attığı dördüncü boyut kavramının kendisini ve çalışmalarını etkilediğini ifade eden sanatçı, uzayı spiral halkalarıyla temsil etmektedir (Anna Laudel, 2022). “Galaksiler ve Güneş” isimli eseri ile samanyolu galaksisinde milyarlarca yıldızdan biri olan, güneş ve güneşin etrafında sürekli hareket halinde olan gezegenlerin yörüngelerini ve devinimini yansıtmaktadır. İnsan zihninin algılamakta zorlandığı evrenin karmaşık yapısı içerisinde gerçekleşen hareketleri ve yörüngeleri en basit haliyle aktarmaya çalışmaktadır (Görsel 16-17). İki boyutlu düzlemde ifade ettiği spiral halkaları kurgulayış biçimi ile üç boyut algısı yaratan Balpınar, eserlerindeki siyah dokuma çerçevesi ve her zamanki gibi dokunmamış alanları ile uzayın uçsuz bucaksız derinliklerindeki anlaşılması güç gerçeklikler ile izleyiciyi yüzleştirmektedir.



Görsel 15 (Solda). Belkıs Balpınar, Galaksiler ve Güneş, 2021.



Görsel 16 (Ortada). Belkıs Balpınar, Gezegen III, 2021.



Görsel 17 (Sağda). Belkıs Balpınar, Döngüler, 2021.

Olga de Amaral ile Belkis Balpınar'ın üretimleri hem düşünsel zemini hem de biçim açısından benzerlik taşıyan yönleriyle dikkat çekmektedir. Bu sebeple her iki sanatçının benzer konular üzerine yapılmış üretimlerindeki yaklaşımları değerlendirmek önem teşkil etmektedir. Olga de Amaral, Kolombiyalı bir sanatçıdır. Sanat tarihi, geleneksel Kolombiya kültürü, geometri, mimari ve doğa gibi alanlardan ilhamla sanat üretimlerini gerçekleştirmektedir (Bonhams, 2016, 84-87). Belkis Balpınar'dan farkı, üretimlerinde malzeme açısından kendisini sınırlamamış olması, alternatif malzemeleri de sanatına dâhil etmesidir. At kılı, yün, keten, pamuk, alçı taşı, altın ve gümüş gibi değerli metalleri kullanarak gerçekleştirdiği soyut çalışmaları ile tanınmaktadır. Balpınar, salt iplik ile bilimsel temalar doğrultusunda geleneksel teknikler ile çağdaş dokumalar üretirken, Amaral malzeme kullanımı, ifade biçimi ve tema çeşitliliği bakımından yenilikçi olmuştur.

Amaral'ın çalışmalarında genel olarak parlak yüzeyler, metalik renkler, ışığın varlığı gibi ön plana çıkan ayırt edici detaylar bulunmaktadır. “Núcleo 3” ve “Nebula 7” çalışmalarına verdiği isimden de anlaşılacağı üzere Amaral'ın çalışmalarında gök cisimlerine ve uzaydaki ışık oyunlarına olan ilgisi dikkat çekmektedir (Görsel 18, 19). Özellikle “Núcleo 3” isimli çalışması Balpınar'ın spiral halkalarıyla örtüşen bir yaklaşım sergilemektedir. Balpınar'ın dokuma tekniği kullanarak ifade ettiği spiral halkaları Amaral, birbirinden bağımsız salınan iplikler, metalik ve canlı renkler ile ifade etmiştir. Uzayda gerçekleşen doğal olaylardan etkilenen Amaral'ın, bir yıldızın nebulaya dönüşüm hikâyesini bireysel açıdan yorumlama ve kendinde bıraktığı iz düşümleri aktarma çabasında olduğu söylenebilir. Amaral'ın çalışmaları çoğunlukla ışığın uzamdaki yayılımı, kırılması üzerine kurgulanmış gibidir. Canlı, parlak, göz alıcı renk seçimleri, gökyüzündeki doğal oluşumlar sonucunda yayılan ışık huzmelerini çağrıştırır niteliktedir.



Görsel 18 (Solda). Olga de Amaral, Núcleo 3, 2015.

Görsel 19 (Sağda). Olga de Amaral, Nébula 7, 2015.

Sanatçı kendisiyle yapılan röportajda tekstilin hareket olduğunu, tekstille çalışırken renk ve ışık gibi her şeyin değiştiğini, üretirken kendisi için önemli olan şeyin zihninin özgür olması gerektiğini, çünkü zihnini ve hayal gücünü takip etmesinin de bir hareket olduğunu belirtir. Üretim sürecinin ise kendisini farklı bir yöne sürükleyebileceğinden bahseder. Renk ve uzamın sanatıyla ilgili duygusal şeyler olduğunu, çevredeki boşlukların aitlik hissi yarattığından söz eder. “Benim için altın güneştir, ışık gibidir”, sözlerinden ışığın çalışmalarına etkisini, altın gibi değerli ve parlak bir metalle yansıtmaya çalışması, sanatçının kendisi üzerindeki etkisini açık bir şekilde ifade etmektedir (Amaral, 2019).

Amaral'ın tekstil ile tanıştığı ve eser üretmeye başladığı ilk yıllarında çalışmaları daha çok dokuma ağırlıklıdır. Dokumanın temel yapı elemanlarını kullanarak ürettiği birçok serisi bulunmaktadır. Balpınar, eserlerinde dokunmamış alanlar bırakarak sadeleşme yoluna giderken, Amaral neredeyse tamamen atkı ipliğinden arındırılmış, boşlukta yüzen çözümlü ipliklerini parlak renkler ile bir araya getirerek kendi görsel dilini oluşturmuştur. Düz, renkli ve tamamı ipliklerden oluşan bir zemin üzerinde, zemin renginden farklı renkte oluşturulmuş geometrik şekilleri vurgulayan “Agujero Negro (Kara Delik)” ve “Bosque” isimli çalışmaları ile izleyiciyi sadeliğin ardındaki gerçekliğe yönlendirmektedir (Görsel 20-21). Yüzlerce yıldır çözülmeye ve anlaşılmaya çalışılan gök cisimlerinin oluşumu,

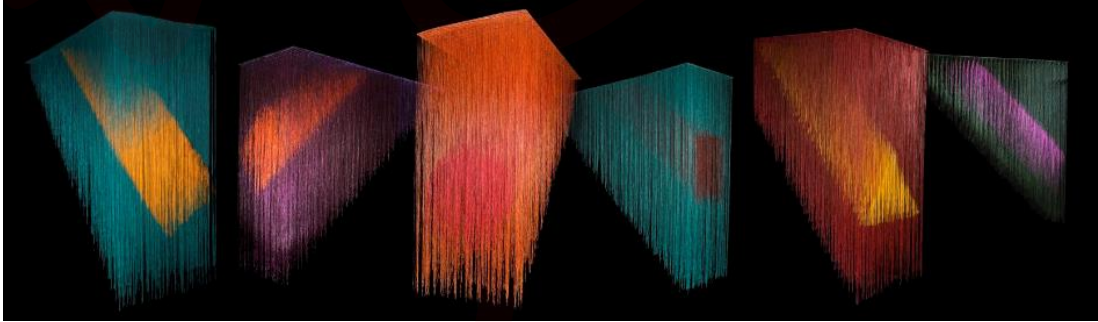
oluşum süreçleri ve sonrasındaki dönüşümleri anlaşılması güç olduğu kadar etkileyici ve hayal gücünü geliştirici konulardır. Nitekim Amaral'ın eserlerindeki yaklaşımı, bu konuları basit bir görsel tezahür ile sunacak kadar özümsemiğini göstermektedir.



Görsel 20 (Solda ve Ortada). Olga de Amaral, Agujero Negro, 2016.

Görsel 21 (Sağda). Olga de Amaral, Bosque I&II, 1989.

Amaral'ın genel olarak tüm çalışmalarında bir hareket ve devinim söz konusudur. Hareket ve ışığın kendine sunduğu ifade olanaklarını kullanarak özgür bir yaratma edimi içinde eserlerini üretmektedir. Bir mekân ya da uzaydaki boşluğun sanatçıya aitlik duygusu uyandırması, belki de boşlukta salınan iplerin özgür bir ruhu veya zihni çağrıştırıyor olmasından kaynaklıdır. Nitekim bu da hareketin bir getirisidir. “Brumas (Sisler)” isimli çalışmasında sanatçı iki boyutlu düzlemde boşlukta yüzen ipliklerini üç boyutlu düzleme taşımıştır (Görsel 22). Uzayın sonsuzluğundan bir kesiti yansıtan sanatçı, tavandan sarkıtılmış bir panelden aşağıya doğru sistematik bir şekilde uzunlu kısıklı sıralar halinde yerleştirilmiş iplerde bir ritim yakalamıştır. Bir ucu serbest bırakılan iplikler bulunduğu uzamda izleyicisiyle etkileşime girebilecek niteliktedir. Gerek dokunma duygusu gerekse sergilendiği atmosferdeki hava dolaşımının etkisi ile eserdeki ritim duygusu ipliklerin hareketi ile gözle görülür vaziyettedir.



Görsel 22. Olga de Amaral, Brumas, 2013.

“Brumas” serisi farklı boylardaki metalik ipliklerin sıralı diziliminin oluşturduğu bir forma sahiptir. Üzerindeki geometrik biçimler iplerin boyanmasıyla elde edilmiştir. Önden arkaya sistematik bir şekilde boyanan ipliklerin yarattığı görsel algı, geometrik biçimlerin üç boyutlu olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Bu biçimler izleyici üzerinde derinlik algısı yaratmaktadır. İplikler üzerine uygulanan farklı renkler kademeli olarak silikleştirilerek uygulanmıştır. Bu da oluşan derinlik algısını destekler ve hareket duygusunu ön plana çıkarır niteliktedir. Aynı zamanda bu biçimler varla yok arasında bir görüntüye sahip olduğundan uçup gidecek, hareket ettikçe yok olacak bulutsu bir yapıya veya puslu, sis görünümüne, kayan bir yıldızın ardında bıraktığı ize sahiptir. Bununla birlikte eserin etrafında gezen bir izleyiciye kuzey ışıklarını deneyimletir nitelikte bir algı yaratabilmektedir.

Einstein'ın özel görelilik teorisindeki uzaklık ve zamanın kişinin konumuna göre farklı algılanabileceği açıklaması “Brumas” serisi ile görselleştirilmiş gibidir. Çalışmalar üzerindeki geometrik şekillerin algılanması,

izleyicinin eser ile konumuna bağılı olarak değişmektedir. Bunun yanı sıra ipliklerin ve ışık kaynağının renk ve parlaklığı ile eserin ve izleyicinin ışık kaynağına göre uzamsal konumu gibi etkenler, eserin izleyici üzerinde algısal değişimler yaratmaktadır. İzleyicinin bulunduğu uzamda, esere bakış açısı geometrik şekillerin iki boyutlu ya da üç boyutlu algılanmasına olanak tanır. Esere uzaklığı arttıkça ve ışık kaynağının parlaklığı azaldıkça, algılanan bu şekiller, ipliklerin silikleşerek boyanmasından kaynaklı algılama düzeyinin düşmesine sebep olabilmektedir.

6. Sonuç

Uzay, uzam ve boşluk kavramları sanat üretimlerinde gerek konu ve temaları bakımından gerekse biçimsel, düşünsel ve algısal değerler ile ilişkilendirilerek sanatçıların eserlerinde karşılaşılabilecek kavramlardır. Her bir kavramı tek başına yorumlamak ve üzerine bir söylem geliştirmek zaman zaman güç olabildiğinden, söz konusu kavramlar zaman, mekân, hız, hareket ve devinim gibi kavramlarla ilişkilendirilerek ifade biçimlerine dönüştürülmüştür. Nitekim Einstein, görelilik teorilerini açıklarken bu kavramlardan yararlanırken, sanatçıların da aynı yaklaşımı benimsediği görülebilmektedir. Sanatçılar tuval üzerinde bu kavramları görselleştirerek anlamaya ve kendilerine sundukları ifade olanaklarını keşfetmeye çalışmışlardır. Bu yaklaşım, sanatçılara yenilikçi bakış açıları kazandırmış ve özgün ifade biçimleri geliştirmesine olanak sağlamıştır.

Çalışmada ele alınan sanatçılardan Belkıs Balpınar ve Olga De Amaral, kavramların birbirleri arasında kurdukları ilişkinin ve kavramlarla ilişkili konu ve temaların tekstil ile ifadesini tahayyül ederek yansıtmaya çalışmışlardır. Sanatçıların kişisel ilgilerinin ve meraklarının yansımaları görebildiğimiz eserler, tekstilin ve sanatın sınırsız ifade olanaklarını göstermektedir. Bu noktada, tekstil üretim yöntemleri, tekstil yapıları ile birlikte tekstilin form ve biçim açısından sunduğu görsel nitelikler sanatçıya zengin bir kaynak teşkil etmektedir. Anlaşılması güç soyut bir gerçekliği bir nevi somutlaştıran sanatçılar, kavramları görselleştirerek izleyici tarafından da kavramların tahayyülüne olanak sağlamıştır. Tekstilin istenildiği şekilde şekillendirilebilme özelliğinin yanı sıra metaforik olarak birçok şeyi imleme imkânı sağlaması, sanatçıların ifade etmeye çalıştıklarını etkili bir şekilde sunmasını sağlamaktadır. Tekstil sanatında ilgili kavramların konu ve temaları ile sınırlandırılan çalışma, farklı sanat disiplinlerinde üretim yapan sanatçıların eserlerinde bu kavramlara yaklaşımları, bakış açıları ve kavramları ne şekilde ele alıp yorumladıklarının araştırılmasına, sanat üretimi düzeyinde kavramlara yönelik yeni önerilerin getirilmesine ve farklı analiz yöntemleri ile çıkarımların yapılmasına açıktır.

Kaynakça

Amaral, O. d. (2019). Studio Visit with Artist Olga de Amaral | Christie's. <https://www.youtube.com/watch?v=GahIh7S2itg>

Anna Laudel. (2022). Belkıs Balpınar Micro-Macro. <https://annalaudel.gallery/exhibitions/belkis-balpinar-micro-macro-april-26-june-10-2022-istanbul/>

Anna Laudel. (2018). Anna Laudel. <https://annalaudel.gallery/exhibitions/belkis-balpinar-un-weave-april-26-june-10-2018-2/>

Antmen, A. (2014). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.

Arığ, T. (2015). *Günümüz sanatında boşluk ve yeni ifade olanakları* (Tez No. 407404) [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Bonhams. (2016). Post-War & Contemporar Art. <https://images1.bonhams.com/original?src=Images/live/2017-06/12/S-24226-0-1.pdf>

Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü* (3. baskı). Paradigma Yayınları.

Durğun, Y. (2019). *Resim sanatında dördüncü boyut* (Tez No. 580053) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Erol, S. (2011). *Heykelde “boşluk” kavrayışı: Modernizm ve Sonrası* (Tez No. 291657) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Frolov, İ. (1991). *Felsefe sözlüğü*. (1. Baskı) Cem Yayınevi.

Hançerlioğlu, O. (1976). *Felsefe ansiklopedisi: Kavramlar ve akımlar* (Cilt 1). Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu, O. (1980). *Felsefe ansiklopedisi: Kavramlar ve akımlar* (Cilt 7). Remzi Kitabevi.

Kılıç, S. (2009). Uzam mı, uzay mı? Peki mekan ne? *Cognito*(59), 48-60.

Neville, M. (2019). *Soyut düşünce: Tasarım sanatı – Neri Oxman: Biyo-Mimari*. Netflix

Özer, Y. (2009). *Konstrüktivist heykelde boşluk kavram* (Tez No. 280163) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Sağlam, F. (2017). Heykelde uzam bağlamında Anish Kapoor’un Cloud Gate çalışmasına göstergebilimsel bir yaklaşım. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(38), 2879-2897. <https://dx.doi.org/10.7816/idil-06-38-17>

Sanatatak. (2018). Sanatatak. <http://www.sanatatak.com/view/kilim-dokuma-ilk-kez-guncel-sanata-dahil-oluyor>

Tokdil, E. (2019, Kasım 6-8). Paradigmatik tarihin kesişim noktalarında bilim ve sanatta evren motifi: gerçeklik ve imge ayrımı. 23. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Edirne, Türkiye.

Tokdil, E. (2018). Yeni medya, temel bileşenleri ve sanatın değişen estetik dili. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (47).

Türk Dil Kurumu. (1983). Türk Dil Kurumu Sözlükleri. <https://sozluk.gov.tr/>

Görsel Kaynakça

Görsel 1. <https://www.moma.org/collection/works/78578> (Erişim Tarihi: 28.07.2022)

Görsel 2. <https://www.artsy.net/artwork/georges-braque-violin-and-candlestick> (Erişim Tarihi: 28.07.2022)

Görsel 3. <https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2014/12/giacomo-balla-tasmali-kopegin-dinamizmi-tablosu.jpg> (Erişim Tarihi: 28.07.2022)

Görsel 4. <https://www.moma.org/collection/works/81179> (Erişim Tarihi: 28.07.2022)

Görsel 5. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-linear-construction-no-2-t01105> (Erişim Tarihi: 30.07.2022)

Görsel 6. <https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square> (Erişim Tarihi: 30.07.2022)

Görsel 7. <https://philamuseum.org/collection/object/51019> (Erişim Tarihi: 30.07.2022)

Görsel 8. <https://socks-studio.com/2019/11/23/iris-clert-yves-klein-the-void-arman-the-full-up/> (Erişim Tarihi: 02.08.2022)

Görsel 9. <https://www.artsy.net/artwork/yayoi-kusama-infinity-mirrored-room-the-souls-of-millions-of-light-years-away-4> (Erişim Tarihi: 02.08.2022)

Görsel 10. <https://refikanadolstudio.com/wp-content/uploads/infinity-room/Infinity-Room-06-2-2880x1620.jpg> (Erişim Tarihi: 05.08.2022)

Görsel 11. <https://annalaudel.gallery/exhibitions/belkis-balpinar-un-weave-april-26-june-10-2018-2/> (Erişim Tarihi: 09.08.2022)

Görsel 12. <http://minesanat.com/en/belkis-balpinar-aldanan-algilar/> (Erişim Tarihi: 09.08.2022)

Görsel 13. <https://www.artsy.net/artwork/belkis-balpinar-flow-i-akis-i> (Erişim Tarihi: 09.08.2022)

Görsel 14. <https://annalaudel.gallery/exhibitions/belkis-balpinar-un-weave-april-26-june-10-2018-2/> (Erişim Tarihi: 09.08.2022)

Görsel 15. https://artdogistanbul.com/wp-content/uploads/2022/04/1-Belkis-Balpınar-Galaksiler-ve-Gunes_Galaxies-and-Sun-2021-Dokuma_Weaving-114x120x20-cm-min-scaled.jpg (Erişim Tarihi: 10.08.2022)

Görsel 16. <https://www.disonans.com/post/belkis-balpınar-ın-mikro-makro-isimli-kişisel-sergisi-anna-laudel-de> (Erişim Tarihi: 10.08.2022)

Görsel 17. <https://www.disonans.com/post/belkis-balpınar-ın-mikro-makro-isimli-kişisel-sergisi-anna-laudel-de> (Erişim Tarihi: 10.08.2022)

Görsel 18. https://i.ocula.com/anzax/9d/9df8a0b7-48e3-4d3e-b111-3128c7439699_1200_1155.jpg (Erişim Tarihi: 10.08.2022)

Görsel 19. https://ocula.com/art-galleries/la-patinoire-royale---galerie-valrie-bach/artworks/olga-de-amaral/nebula-7/3128c7439699_1200_1155.jpg (Erişim Tarihi: 15.08.2022)

Görsel 20. <https://cranbrookartmuseum.org/exhibition/olga-de-amaral-to-weave-a-rock/> <http://www.galerialacometa.com/en/artistas/olga-de-amaral-2/agujero-negro-2/> (Erişim Tarihi: 15.08.2022)

Görsel 21. <https://static.mfah.com/images/olga-de-amaral-bosque-i-bosque-ii.13931477350097866753.jpg?width=1323> (Erişim Tarihi: 15.08.2022)

Görsel 22. <http://www.grahamfoundation.org/grantees/6149-olga-de-amaral-to-weave-a-rock> (Erişim Tarihi: 15.08.2022).

Tevhide AYDIN

Öğr. Gör. Dr. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, taydin@kmu.edu.tr, Karaman- Türkiye

ORCID: 0000-0002-6649-0861

TÜRK HALI DOKUMA GELENEĞİNİN İCRACILARI VE KÜLTÜREL AKTARIMINA DAİR BAZI TESPİTLER¹²

Özet

Bir ihtiyacı karşılamaya yönelik üretilen, zamanla sembolik bir dil, estetik ve teknik çeşitlilik kazanan halı dokuma sanatının nerede ve ne zaman başladığı kesin olarak bilinmemekle birlikte Orta Asya’da bulunan ve M.Ö. 3-2. yüzyıllar arasında tarihlendirilen Pazırık halısı literatürde en eski halı olarak kabul edilmektedir. Türk kültüründe Orta Asya’dan bugüne süregelen tek sanat geleneği halı, kilim ve dokumacılık sanatıdır. Halı dokumalarının sanatsal ve kültürel değerlerinin yanında ekonomik değeri de vardır. Yüzyıllar boyunca halı dokumaları bir ihtiyaç, çeyiz ve süs eşyası olarak algılandığından, hemen hemen her evde mevcut dokuma tezgâhlarıyla bu gelenek yaşatılmıştır. Günümüzde halı dokumalarının yapım ve kullanım amacı değişmiştir. Halı dokuma geleneğinde ve dokumacı profilinde neler değişti? Dokumacının dokuma yapmadaki amacı nedir? Dokuma yapılan, sergilenen, satılan bağlamlar nelerdir? gibi sorulara halı dokuma ustaları, dokumacılar, el dokuma halılarını alım- satım ve değerlendirme yapan icracıların görüşleri doğrultusunda cevap arayacağımız bu çalışmada, nitel araştırma yöntemleri kullanılacaktır. Geleneksel Türk halı dokuma sanatını yaşatan günümüz icra ortamları, bu geleneğin icracıları ve bu icracıların kültür aktarımındaki rolleri üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Halı, Dokuma Sanatı, Dokumacı, Kültürel Aktarım, Geleneksel Sanat.

THE PERFORMERS OF THE TURKISH CARPET WEAVING TRADITION AND SOME DETERMINATIONS ON ITS CULTURAL TRANSFER

Abstract

Although it is not known exactly where and when the art of carpet weaving started, which was produced to meet a need and gained a symbolic language, aesthetic and technical diversity over time. The Pazırık carpet, which is found in Central Asia and dated between 3-2 centuries BC, is accepted as the oldest carpet in the literature. Carpet, rug and weaving art is the only art tradition in Turkish culture that has survived from Central Asia until today. Carpets have an economic value besides their artistic and cultural value. Since carpet weaving was perceived as a necessity, dowry and ornament for centuries, this tradition has been kept alive with the weaving looms available in almost every house. Today, the purpose of making and using carpet weaving has changed. What has changed in the carpet weaving tradition and the profile of the weaver? What is the weaver's purpose in weaving? What are the contexts where carpet weaving is done, exhibited and sold? to questions such as qualitative research methods will be used in this study, where we will

¹ Bu makale, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi ABD’de Prof. Dr. F. Gülay MİRZAOĞLU SIVACI danışmanlığında Tevhide AYDIN tarafından yazılan “Türk Halı ve Düz Dokumalarında Kullanılan Sembolik Motifler ve Kültürel Kökenleri” başlıklı doktora tezinden hareketle yazılmıştır.

² Bu çalışma, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen “2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu”nda bildiri olarak sunulmuştur.

seek answers in line with the opinions of carpet weaving masters, weavers, and performers who buy, sell and evaluate hand-woven carpets. Today's performance environments that keep the traditional Turkish carpet weaving art alive, the performers of this tradition and the roles of these performers in the transfer of culture will be emphasized.

Keywords: Carpet, Weaving Art, Weaver, Cultural Transfer, Traditional Art.

1. Giriş

1.1. Halı Dokuma Sanatında Kültürel Aktarım

Kültürü, etkileşimler bütünü ve ürünü olarak tanımlayan Özdemir (2019: 125), kuşaklar arası etkileşimler aracılığı ile kültürün, yenilenerek, değişerek ve dönüşerek geçmişten geleceğe taşındığını ifade eder. Türk kültüründe yer alan ve varlığını zenginleştirerek koruyan halı kilim dokuma sanatı da, geçmişe uzanan kökleri ile günümüze aktarılmıştır. Dokuma sanatı ihtiyaçlar doğrultusunda doğmuştur. Zaman içerisinde estetik kaygılar dokumanın içine renklerin katılmasına, sözsüz iletişim için seçilen semboller de motiflerin zenginleşmesine neden olmuştur. Yaratılan bu kültürel kodlar, teknik bilgiler eşliğinde nesilden nesile üretimin devam etmesi ile aktarılmıştır.

Türk halı sanatının yüzyıllara uzanan geçmişi, Sibiry'a'da Altay dağlarının eteklerinde Pazırık kurganından çıkarılan Pazırık halısından başlayarak, farklı desen ve kompozisyonlarla günümüze ulaşmıştır. Anadolu'nun hemen hemen her yerinde gerek halı gerekse düz dokuma örnekleri yakın zamana kadar dokunmuştur. Anadolu'nun farklı yörelerinde dokunan halılar Orta Asya'dan Kafkasya'ya, oradan Selçuklu ve Osmanlıya ulaşan gelişim zincirini oluşturarak, esas saflığını korumuştur. Anadolu halıcılığı Orta Asya kökenindeki genel özelliklerini muhafaza ederek, yöresel renk ve motifleriyle zenginlik kazanmıştır (Güngör, 1984: 24).

“Ömürbillah okul yüzü görmemiş,

Ak ellere kurşun kalem değmemiş,

Kaderine küsmüş, bize küsmemiş,

Kilimi dokuyan ellere kurban.

Ömürbillah okul yüzü görmemiş,

Bu kadar nakışı nerede bellemiş,

Bir çimdik kâğıda kalem sürmemiş,

Kağıtsız kalemsiz güllere kurban.” Bedri Rahmi Eyüboğlu

Eyüboğlu'nun da (1972: 23) ifade ettiği gibi geçmişte bu geleneğin icracıları, okur-yazar olmayan ancak kültürel hafızası, estetik bakış açısı ve yeteneği ile halı ve düz dokumalara renk katan genç kızlardı. Anadolu'da halı ve düz dokumalar genç kızlar tarafından özellikle çeyiz eşyası olarak dokunmuştur. Türk boylarında dokuma sanatı nineden anaya ve kıza geçen, ananevi bir gelenektir. Kasaba ve köylerde dokunan yerli halı ve düz dokumalar, ait oldukları boy veya oymağın karakteristik renk, desen ve etnografik kullanım özelliklerini yaşatır (Soysaldı, 2020: 120 230).

Geleneksel Türk halı ve düz dokuma yaygı sanatı, yaşatıldığı bağlamlarda folklor ürünü olarak doğumdan ölüme, erginlikten evlenmeye hayatın tüm eşiklerinde insanoğlunun elinin altında olmuştur. Türk çadırının, evinin yerini ve duvarını süslemiş olan halı ve düz dokuma yaygılar ayrıca soğuktan ve nemden korumuş, hakanları göğe yükselterek kutsamada, ölüyü mezarına taşıyarak son yolculuğunda yine rol almıştır. Halı ve düz dokuma yaygılar hükümdarın hediyesi, genç kızın çeyizi, bebeklerin beşiği, evin örtüsü, yolcunun heybesi, hububatın torbası, göçün

sargısı olmuştur. Yine bu dokumalar namazlık adıyla ibadet için ortam oluşturmuş, cami ve tekkelere bağışlanarak hayır vesilesi görülmüştür. Üretim aşamasından başlayarak kullanımına varana dek bu kadar kültürle yoğrulan ve bu kadar işlevselliğe sahip başka bir sanat alanı yoktur.

Halı ve düz dokumalar ticaret malı olarak da sosyal ve iktisadi hayat içinde yer bulmuştur. Bu nedenle halı ve düz dokuma merkezleri birer sanayi faaliyet merkezleri niteliğindedir. Nitekim bu sanayi faaliyetleri batılı seyyahlarında dikkatini çekmiş, seyahatnamelerinde bu noktaya değinmişlerdir¹ (Soysaldı, 2020: 239).

Bilhassa dokumacılığın yapıldığı merkezlerde² dokuma bilmeyen genç kız yoktur, dokuma bilmeyen evlenemez. Dokuma yapılmayan köylerdeki delikanlılar dokuma yapılan köylerden gelin alır, böylelikle dokuma bilen gelin köydeki diğer kızlara dokumacılığı öğretir. Her genç kızın çeyizinde aile bütçesine göre hazırladığı halı ve düz dokumalardan bulunur (Deniz, 2000: 59).

1.2. Halı, Kilim Dokuma Geleneğinde Değişim Nedenleri

Türk halı ve düz dokuma yaygıları 18-19. yüzyıllarda büyük bir değişim süreci geçirmiştir. O güne kadar geleneksel ve çok yönlü yapılan dokumalar, ticari yönde bir anlam ve değer kazanması sebebiyle ilk başlarda çok kazançlı bir ürün haline gelmiştir. Ancak aynı zamanda bir kültür ürünü olarak büyük bir kimlik kaybına uğramıştır (Küçükerman, 1997: 46). Çünkü geçmişte Anadolu insanının ruh kattığı motif, renk ve desen özelliği olan dokumaların yerini ihracatçıların talepleri doğrultusunda üretilen örnekler almıştır. 19. yüzyılda İstanbul Topkapı, Kumkapı ve Üsküdar'da halı imalathaneleri kurulmuştur. II. Abdülhamit tarafından kurulan Hereke atölyelerinde 1891 yılında halı üretimi başlamıştır (Güngör, 1984:20). 100 halı tezgâhında, sarayın kontrolünde üretilen halılar, Türk halı sanatına yeni bir soluk getirmiştir. Burada dokunan halılar başta İran olmak üzere, Anadolu ve Memlûk halılarının süsleme özelliklerini taşıyan karma bir üsluptadır (Yetkin, 1991: 193).

Atatürk döneminde kurulan, Kamu İktisadi Teşekkülü, Sümerbank bölge müdürlükleri tarafından atölye tipi Sivas, Kayseri-Bünyan ve Isparta halılarının yanı sıra yerel halı standartları dâhilinde halı üretimi yaptırılmıştır. Halkın önemli bir geçim kaynağı olan bu üretim, 2000'li yıllara kadar iç ve dış piyasada önemli bir ekonomik girdi sağlamıştır (Soysaldı, 2020: 243).

Anadolu'da geleneksel halı dokumaları üretim aşamasında hammadde, iplik türü ve kalitesi, boyar madde türleri ve buna bağlı olarak kullanılan renkler, halının türü ve kalitesi, motif, desen ve kompozisyon gibi değişimlere uğramıştır. Bununla birlikte üretim yapılan yer, üretim biçimi, üretici kimliği, pazarlamada gelişen ve değişen sosyal ve ekonomik şartlarla birlikte güncellenmiştir. Günümüzde hayvancılığın azalması nedeniyle hammadde sıkıntısı, halı ve düz dokuma yaygılarında değişen yaşam koşullarına bağlı olarak işlevsel eksilmeler, dokuyucunun emeğinin karşılığını tam alamaması, üretilen halının değerinde satılamaması, modern çağda hayatımıza giren makine halıları gibi sebeplerle halı ve düz dokumalarda üretim azalmıştır.

2. Günümüzde Anadolu Halı, Kilim Dokuma Geleneğinin Yaşadığı Bağlamlar ve İcra Ortamı

Teknik birtakım süreçleri içinde barındıran dokuma geleneğinde yünün ipe dönüştürülmesinden, renklendirme işlemine, tezgâhın hazırlanmasından dokumaya varana dek, yaşlısından gencine, kadınından erkeğine herkesin payına bir parça iş düşmüştür. Bazı yörelerimizde özellikle kış aylarında halı atölyeleri haricinde evlerde de dokuma yapılmıştır. Halı- kilim dokumacıları genellikle aile üyeleri, komşu, arkadaş ya da akrabalarından oluşmuştur (Hidayetoğlu, 2020: 1302).

¹ Halıcılıkla ilgili en önemli seyahatnamelerden biri 19.yüzyıl seyyahlarından olan Charles Texier' in hazırladığı metinlerdir. Bu metinlerde Uşak ve İzmir illeri önemli halıcılık yerleri olarak belirtilmiş, dokuyucuların gelirleri ve dokumaların fiyatları hakkında bilgilere yer verilmiştir (Soysaldı, 2020: 239).

² Halıcılıkla ilgili en önemli seyahatnamelerden biri 19.yüzyıl seyyahlarından olan Charles Texier' in hazırladığı metinlerdir. Bu metinlerde Uşak ve İzmir illeri önemli halıcılık yerleri olarak belirtilmiş, dokuyucuların gelirleri ve dokumaların fiyatları hakkında bilgilere yer verilmiştir (Soysaldı, 2020: 239).

Geçmişte evlerde bulunan tezgâhlarda, evdeki yetişkin kadınlar tarafından küçük kızlara aktarılan dokuma kültürü, günümüzde atölyelerde usta öğreticiler tarafından öğretilmektedir. Genellikle bir haftada dokuma becerisini öğrenen dokumacının, kaliteli bir halı- kilim dokuması yapabilmesi için en az iki orta boy dokumayı tamamlaması gerekir. Dokuma yaptıkça da eli daha yatkın hale gelir.

Günümüzde Anadolu’da halı ve düz dokumaların dokunduğu merkezler, geçmişte Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemi dokumalarının yapıldığı yerlerdir. Bu merkezlerde yapılan halı ve düz dokumalar eski usullerle yapılmakta böylece geleneğin sürdürülmesi sağlanmaktadır (Deniz, 2000:201). Ülkemizde halı ve düz dokumacılığın başlıca üretim merkezleri, işveren olarak değerlendirebileceğimiz kamu kuruluşları, özel şirketler ve kooperatiflerdir. Bunun yanı sıra kendi ihtiyaçlarını karşılamak için kendi hesabıyla dokuma yapan az sayıda üretici de bu geleneği yaşatmaya çalışmaktadır (Aytaç vd.2000: 63).

Siparişe dayalı halı-kilim dokuma merkezlerinde üretim kalitesi, desen, malzeme kontrolleri sağlanarak, pazarlama takip edilmektedir. 19. yüzyılda halı ve düz dokuma Anadolu’nun birçok yöresinde, genellikle 40 yaş üstü hanımlar tarafından hala yapılmaktadır. Çocuklarına hatıra bırakma gayesi dışında ev ekonomisine katkı sağlamak amacıyla halı atölyelerinde tüccarların siparişi olan dokumalar yapılmaktadır (Soysaldı, 2020: 226).

Yerel yönetimler bünyesinde yürütülen meslek edindirme kursları halı ve kilim dokuma yaygılarının üretimine katkı sağlamaktadır (Görsel 1). Geleneksel bilgi ve üretim bu tür kurslar ve eğitim programları ile yaşatılmaktadır. Bu sanatın yaşatılması ve genç kuşaklara aktarılması gayesiyle açılan kurslar ve yapılan projelerde özellikle işsiz ve emekli hanımların çalışmalarına imkân sağlanmaktadır (K.K. Çolak). Halı ve düz dokuma yaygılarının sanatsal değerlerinin yanında ekonomik değeri de vardır. Bir dokuyucuyu ilgilendiren, ileride müzeye girecek bir ürün ortaya koymak değil, pratik olarak günlük gelirini kazanacağından emin olmaktır. O nedenle dokumalarda “kimliğin korunması” sorumluluğu artık dokuyucuda değil, devletin bu konu hakkında kuracağı özel sistemlerin sorunudur (Küçükerman, 1997: 46).

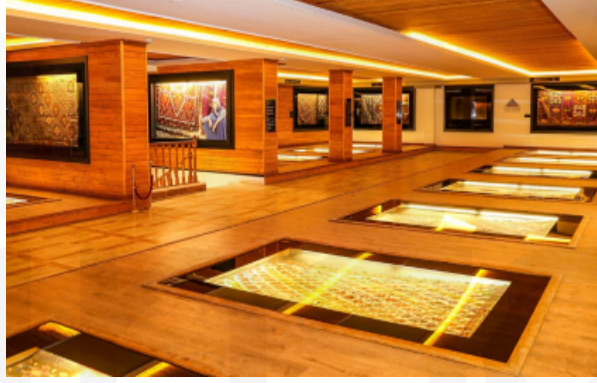


Görsel 1. Halı dokuma Atölyesi

Geleneksel halı ve dokuma kültürünü yaşatmak, genç kuşakları bu alana yönlendirmek amacıyla üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakülteleri, Sanat Tasarım Fakülteleri ve Meslek Yüksek Okullarının Geleneksel El Sanatları Bölümleri bu alanda öğrenci yetiştirerek, geleneği geleceğe taşımada katkı sağlamaktadırlar.

Bunların haricinde yurdumuzda bazı cezaevlerinde de meslek edindirme, zamanı değerlendirme, kaygı ve duygu durum bozukluklarına terapi niyetiyle halı- kilim dokuma kursları verilmektedir. Bu kursların sonunda üretilen dokuma yaygılar ceza infaz kurumlarına bağlı satış yerlerinde satışa sunulmaktadır (Erdoğan vd.2013: 60).

Önceleri tarihi yapılarda koleksiyonlarını sergileyen müzeler, günümüzde çağdaş müzecilik anlayışı ile yeniden yapılanmış, koruyacağı eserlere göre tasarımı yapılmış yeni binalarda yer alan yaygın eğitim kurumlarına dönüşmüştür (Okan 2015:189). Halı, kilim dokumaları alanında, Eskişehir Sivrihisar Belediyesi tarafından 2019 yılında Türkiye'nin ilk uygulamalı kilim müzesi kurulmuş, 2020 yılında hizmete açılmıştır. Bu müzede geleneğin yaşatılması için kilim tezgâhlarında dokuma yapmak isteyenlere kilim dokuması öğretilmektedir (K.K. Duralı). Diğer taraftan asırlık kilimler müzede muhafaza edilmekte ve sergilenmektedir (Görsel 2-3).



Görsel 2. Sivrihisar Kilim Müzesi



Görsel 3. Sivrihisar Uygulamalı Kilim Müzesinden

Halı ve düz dokuma geleneğinin korunmaya çalışıldığı alanlardan biri de dokuma tamir atölyeleridir. Gerek dış etkilere maruz kalan gerekse yılların getirdiği yorgunlukla halı ve düz dokumalar bu atölyeler sayesinde ömrünü uzatmaktadır. El dokuma halılarının alınıp, satıldığı, değerlendirme yapıldığı halı ve düz dokuma işyerleri, düzenlenen mezatlara, e-ticarette sektörde hareketlilik sağlamakta, mevcut olan dokumalar bu sayede el değiştirmektedir (K.K. Arısoy).

3. Sonuç

Günümüz kent insanının geleneksel kültür ile bağ kurmasında el sanatları önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle halı ve kilim dokuma yaygılar, gerek görsel gerekse işlevsel yönleriyle Türk kültüründe zengin bir yere sahiptirler. Gelenekten beslenerek gelişen ve günümüze ulaşan halı-kilim dokuma geleneği, günümüzde öğrenilmiş bir pratik olarak yapılmaktadır.

Türklerde halı- kilim dokumaları hemen hemen hayatın her evresinde kendine yer edinmiş kültür varlıklarıdır. Elbette değişen zaman, ihtiyaçlar ve bakış açıları doğrultusunda halı ve kilim dokumalarına da farklı işlevler yüklenmiştir. Geleneksel teknikler ve yöresel özelliklerle dokunan halı ve kilim dokumaları günümüzde turistik ve hediyelik eşya olarak değerlendirilmektedir. İhtiyaç duyulmayan, yaşam alanında kullanılmayan ve bu sebeplerle de üretimi yapılmayan el sanatları kaybolmaya yüz tutmaktadır. Bu yüzden halı ve düz dokumalarına yeni işlevler kazandırılmalıdır.

Güzel bir örneğini Eskişehir Sivrihisar ilçesinde gördüğümüz yaşayan kilim müzesi niteliğinde müzelerin sayısı artırılmalıdır. Başta yerel yönetimler bünyesinde yürütülen meslek edindirme kursları olmak üzere Türk halı, kilim dokuma kimliğinin korunması ve yaşatılması için, gelenekten uzaklaşmayarak, yeni tasarımlarla üretimin yapılmasına destek verilmelidir.

Sonuç olarak halı ve kilim dokuma geleneğinde aktörler değişmiştir. Geleneğin sürdürülebilmesi bu aktörlerin desteklenmesi ile yakından ilişkilidir. Bu kültürü geçmişte yaratan ve günümüzde yaşatan icracılar, geleneğin gelecekte de varlığını sürdürebilmesi için teşvik edilmelidir. Halı ve düz dokumaların farklı bağlamlarda yaşatılması ve tanıtılması, geleneksel kimliğinden koparılmadan yenilikçi, özgün tasarımlarla hayatın içine dâhil edilmesi bu sanatın geleceğe taşınmasına katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

Aytaç, A., Akan, M., & Tuncer, E. (2000). *Geleneksel El Dokuması Halılarının Üretim Yöntemleri*. III. Ulusal Türk El Dokumalarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyum Bildirileri, Konya

Deniz, B. (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygılar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı

Erdoğan, Z. N. K., Feryal Söylemezoğlu, Ayşem Yanar. (2013). Tutuklu ve Hükümlülere El Sanatları Eğitimi Verilmesi ve Sonuçlarının İncelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(1), 57-66.

Eyüboğlu, B. R. (1972). Kâğıtsız-Kalemsiz. *Türkiyemiz Dergisi*, 17, 23-30.

Güngör, İ. H. (1984). *Türk Halıları*. İstanbul: Keskin Color Basımevi

Hidayetoğlu, H. M. (2020). Konya Halıları. *Cumhuriyet Dönemi Türk Halıcılığı Kitabı*, 2.Cilt 1259-1305). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Küçükerman, Ö. (1997). Türk Halıcılığının Tarihten Gelen Sorunları. *Arış Dergisi* (1), 46-49.

Okan, B. (2015). Günümüzde Müzecilik Anlayışı. *Sanat ve Tasarım*, 187-197.

Özdemir, N. (2019). Kuşaklararasılık ve Kültürel Değişme. *Çocuk ve Medeniyet*, 4(7), 125-149.

Soysaldı, A. (2020). Türk-İslam Hayat Tarzında Halıların Yeri ve Önemi. In A. Soysaldı (Ed.), *Cumhuriyet Dönemi Türk Halıcılığı Kitabı* (1. Cilt, pp. 217-246). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Yetkin, Ş. (1991). *Türk Halı Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Halı dokuma Atölyesi, Tevhide Aydın Arşivi

Görsel 2. Sivrihisar Kilim Müzesi, <https://sivrihisarkilimmuzesi.com/sivrihisar-kilim-muzesi-acildi/> Erişim Tarihi: 20.03. 2021.

Görsel 3. Sivrihisar Uygulamalı Kilim Müzesinden, Tevhide Aydın Arşivi

Kaynak Kişiler

Arısoy, Hüseyin, 1991 Doğumlu, Lise Mezunu, E-Ticaret- Mikro İhracaat, Nevşehir, 07.08. 2021, Online görüşme yapılmıştır.

Çolak, Serpil, 1985 Doğumlu, Yüksekokul Mezunu, Halı, Kilim Dokuma Usta Öğreticisi, 11.08.2021 tarihinde Karaman Merkez’de yüz yüze görüşme yapılmıştır.

Duralı, Zeynep, 1970 Doğumlu, Eskişehir Sivrihisar Kilim Müzesi’nde Kilim Dokuma Eğitmeni, 05.08.2021 tarihinde Sivrihisar Kilim Müzesi’nde yüz yüze görüşme yapılmıştır.

Asena YILDIRIM

Arş. Gör., Doğu Üniversitesi, ayildirim@dogus.edu.tr, İstanbul-Türkiye

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2278-8463>

TİYATRO METİNLERİNDEKİ KADIN KARAKTERLERİN SESSİZ TEMSİLİ: GÜÇLÜ VE ŞAİR EVLENMESİ ÖRNEĞİ¹

Özet

Günümüze kadar yazılan tiyatro metinleri incelendiğinde kadın karakterlerin çoğu zaman nesne konumunda, erkek karakterleri destekleyici şekilde ve toplumsal kalıp yargılarına göre ele alındığı görülmektedir. 20. yüzyılda feminist eleştiri kuramının gelişmesi ve tiyatrodaki karşılığını bulmasıyla, oyun metinleri feminist dramaturji yöntemi ile incelenmiş ve karakter boyutunda feminist bakış açısı sağlanan oyunların söylemlerinin değişmesi sağlanmıştır. 19. yüzyılda farklı ülkelerde yaşamış olan İbrahim Şinasi'nin "Şair Evlenmesi" ve August Strindberg'in "Güçlü" oyunları bu söylemlerin değişiminin incelenebileceği örneklerdendir. Bu çalışmada, örnek oyun metinlerindeki kadın karakterlerin sessiz temsillerinin amacı, ortaya konulan anlam ve sonuçları üzerinde durulacaktır. Aynı yüzyıllarda fakat farklı ülkelerde yaşamış bu yazarların ortak noktaları; kadın karakterlerini sessiz, söz hakkı bulunmayan ve nesne konumunda kullanmalarıdır. 19. yüzyılın İsveç oyun yazarı August Strindberg'in "Güçlü" adlı oyunundaki Bayan Y karakteri ve 19. yüzyılın Türk oyun yazarı İbrahim Şinasi'nin "Şair Evlenmesi" oyunundaki Kumru Hanım ve Sakine Hanım karakterlerinin sessiz temsilleri feminist bakış açısı çerçevesinde söylem analizi yöntemiyle incelenecek, ortaya çıkan bulgularla sonuç kısmında metne ve karakterlere nasıl yeni bir söylem kazandırılacağı tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: August Strindberg, İbrahim Şinasi, Feminist Dramaturji, Feminist Eleştiri.

SILENT REPRESENTATION OF FEMALE CHARACTERS IN THEATRICAL TEXTS: STRONG AND ŞAİR EVLENMESİ EXAMPLE

Abstract

When we look at the theatrical texts written until today, it is seen that the female characters are mostly treated as objects, supporting male characters and according to social stereotypes. The emergence of feminist criticism theory in the 20th century – and its theatrical equivalent – have enabled people to examine plays through the lens of feminist dramaturgy, thereby bringing a feminist perspective to their discourse, especially at the character level. As 19th century playwrights from two different countries, İbrahim Şinasi's "Şair Evlenmesi" and August Strindberg's "Strong" texts could be examples of the change in these discourses. In this study, the purpose, meaning and results of the silent representations of female characters in sample play texts will be emphasized. The common points of these writers who lived in the same centuries but in different countries; their use of female characters as silent, speechless and object positions. The silent representations of the character Bayan Y in the 19th century Swedish playwright August Strindberg's play "Strong" and the characters of Kumru Hanım and Sakine Hanım in the 19th century Turkish playwright İbrahim Şinasi's "Şair Evlenmesi" will be examined by discourse analysis method within the scope of

¹ Bu çalışma, Van Yüzyüncü Yılı Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 28-30 Eylül 2022 tarihleri arasında düzenlenen "2. Uluslararası Kültür, Sanat ve Toplum Sempozyumu"nda bildiri olarak sunulmuştur.

feminist perspective. The findings will be discussed in the conclusion section on how new discourse could be brought to the text and characters.

Keywords: August Strindberg, İbrahim Şinasi, Feminist Dramaturgy, Feminist Criticism.

1. Giriş

19. yüzyıla kadar kadınların toplumda belirli bir konumda sınıflandırılması, kadınlara yönelik tabu ve düşünceler yaşamın her alanında onları engeller ve ikinci plana atar şekilde sorun olarak karşılımlarına çıkmıştır. Kadınlar cinsiyetçi tutumları ortadan kaldırmak, birey olarak hareket edebilmek ve özgürce seçimlerde bulunmak için bir araya gelmişler ve John Stuart Mill'in önderliğinde 1860 yılında harekete geçmişlerdir. Yükselen kadın hakları mücadelesi ve İngiltere'de Fourier'in feminizm kavramını ortaya atmasıyla kadınlar ülkelerinde kendileri için bir araya gelmeye başlamışlardır. Feminizm kavramı, toplumsal yaşamın yanı sıra edebiyat ve sanat gibi alanlarda da incelenmeye başlanmıştır. "Kadınlar hem gerçek anlamda eşlerinin veya babalarının evlerine kapatılmışlar hem de mecazen eril metinlere hapsedilmişlerdir" (McDermott, 2016: 27). 1960'lı yıllarda feminist hareketin şiir, roman ve hikaye gibi edebi metinlerin içerisinde de elde etmeye çalıştıkları özgürlük arayışı, feminist eleştiri kuramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. "Onun için feminist eleştiri, edebiyat yapıtlarında kadına karşı bu tutumu ortaya koymak amacıyla başladı, ama kısa zamanda başka sorunlara da yöneldi" (Moran, 1994: 228). O yıllara kadar erkek yazarların bakış açısıyla sunulan kadın meselesinde, kadınlar kendi bakış açısını geliştirerek kadınların sorunları, istek ve arzuları, mücadelelerini duyurup tarafsız bir bakış açısı sağlamayı hedeflemişlerdir. Feminist eleştiri böylece yayılmaya başlamış ve kişilerce materyalist, psikanalist, okura ve yazara yönelik eleştiriye odağa alan incelemeler ortaya çıkmıştır. Her ülke kendisine göre bir politikayla ilerlediği için feminizm kavramı ve uygulamaları ülkelere göre de farklılık göstermiştir; fakat ortak söylem edebi metinleri incelerken feminist bakış açısını metne dahil ederek okuma biçiminde gelişmiştir. "Erkek yazarların yapıtlarına kadın okur gözüyle bakarak bu yapıtlarda sergilenen cinsel ideolojiyi, kadın imgelerini, klişe kadın tiplerini saptamak ve bunların feminist açıdan yorumunu ve eleştirisini yapmak" (Moran, 1994 :229). Feminist eleştiri kuramının gelişmesi tiyatro metinlerini de bu yolla inceleme imkanı kılmış ve günümüze kadar yazılan tiyatro metinlerine bakıldığında kadın karakterlere genelde az yer ve az söz verilmesi, edilgen ve klişe tip kullanımları gözlemlenmiştir. Belkıs (2015) özellikle feminist edebiyat eleştirisinin, erkeklerin ürettikleri edebiyatta ve anlattıklarında kadınlara dayatılanlara dikkat çekmiş olduğundan ve kadın yazarlığı için bir gelenek arayışının başladığından söz etmiştir. 1970'li yıllarda yapılan bu kuramsal çalışmalar da feminist tiyatronun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tiyatronun her alanında faaliyet gösteren kadınlar; erkek bakış açısıyla yazılan metinleri incelemiş, metinleri yapıbozuma uğratarak söylem değiştirmiş ve bunu kuram ve uygulama alanına dökmüşlerdir. "Yeni feminist kuram; biçim, uygulama ve seyirci tepkisinin daha önceki tasarımlarında saklı geleneksel ataerkil değerlerden vazgeçecek ve böylece drama alanı için kadınların sanattaki varlığına yer açacak, onları kadın cinsiyetinin kıymetlendirilmesini alaşağı edecek yeni eleştirel modeller ve yöntemler inşa edecekti" (Case, 2010: 161). Edebiyat alanında uygulanan bu feminist bakış ilerleyen zamanlarda tiyatroya yeni bir okuma ve inceleme alanı sunmuş ve karşılığını feminist tiyatro içerisinde feminist dramaturgi olarak bulmuştur. Örneğin karakter bağlamında, metinlerdeki kadın karakterler ele alınmış ve bu kadın karakterlerin ele alındığı konular ortaya koyulmuştur. "Oynanan kadın karakterler, toplumun istediği şekilde sessiz, evine ve ailesine bağlı, kocasına veya başka bir erkeğe boyun eğmiş şekilde çizilmişlerdir. Toplumun yargıladığı kadın karakterler ise tehlikeli, kurnaz ve acımasız olarak yaratılmışlardır" (Erdemoğlu, 2019: 34). Bu alışılmış sınıflandırmalara karşı çıkan feminizm alanında inceleme yapan kadınlar yeni bir ses yaratmak üzerine kendi alternatif tiyatrolarını yaratmak için feminist tiyatro başlığı altında bir araya gelmişlerdir.

19. yüzyıl İsveç oyun yazarı August Strindberg'in "Güçlü" oyun metni ve aynı yüzyılda yaşayan Türk oyun yazarı İbrahim Şinasi'nin "Şair Evlenmesi" oyun metni feminist dramaturgi yöntemiyle incelendiğinde kadın karakterlerini repliksiz, sessiz ve pasif bir konumda kullanmaları yüzyılın konumlandığı kadın algısını ortaya çıkarmaktadır. Çünkü 19. yüzyılda Avrupa'da Victoria dönemi, Türkiye'de ise Osmanlı Dönemi yaşanmaktaydı. Avrupa'da kadın hakları

mücadelesinin hızla yükselmesine karşın edebi metinlerde erkek yazarların söylemleri uzun bir süre aynı kalmıştır. Türkiye’de ise 1839 yılıyla birlikte Osmanlı, Tanzimat Dönemi’ne girmiş ve İbrahim Şinasi de yazılan ilk Türk tiyatro eseri olarak kabul edilen “Şair Evlenmesi” oyununu bu dönemde kaleme almıştır. Yazarlar aynı dönemde farklı ülkelerde yaşasalar da metinlerdeki kadın sorunu ortaktır ve Geçit (2013) bu durumu şu şekilde değerlendirmektedir:

Kadın problemi, değişik toplumlarda farklı biçimlerde ve boyutlarda ortaya çıkan çok yönlü bir sorundur. Çünkü kadın sorunu denilince akla, toplumun kadınlar için birinci derecede görev saydığı, hatta kadın tarafından yerine getirmesi zorunlu ödev olarak gördüğü aile, annelik, eş, cinsellik ve iş gücü gibi sorunlar ile bu sorunlara dayalı olarak ortaya çıkan şiddet, insan kaçakçılığı, sömürü, köleleştirme gibi sorunlarla karşılaşırız. (s. 108)

1889 yılında yazılan “Güçlü” ile 1860 yılında yazılan “Şair Evlenmesi” oyunları henüz kadın haklarının yeni yeni konuşulduğu, Avrupa’da eyleme geçilen fakat Osmanlı’da çok yeni bir konu olan döneme denk gelmektedir. Avrupa’da kadın örgütlenmeleri ilk olarak Kuzey Avrupa ülkelerinde başlamıştır. 1872 yılında Danimarka’da ilk kadın sendikası örgütlenmiş ve İsveç bu sürecin ardından örgütlenen ülkeler arasında olmuştur. Oysaki Osmanlı’da kadın haklarının iyileşme süreci ve feminizm hareketi II. Meşrutiyet’le gelen yenileşmeyle birlikte başlamıştır. Tanzimat Dönemi’nde sadece kadınlara miras konusunda hak verilmesi sağlanmıştır. Bu sebeple ele alınan eserler; döneminin erkek egemen toplumsal yapısını, kadının yerini, erkeğe ve kadına öğretilmiş görev ve sorumlulukları olduğu gibi yansıtmaktadır. “Bunun için, sözgelimi, bir metinde kadının temsil biçimlerine ve toplumdaki yerinin nasıl yansıtıldığına bakarak, o metnin üretildiği dönemdeki gerçekliği sorgulayıp, bugün nelerin değişmiş olabileceğini tartışmak sanatın bize sağladığı ayrıcalıklardan biridir” (Belkıs, 2015: 270). Metinleri feminist dramaturgi yöntemiyle incelemekteki amaç ise bunları ortaya çıkarmak, eleştirmek ve dönüştürmektir. Yazarlar döneminin olağan halini ortaya koydukları için feminist eleştirinin amacı yazarlara eleştiride bulunmak değil, metindeki ideolojiyi ortaya çıkartmak ve ideolojiyi eleştirip onu dönüştürmektir.

Bu çalışma, örnek tiyatro metinlerindeki repliksiz kadın karakterleri ortak bir zemine oturtup feminist dramaturgi bağlamında inceleyerek literatüre katkı sağlamak amacıyla yazılmıştır. Aynı yüzyılda fakat farklı ülkelerde yaşayan, oyun metinlerindeki kadın karakterlerini sözsüz ele alıp sessiz bir konumda kullanan yazarların örnek metinleri olarak Strindberg’in “Güçlü” ve Şinasi’nin “Şair Evlenmesi” metinleri feminist bakış açısı çerçevesinde söylem analizi yöntemiyle incelenmiş ve inceleme sonucunda ortaya çıkan bulgular metne yeni bir söylem kazandırılıp dönüştürülmesi amacıyla sonuç kısmında tartışılmıştır.

2. Yöntem

İbrahim Şinasi’nin 1860 yılında yazdığı “Şair Evlenmesi” ile August Strindberg’in 1889 yılında yazdığı “Güçlü” adlı tiyatro metinleri ve yazarların metinlerinde yer verdikleri sözsüz karakterler feminist bakış açısı çerçevesinde incelenip söylem analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir. “Söylem analizi en basit anlatımı ile dilin incelenmesidir. Ancak bu inceleme ifade edilen dilsel öğelerin basit bir incelenmesi olmayıp ifadelerin/söze dökülenlerin sözdizimsel ve semantik sınırlarının ötesine gitmeyi ve bu ötede yatan anlam ve içeriği incelemeyi gerektirmektedir” (Çelik ve Ekşi, 2013: 105). Söylem analizi yöntemiyle ilgili Van Dijk, Ruth Wodak ve Foucault gibi kuramcılar kendi yaklaşımlarını oluşturmuşlardır.

Çalışma boyunca yazarların aynı yüzyılda fakat farklı ülkelerde yaşamış olduğu sık sık belirtilmektedir. Bunun sebebi, tarihsel olarak yazarların yaşadıkları dönemi ele aldığımızda toplumsal arka planın ve kadına bakışın eserlerine doğrudan yansımış olduğunun görülmesidir. Eserlerde yer alan bu tarihsel yansımışlık nedeni ile çalışma, Ruth Wodak’ın öncülüğünde geliştirilmiş olan söylem-tarihsel yaklaşım ile ele alınmaktadır. Söylem ve metin arasında ilişki kuran bu yaklaşım, söylem analizi yöntemleri içerisinde en çok dilbilimsel yönelimli olandır. Ayrıca Wodak’ın ideoloji ve söylem arasında kurduğu ilişki de çalışmamızın amacına hizmet etmektedir. Çünkü dil ideolojik bir araçtır ve örnek metinlerde dil aracılığıyla güç ve hiyerarşi sağlanmaktadır. Dil aracılığıyla bu güç Strindberg’in “Güçlü” adlı metninde

Bayan X'in monoloğu üzerinden, Şinasi'nin "Şair Evlenmesi" metninde ise Müştak Bey'in söylemleri üzerinden oluşmaktadır.

19. yüzyılda Osmanlı toplumunda yaşayan İbrahim Şinasi ve İsveç'te Kuzey Avrupa toplumunda yaşayan August Strindberg'in yaşadıkları ülkeler sebebiyle ideolojik olarak farklı kültürel ve toplumsal arka plana sahip olduğu düşünülse de, dünyanın her yerinde var olan eril bakış açısı ve ataerkil söylemlerin ortaklığı yazarların metinleri üzerinden okunmaktadır. Farklı toplumlarda yaşayan bu yazarlar metinlerinde kadının konumunu aynı bakış açısıyla ve eril bir dille; sessiz, susturulmuş ve bastırılmış olarak ele almaktadır. Söylem analizi ve feminist dramaturgi de bu eril dili inceleme noktasında kesişmektedir. Söylem analizi ve feminist dramaturgi yönteminin çalışmanın içerisinde bir arada kullanılmasının nedeni; iki yöntemin de sözün yanı sıra altında yatan anlamı da inceleyerek açığa çıkarmasıdır. Bu nedenle metinlerde sözcüklerin ardında yatan anlam söylem analizi yöntemiyle incelenmiş, feminist dramaturgi yöntemiyle de adlandırılmıştır.

Çalışmanın amacı kapsamında "Şair Evlenmesi" ve "Güçlü" adlı tiyatro metinleri okunup feminist dramaturgi yöntemiyle incelenmiştir. Oyunlardaki sessiz karakterlerin temsili, konuyla bağlantılı olduğu düşünülen oyundaki diğer karakterlerin repliklerinden örnekler yoluyla feminist bakış açısı bağlamında oyun metni ve sahneler yorumlanarak söylem analizi gerçekleştirilmiştir.

2.1. Feminist Dramaturgi

Feminist dramaturgi, metinleri okurken kadın perspektifinden yola çıkarak metinleri feminist bakış açısı ile analiz etmek ve analizler sonucu metinleri yapıbozuma uğratarak yeni bir söylem kazandırmak üzerine kuruludur. Yapıbozum sayesinde metinlerdeki ataerkil ideoloji ortaya çıkmakta, kadının karşısında olan bu duruş eleştirilmekte ve yeni okuma biçimi feminist dramaturgi ile sağlanmaktadır. Metni incelerken yazarların ilk önce kadın imgesini nasıl ele aldıklarını araştırmak ve toplumsal söylemleri ortaya çıkarmak önemli bir noktadır. Çünkü "feminist bakışın özelliği temelinde kadın haklarını ve kadın/erkek eşitliğini savunarak, içinde yaşadığımız erkil dünyayı sorgulayabilmesidir" (Özsoysal, 2008: 13). Özellikle feminist dramaturgi, metnin içerisinde saklı olan ataerkil ideolojiyi ortaya çıkartmakta ve buna yönelik bakış açısı geliştirmektedir. Feminist dramaturgi ile amaç metinleri okuyarak sadece dil boyutundaki söylemleri açığa çıkartmak değil, söylenmeyen fakat içselleştirilmiş toplumsal kalıp yargıları ve ataerkil ideolojiyi ortaya koymaktır. "...feminist eleştiri, anlamaya, deşifre etmeye, örtülü olanı açığa çıkarmaya yöneliktir ve geçmiş yargılamak yerine araştırmak, buradan bugüne dair sonuçlar, tartışmalar üretmek amacındadır" (Belkıs, 2015: 272). Bu sebeple inceleme yaparken önce metnin yazıldığı döneme, yazarına ve metnin içerisinde yatan ideolojiye dikkat edilmelidir. Çünkü feminist oyun yazarları da bu öğelere dikkat ederek metinlerini oluşturmaktadır. "Feminist oyun yazarları, seçtikleri konular ve iletmek istedikleri mesajlar doğrultusunda kadınların sorunlarına dikkat çekmişler; ataerkil düzenin yaşam biçimlerinden dolayı dışladığı güçsüz kadınları, ataerkil değerleri benimseyip düzenin bir parçası haline getirilen kadınları, bu baskıcı düzenin kurallarını reddedip ona karşı direnen güçlü kadınları ve kız kardeşlik bağı ile birbirine bağlı kadınları oyunların öznesi yapmışlardır" (Şentürk, 2020: 315).

Metnin yazıldığı dönem araştırılarak, söylemler ortaya konularak, bugüne dair nasıl bir söz söylenebilir ve söylem değişebilir feminist tiyatro başlığı altında feminist dramaturgi bunu tartışmaktadır. "Feminist tiyatro, önceden yazılmış metinleri feminist bir bakış açısıyla incelemek, yazılmış olan tarihi feminist bir bakış açısıyla irdelemek, tiyatroyu feminist eleştiri kapsamında yorumlamak, kadınların cinsiyetleri üzerinden gördükleri baskıları onların deneyim ve baskılarından yola çıkarak aktarmayı amaçlamıştır" (Erdemoğlu, 2019: 41).

Ele alınmak istenen her metin feminist dramaturgi yöntemi ile incelenebilmektedir. Metne yapılan dramaturginin yanı sıra sahneleme aşamasında da metne dokunmadan rejî yoluyla iletilmek istenen mesajlar ve söylemler sahne üstü dramaturgisiyle de dönüştürülebilmektedir. "Yani metinde ortaya çıkan kendiliğinden ideolojiyi ve ataerkil ideolojiyi sahneye taşımamak, sahne üzerinde yeniden üretmemek ya da pekiştirmemek sahnelemenin asıl hedefi olmalıdır"

(Özsoysal, 2008: 32). Feminist eleştiri ile içerik ve sahneleme noktasında söylemlerin değişebildiği gibi biçimsel olarak da değişim sağlanabilir. Biçimsel olarak yapıbozum tekniği kullanıldığı gibi, Brecht'in epik tiyatro kuramını açıklarken dahil ettiği gestus, yabancılaştırma ve tarihselleştirme kavramları da “ataerkil düzenin cinsiyetçi politikalarını açığa çıkarma niyetinde olan feminist oyun yazarlarının biçimsel açıdan başvurdukları önemli feminist stratejiler arasındadır” (Şentürk, 2020: 317). Feminist dramaturgi yoluyla incelenen metinlerdeki ideoloji, yargılar, söylemler ve tabular ortaya çıkarılmakta; karakterlerin özelinde ise feminist bakış açısıyla incelenen kadın karakterlerin sessiz, edilgen, pasif, kötü kadın ya da melek imajı, klişe tipler, susan, bastırılan ve nesne konumunda olduğu durumlar ortaya konulup bu söylemlere yeni bir bakış açısı sunulmaktadır.

2.1.1. Şair Evlenmesi

Türk yazar İbrahim Şinasi'nin 1860 yılında yazdığı, Türk tiyatrosunun genel olarak yazılan ilk Türk tiyatro metni olarak kabul ettiği “Şair Evlenmesi”, Tanzimat Dönemi'nde yazılan önemli eserlerden bir tanesidir. Bu yıllar Osmanlı'da modernleşme hamlelerinin yapıldığı ve kadınlara belli bazı hakların verildiği dönemdir. “On dokuzuncu yüzyılda Osmanlı Devleti'nde siyasal, sosyal, ekonomik, eğitim, hukuk ve düşünsel alanda ortaya çıkan değişimlerle yapısal bir dönüşüm geçirmiş; bundan Osmanlı kadını da etkilenmiştir” (Çakır, 2016: 59). Kadınlar haklarını ilk kez 1868 yılında Terakki gazetesinde yazdıkları yazılarla basın yoluyla ifade etmişlerdir. Fakat bu gibi adımların gelişmesi ve büyümesi Osmanlı'da yavaş bir seyir göstermiştir. Döneminin kadın-erkek eşitsizliğini, eril söylemlerini, toplumsal kalıp yargılarını, ataerkil ideolojiyi ve erkeğin yanında kadının ikinci plana atılmasının örneğini gördüğümüz “Şair Evlenmesi” oyunu, 19. yüzyılda toplumdaki rolü ve temsiliyle var olan kadının yerini gerçekçi bir şekilde yansıtmaktadır.

Oyun, Müştak Bey adlı şairin Kumru Hanım'la evlenmek isterken yanlışlıkla büyük olan kız kardeş Sakine Hanım'la evlendirilmesini ve bu durumun değişmesi için gerçekleşen olayları ele almaktadır. Müştak Bey'in Hikmet Efendi'ye bu akşam evleneceğini ve heyecanını anlatmasıyla başlar oyun. Müştak Bey konuşmaları boyunca Kumru Hanım'ın hiç sevmediği kız kardeşi Sakine Hanım'dan bahseder. Hikmet Efendi de şaka yaparak, yanlışlıkla sana onu vermesinler, der. Çünkü büyük kardeş evlenmeden küçüğü vermeyeceklerini düşünür. Yaptıkları bu şaka yollu konuşma oyunun ilerleyen kısmında gerçek olur ve bu durumun düzeltilmesi için mahalleden bir takım insanlar bir araya gelirler. Müştak Bey rüşvet yoluyla bu durumu tersine çevirmeyi başarır ve oyun doğru evlilikle son bulur.

Oyunda karakterler değil tipler bulunmaktadır; fakat çalışmada bahsedilen karakter kavramı oyun kişisi anlamında kullanılmaktadır. Böylece oyunda kadın karakter olarak Sakine Hanım, Kumru Hanım, Ziba Dudu ve Habbe Kadın bulunmaktadır. Ziba Dudu ve Habbe Kadın yaşça büyük, mahallelinin teyze olarak gördüğü ve işleri düşünce yardım istedikleri kişilerdir. Sakine Hanım ve Kumru Hanım ise evlendirilmek istenen kız kardeşlerdir. Oyunda Müştak Bey'in tanımladığı üzere Sakine Hanım yaşlı büyük, saçları beyazlamış ve çirkin bir kadın; Kumru Hanım ise gencecik, güzel bir genç kızdır. Erkek gözünden kadının güzel-çirkin, iyi-kötü, melek-şeytan klişeleriyle sınıflandırılması bu metinde fiziksel betimlemeyle karşımıza çıkmaktadır. Oyunda erkeklerle sadece Ziba Dudu ve Habbe Kadın konuşmaktadır. Sakine Hanım ve Kumru Hanım'ın ise repliği yoktur.

Sakine Hanım, oyunun dördüncü sahnesinde karşımıza çıkar ve Müştak Bey onu görünce bayılır. Sakine Hanımın titrediğini Habbe Kadının ağzından duyarız ve Sakine Hanım sandalyeye oturur. Fakat duygu ve düşüncelerini ifade etmemektedir. Çünkü bu dönemde “toplumlara ve statüsüne göre değişmekle birlikte, kadın, erkekle aynı konuşma özgürlüğüne sahip değildir ve genellikle boyun eğir” (Breton, 2020: 30-31).

Ziba Dudu: İşte ömrün oldukça sana can yoldaşı olacak sevgili iyalin Sakine Hanım.

Müştak Bey: O bana can yoldaşı olacağına benim canım çıksa daha canıma minnettir. (Şinasi, 2019: 8-9)

Müştak Bey'in Sakine Hanım'ın görselliği üzerinden herkesin içinde yaptığı bu alçaltıcı ve saldırgan yorum, erkeklerin kadınları obje olarak görüp yorumlamasına örnek teşkil etmektedir. “Çünkü kadınlara biçilen kadın olma

rolünün en gerekli özelliği bu güzelliğidir. Güzelliğin yitimiyle beraber, artık erkekler için bir aşk, arzu nesnesi değildir. Bir anlamda cinsiyetsizleşmiştir” (Özsoysal, 2008: 41). Beyaz saçlı, yaşı büyük bir kadının da güzel olabilme ihtimali hiçbir şekilde olağan sayılmamış ve evlenmek isteyip istemediği, kadının da erkeği beğenip beğenmediği Sakine Hanım’a sorulmamıştır. Belki Sakine Hanım’ın duygu ve düşünceleri de Müştak Bey ile aynıdır ve bu yüzden titreyerek sandalyeye oturmuştur.

Ziba Dudu: Hadi kuzum gelin hanımın duvağını aç da yüzünü gör biraz gönlün açılınsın.

Müştak Bey: Neye lazım yüzünü göreyim de bir kat daha yüreğim mi kalsın (Şinasi 2019: 9).

Söylemlerinin dozunu giderek arttıran Müştak Bey’e zorla Sakine Hanım’ın duvağını açtırmaya çalışırlar. Yanlışlıkla Sakine Hanım’ın saçı Müştak Bey’in eline yapışır ve duvak açılınca Sakine Hanım’ın ak saçları da gözler önündedir. Müştak Bey Sakine Hanım’ın dışarı çıkartılmasını ve nikahı kıyan kişinin çağırılmasını buyurur. Kadınlar Müştak Bey’in emrine amadedir, Sakine Hanım’ın ise olan biten hakkında hiçbir söz hakkı bulunmamaktadır. O nesne konumundadır, kimle nikah kıyılırsa onunla evlenileceği düşünülmektedir. “Kadını eşyalaştırmak eğilimi, onu bir kişi durumuna getirmekten çok, bir cinsel nesne niteliğine indirger. Bu durumun en belirgin biçimi, kadına bir taşınabilir mal gözüyle bakılmak suretiyle onu insan haklarından yoksun kılmaktır” (Millet, 1973: 97). 19. yüzyılda evlenmeden önce babanın, evlendikten sonrada kocasının malı olduğu düşünülen kadın, onların istekleri ve buyrukları üzerine hayatını idame ettirmiştir. Bu da ona Sakine Hanım örneğinde olduğu gibi hiçbir söz hakkı vermemektedir.

Kumru Hanım ise, oyunun sekizinci sahnesinde karşımıza çıkmaktadır. Sahneye gelirken parmaklarının arasından Müştak Bey’e bakarak ağlamaktadır.

Ebullaklaka: O neye ağlıyor sakın damadımızı istememezlik etmesün.

Habbe Kadın (Kumru Hanım’la kulak kulağa fısıldadıktan sonra): Efendim ağlamasının sebebini sordum anladım öyle zannettiğiniz gibi değilmiş?

Ebullaklala: Ey nasılmış?

Habbe Kadın: Ah zavallı dertli tazecik evvel damat beye varamadım diye kahrından pek çok ağlamış işte o boş yere döktüğü gözyaşlarına acıyıp da şimdi ona ağlıyormuş (Şinasi, 2019: 20-21).

Kumru Hanım’ın ağlamasının sebebini Habbe Kadın dile getirmektedir; fakat kendi sözlerini işitmediğimiz için Habbe Kadın’ın ortamı toparlamak için Kumru Hanım adına yalan söylediği de düşünülebilmektedir. Müştak Bey’le evlenmek istemediği için ağlamış olabileceği ve bunu söyleyememesi de mümkündür. “Sessizlik, sohbet sırasında kişisel iradeyle elde edildiğinde anlama katkı sağlarken, şiddet yoluyla sağlandığında anlamda kesintiye yol açar, toplumsal bağı parçalar” (Breton, 2020: 15). Burada ifade edildiği şekilde sessizlik anlama katkı sağlar boyutta değil, toplumsal bağı parçalayıcı şekildedir. Kumru Hanım’ın sözlerini başkasının iletmesinden sonra Kumru Hanım’ı Müştak Bey’le el ele tutuştururlar. Oyunda yazılanlara göre Müştak Bey, Kumru Hanım’ı koltuğuna alır ve birbirlerine naz ile bakarak yan yana yürürler.

Kumru Hanım ve Sakine Hanım’a metinde çok az yer veren, yer verdiği kısımlarda da onların söylemlerini başkalarının bakış açısına göre yaptıran ve kadın karakterlerin ses çıkarmasına izin vermeyip yazarın ve diğer karakterlerin düşünceleriyle karakterleri ele almamıza izin veren İbrahim Şinasi; döneminin tüm kalıp yargılarını ve ideolojilerini metnine kadın karakterler üzerinden yansıtmaktadır. Oyundaki kadınların rolü; erkeklerden emir alan, sadece durağan bir şekilde varlığıyla bulunan, onların isteklerine boyun eğen, ikinci planda kalan, onlar söz hakkı vermeden konuşamayan, edilgen ve nesne konumunda bulunmaktır. Kadınların sesleri bu metinde, ya erkeklerin isteklerini yerine getirmek için çıkar ya da Sakine Hanım ve Kumru Hanım gibi hiç çıkmaz. Dil, erkeklerin özelinde bu metinde bir güç unsuru olarak kullanılmıştır. Breton (2020) kitabında dilin gücünden şu şekilde bahseder:

“Dil güçtür; diğerini zorlama, ona anlamlar dayatma, susma ya da konuşma emriyle onu ürkütme gücüdür. Söz diğerini susturup onu kendisine, özellikle de daha ağır olabilecek sonuçlara itaat etmeye zorlandığında masum değildir. Sıklıkla tekeldir ya da iktidarı yahut hiyerarşik otoriteyi elinde bulunduranın sahip olduğu bir ayrıcalıktır” (s. 84).

Metni incelediğimiz zaman oyunun söylemi, erkek egemen bakışın hakimiyeti altındadır. Yazarın erkek ve kadın karakterler üzerinden ortaya koyduğu eşitsizlik, etken-edilgen, güzel-çirkin, aktif-pasif gibi karşıtları barındırdığı ve tüm güçlü özelliklerin erkeklere, güçsüz özelliklerin de kadınlara verildiği görülmektedir. Oyunda parayla ilişkilenen erkektir; çünkü kadın sadece erkeğin elindeki paraya bakan durumdadır. Kadın git denilince giden, gel denilince gelen bir noktadadır.

Metin feminist dramaturgi ile incelendiğinde ve Sakine Hanım ile Kumru Hanım karakterlerine feminist bakış açısı ile yaklaşıldığında, onların hiçbir söylemi olmadığı için oyunda onlar adına söylenenlerin dönüştürülmesi de kolaylık kazanmaktadır. Kadınların Müştak Bey karşısında ağlayışları ve titreyişlerine bu bakış açısıyla yaklaşıldığında, ona meydan okuyan bir tavra da dönüşebilir. Ayrıca sesin varlığı sadece söz ile mümkün değildir, sözün dışında kişinin yarattığı ve çıkardığı bir seste onun varlığının görünür olmasını geçerli kılacaktır. Bu belki bir ıslık çalmak, kahkaha atmak, enstrüman çalmak da olabilir. Metnin günümüze uyarlanması da söylemlerin rahatça değişip, alaya alınması noktasında dönüşüm ve özgürlük sağlayabilir. Dönemini toplumsal kalıp yargılarına bağlı şekilde temsil edip gerçekçi bir şekilde eserlerinde işleyen Şinasi'nin “Şair Evlenmesi” metni ve içerisinde bulunan kadın karakterler feminist bakış açısı ile okunduğunda, sessiz karakterlerin sesinin çıkmasını ve görünür olmasını sağlayacak noktalarda metin dönüşüme uğratabilir.

2.1.2. Güçlü

İsveçli oyun yazarı August Stringberg'in 1889 yılında kaleme aldığı “Güçlü” adlı tiyatro eseri, tek perdelik kısa bir oyundur. Oyun, Bayan Y karakterinin tek başına bir kafede otururken yanına Bayan X'in gelmesiyle başlar. Bayan X, onunla iletişim kurmak istemeyen eski arkadaşı ve eski aile dostu Bayan Y'ye karşı alaycı tavırlarıyla dikkat çeker ve Bayan X'in git gide aldatıldığının farkına varmasıyla bu durumun daha da kötüleşmesini konu alır. Oyunda üç kadın karakter bulunmaktadır fakat buna karşın oyun Bayan X karakterinin monoloğu üzerinden devam etmektedir. “Monolog, ötekileştirmek, kendini merkeze koymak, ötekinin üzerinde baskı kurmak ve onu merkezin dışına atmak demektir” (Efil, 2016: 54). Oyunda üç kadın karakter olmasına karşın metin, Bayan X ve Bayan Y'nin ilişkisi üzerinden kurulmaktadır. Garson kız ise sahne başlangıcında garsonluk görevini yerine getirip ayrılmaktadır. Yazar, karakterleri X ve Y diye adlandırarak, iki kadını da özne olmaktan çıkarmıştır. Bayan Y'nin isminin aslında Amelia olduğunu oyunda belirli anlarda duyuyoruz.

Oyun, kadınların sıkça gittikleri bir mekan olarak belirtilen gazinoda geçmektedir. Oyundaki Bayan Y karakteri, Bayan X'in sözleri karşısında susan, susturulan ve pasif bir konumdayken; Bayan X karakteri ise tam tersi aktif, sürekli konuşan ve fallus özne konumundadır. Oyun başladığı andan itibaren Bayan X'in alayları, imaları ve baskın eril cümleleriyle oluşmaktadır.

Bayan X: ...Noel akşamı bir başına tohuma kaçmış bir bekar gibisin tıpkı!

...

Bayan X: Biliyor musun, seni böyle görmek öyle dokundu ki bana. Yalnız başına, yalnız başına bir gazinoda, hem de tam Noel akşamı!...”(Strindberg, 1966: 27).

Artık üreme gücünün kalmadığını ifade eden tohuma kaçmak deyimi, Bayan X'in hemcinsine yaptığı eril dilde bir şakayı göstermektedir. Medeni durum üzerinden yapılan bu yargı ve yergi onun tarafından oyun boyunca sık sık tekrar edilmektedir. Yani Bayan X, oyun metninde eril kimliğin inşası ve ifadesini oluşturmaktadır.

Bayan X: Evet Amelia, şekerim, en iyisi mutlu bir yuvadır- Tiyatrodan sonra- çocuklardır, sen de bilirsin, ama nereden bileceksin, bilemezsin tabii. (Strindberg, 1966: 28).

Oyundaki iki kadın da tiyatro ile uğraşan, 19. yüzyıl toplumunda çalışan kadınlardır. Fakat Bayan Y icra ettiği meslek ile mutlu olurken, Bayan X tarafından eş olmak, aile, ev kavramlarını bilmemesi yadırgayıcı bir tavırla ele alınmakta ve eleştirilmektedir. “19. yüzyılın başlarından itibaren kadını iyi bir eş ve anne olarak ev içine hapseden Victoria Dönemi doktrinleri, evlilik, ahlak ve iffet kavramları üzerinde odaklanmıştır. Bu dönemde kadın ve erkek birbirinin tamamlayıcısı değil, rol ve görevleri keskin hatlarla birbirinden ayrılmış iki cins konumundadır” (Karasulu, 2019: 17).

Strindberg oyun metninde Bayan X karakterini Victoria Dönemi yasalarına bağlı kalan, kadın ve erkeklerin toplumsal rolleri hakkındaki kurallarını açıklayıcı bir şekilde ifade eden konumda kullanmış ve oyunun söylemini bu rollere göre işlemiştir.

Bayan X: ... Bakanlıkta çalışıyor ya, tiyatro üzerinde baskısı var sanıyorlar herhalde (Strindberg, 1966: 30).

Kadınlar tiyatrodaki çalışırken Bayan X’in eşinin bakanlıkta çalışması dönemin, kadın ve erkeklere çizdiği mesleki rolleri göstermektedir. Bu durumun ailede küçük yaşta belirlendiğini, çocukların belirli kalıp yargılar çerçevesinde yetiştirildiğini Bayan X’in çocukları örneğinde görmekteyiz.

Bayan X: Bak ne aldım benimkilere! (Bir bebek çıkarır.) Bak! Bu Lisa’nın! Bak gözlerini oynatıyor; başını da çeviriyor! Hm? Bu ufak tabanca da Maja’nın...*Tabancayı doldurup karşısındakine çevirir, ateşler; BAYAN Y irkilir.* Korktun mu yoksa? Seni vuracağımı mı sandın? Hm? (Strindberg, 1966: 28).

Kız çocuğuna bebek, erkek çocuğuna hediye olarak tabanca alınması aile içerisinde kız ve erkek çocuklarının belirli kalıp yargılar içinde yetiştirildiğini ve toplumun yarattığı tabuları gözler önüne sermektedir. “Çocuğun yaşamının her anı, oğlan ya da kız oluşuna göre, cinsiyetinin kendine yüklediği zorunlulukları yerine getirmek için nasıl davranmak ve düşünmek gerektiğini öğrenmekle geçer” (Millet, 1973: 59). Ayrıca hiçbir insanın bir bebekle korkutulamayacağını fakat erkeğin sahip olduğu silahla korkutulacağını da farkındalığı metinde işlenmiştir.

Bayan X: Senin de böyle bir kocan olmalıydı Amelia! Niye gülüyorsun? Hm? Sonra, bana son derece bağlıdır da. Biliyorum. Ben Norveç’te turnedeysen şu suratsız Frederique baştan çıkarmaya çalışmış onu. Düşünebiliyor musun? Arsızlık!

...

Ama yalnız o değilmiş kocamı baştan çıkarmaya çalışan. Niye anlamıyorum, kocamı görünce akılları başlarından gidiyor kadınların (Strindberg, 1966: 30).

Erkekler gibi düşünen, onların ifade şeklini içselleştiren, döneminin toplumsal kalıp yargılarını benimseyen Bayan X; kadının kocası olması gerektiğini ve erkeğin aldatma sebebinin kadınların baştan çıkarması olduğu düşünen ayrıca kocasının bu hikayeleri anlatıp övünmesini izleyen ve haklı bulan bir karakterdir. “Azınlık gruplarının, içlerinden birinin aşırı davranışları için çevreden özür dilemeleri ya da bu aşırı davranışlardaki kişiyi kendilerinin suçlayıp mahkum etmeleri gibi, kadınlar da bir başka kadının aşırılıklarına karşı amansız, gaddar ve ürkek bir tavır alırlar” (Millet, 1973: 99-100). Kocasının Bayan Y ile birlikte olma ihtimali aklına gelen ve bu ihtimali güçlendiren ipuçları karşısında söylemlerini giderek arttıran, hatta hakaret boyutuna taşıyan bayan X, bu bakımdan eril kimliğin yeniden inşası fallus özne olarak 19. yüzyılın erkek egemen diline ve yargılarına sahip çıkmaktadır.

“Homo communicans’ın görev alanı ve amansız düşmanı gürültüden çok sessizliktir. Gerçekten de sessizlik bir içsellik, tefekkürü, şeylerin kargaşasıyla araya konan mesafeyi ve yalnızca dikkat edildiğinde kendisini göstermeye zaman bulan bir ontolojiyi içinde barındırır” (Breton, 2020: 11). Bayan X’in söylemlerini arttırmasının bir sebebi de Bayan Y’nin sorular karşısındaki sessiz tavrıdır. Sessizlik Bayan X’i tahrik eden ve söylemlerini haklı konuma getiren

bir şekilde ele alınmaktadır. Sessizlik, bir reddediş belirtmek için iradi olarak susulduğunda, bir karşı çıkma biçimi, birine ya da bir duruma karşı bireysel bir direniş halini alır (Breton, 2020: 19). Bu noktadan sonra belki de Bayan X'in düşmanı Bayan Y değil, sessizliktir. "Sessizlik karşısında bazıları düşüncelere dalıp sakın bir mutluluk duygusuna kapılırken diğerleri ondan korkar ve bir gürültü ya da söz arayışıyla bu korku karşısında kendilerini savunurlar" (Breton, 2020: 21).

Bayan X: Niye hep böyle sessizdin- Niye, niye? Güçlü olduğun içindir diye düşünürdüm, söyleyecek bir şeyin olmadığı içinmiş. Kafan bomboşmuş meğer onun içinmiş! (Strindberg, 1966: 35).

Bayan X'in karşısındakine söz hakkı tanımaması, ağır laflarla itham etmesi, suçlayıcı ve küçültücü konuşmaları sonucu sessiz kalan, onunla konuşmak istemeyen fakat sonrasında ise konuşmak istediği yerde susturulan Bayan Y karakterinin sessiz olmasını kafasının çalışmamasına bağlaması ironik bir tavrıdır. "Susuş, konuşan kişiyi kendi sorusuna ve sorusunun varsayımlarına dönmeye sevk eden çok çarpıcı bir yanıt olabilir, ama aynı zamanda bir bilgisizlik işareti de olabilir; en yüksek ile en alçak rahatlıkla bir araya gelir" (Dolar, 2013: 154). Yazar burada Bayan Y'nin susuşunu bilgisizlik olarak ele almaktadır. Oysaki Bayan X'in oyunda sesinin çıkmasının asıl sebebi de erkeğin düşüncelerini, tavırlarını, söylemlerini icra ederek onları temsil etmesidir.

Oyundaki iki kadının sessiz, bir kadının da sadece fallus kadın özne olarak yaratılması; erkeklerin dünyasına dahil olamayacak kadınların pasif kalacaklarının göstergesidir. Strindberg, kadının sesini sadece erkeğin düşünce yapısı ve kelimeleriyle duyurabileceğini göstermektedir. Bu sebeple metindeki bu ideolojinin çöküşünü sağlamak feminist dramaturgünün devreye gireceği nokta olmalıdır. Erkek perspektifinden yapılan konuşmalar sessizleştirilip ya da erkek sesinden duyurulup, kadının kendi düşünceleri söyleme ortak edilebilir. Bayan Y karakterinin feminist bakış açısıyla incelendiği noktada ise sessiz tepkileri konuşanın karşısında daha baskın sunulabilir yahut sessizliğin gücü içerisinde yarattığı bedensel anlatımla kendisini ifade edebilir. Ayrıca bu metinde Brecht'in gestus ve yabancılaştırma kavramlarının da karakterler özelinde işlenmesi, metindeki anlatımının değişmesi ve tersinlenmesi noktasında güçlü bir ifade aracı sunmaktadır.

3. Sonuç

19. yüzyıl tüm dünyada kadın-erkek eşitsizliğinin sürekli konuşmaya başlandığı ve ses çıkarıldığı bir dönemdir. Yükselen feminist hareketle birlikte, yavaş yavaş hayatın her alanına dahil olan feminizm kavramının edebi eserlerde de izlekleri görülmeye başlamış ve böylece feminist eleştiri kuramı ortaya çıkmıştır. Erkek yazarların metinlerini ele alan kuramcılar, metinlerde var olan kalıplaşmış kadın temsilini kırarak yeni bir bakış açısı aramışlardır. Bütün bu edebi metinlerin incelenmeye başlaması sayesinde tiyatro alanındaki metinleri inceleme noktasında feminist dramaturgi kavramı da kendi alanında hayat bulmuştur. Feminist bakış açısı ile metinleri incelememizi ve metinlerdeki ataerkil ideolojiyi ortaya çıkarmamızı sağlayan feminist dramaturgi, yeni bir söylem üretme noktasında bazı feminist stratejiler sunmaktadır. İçerik noktasındaki incelemelerin yanı sıra biçimsel olarak yapıbozum ve Brecht'in epik tiyatrosunu açıklarken kullandığı kavramlardan olan yabancılaştırma, gestus ve tarihselleştirme üzerinden açılımlar sağlayabilmektedir. Biçim ve içeriğin yanı sıra metni sahneleme noktasında da rejî anlamında değişim ve dönüşümler feminist bakış açısıyla meydana gelmektedir.

19. yüzyılın Türk oyun yazarlarından İbrahim Şinasi 1860 yılında kaleme aldığı ilk tiyatro metni sayılan "Şair Evlenmesi" ile dönemini, kültürünü ve bakış açısını oyun metninde gözler önüne sermektedir. Oyundaki Kumru Hanım ve Sakine Hanım adlı tiyatro kadın karakterler erkeklerin dünyasına hizmet eden noktada, edilgen ve pasif gösterilmiştir. Diğer mahalleli kadınlar da oyunun içerisinde erkeklerin dünyasında arka planda kalan ve onları destekleyici nitelikte bulunmaktadır. Metin sadece erkeğin isteklerine, arzularına hizmet eden ve kadınların lafını geçersiz kılan bir noktadır. Oyunun söyleminin değişmesi noktasında ise kadın karakterlerin ağlayışlarını, bayılmalarını onların istekleri noktasında yorumlamak yahut karakterlerin görünürlüğünü arttırıp onlara ifade aracı olarak bir

enstrüman çaldırmak gibi araç-gereçle desteklemek metindeki söylemin değişme noktasında dönüşüme yardımcı olabilecek stratejilerdendir.

19. yüzyıl İsveç oyun yazarı August Strindberg ise 1889 yılında kaleme aldığı “Güçlü” adlı oyunla, kendi dönemini ve dönemine uygun bakış açısını oyun metnine işlemiştir. Oyunda bulunan Bayan Y adlı karakterine söz yazmayı onu sessiz konumda bulundurarak edilgen ve pasif olmasını sağlamıştır. Karşısındaki karaktere yüklediği işlevle de dönemin toplumunun sesini eril bir dille yansıtarak metne feminist dramaturgi ile müdahaleyi açık bir hale getirmiştir. Bayan Y adlı karakterin sessizlik içerisindeki sesini bularak sessizlik, güçlü bir ifade aracı haline dönüştürülebilir.

İki yazar da yaşadığı toplumu ve yüzyılı, gördüklerini ve deneyimlediklerini eserlerine gerçekçi bir şekilde işlemiştir. Bu nedenle her iki eserde de kadınların klişe tipler olarak sunulduğu, kadın-erkek eşitsizliğinin her cümlede var olduğu, kadınların toplumdaki görev ve sorumlulukları gibi tabuların sıkça bulunduğu ve metinlerin eril dilin hakim cümleleriyle işlendiği görülmektedir. İki oyun metninde de kadın karakterlerin sessiz temsili ve bu kadınların edilgen, pasif, susturulan konumda kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu tespitler içerik, biçim ve sahneye koyma noktasında ele alınan metinlere kadın karakterlerin sessiz temsili noktasında feminist stratejiler uygulanarak metinlerin söylemlerinin değişime ve dönüşüme uğrayabileceği sonucuna varılmaktadır.

Kaynakça

- Belkıs, Ö. (2015). *Feminist tiyatro*, İstanbul: Mitos boyut.
- Breton, D. L. (2020). *Sessizlik üzerine*. (Z. Turan Çev.). İstanbul: Sel yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1997)
- Case, S. E. (2010). *Feminizm ve tiyatro*. (A. Sönmez Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1988)
- Çelik, H & Ekşi, H. (2013). Söylem analizi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27 (27), 99-117.
- Dolar, M., (2013). *Sahibinin sesi*. (B. E. Aksoy Çev.). İstanbul: Metis yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 2003)
- Efil, Ş. (2016). Kendini ‘Öteki’nde Fark Etmek: Ben- Öteki İlişkisinin Felsefi Uzantıları. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (2), 51-66.
- Erdemoğlu, B. (2019). Sevilay Saral’ın oyunlarında feminist tiyatronun izleri. (Tez No. 563640) [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Geçit, B. (2013). John Stuart Mill’de kadının toplumsal konumu, *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 3(2), 105-127.
- Karasulu, S. (2019). *19. Yüzyılda Avrupa ve Ortadoğu’da kadın kimliği analizi: Gertrude Bell örneği*. (Tez No. 568033) [Yüksek Lisans Tezi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- McDermott, M. H. (2016). *Bastırılanın geri dönüşü*, İstanbul: Habitus yayıncılık.
- Millet, K. (1973). *Cinsel politika*. (S. Selvi Çev.). İstanbul: Payel yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1970)
- Moran, B. (1994). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*, İstanbul: Cem yayınevi.
- Özsoysal, F. (2008). *Oyunlarda kadınlar*, İstanbul: e yayınları.

Strindberg, A. (1966). Güçlü. *On kısa oyun* (ss. 27-35) içinde. (Ü. Tamer Çev.), Ankara: Bilgi yayınevi.

Şentürk, G. (2020). Çağdaş İngiliz Tiyatrosunda başvurulan feminist stratejiler. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 20 (64), 311-325.

Şinasi, İ. (2019), *Şair evlenmesi*, Eskişehir: Anadolu üniversitesi yayınları.



Şenel GENÇ

Öğr. Gör., Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, senelgencsari@hotmail.com, İstanbul-Türkiye

ORCID: 0000-0001-7203-5470

Günay ATALAYER

Prof. İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, gunayatalayer@gmail.com, İstanbul-Türkiye

KADIN MAYOSUNUN ÇIKIŞI VE BİÇİMSEL EVRİMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Özet

Mayo olarak adlandırılan giysi grubu son yüzyıllarda tekstil sektöründe farklı tasarımların oluşturulduğu bir üretim alanı olmuştur. 20. yüzyılda meydana gelen gelişmeler ve tekstil teknolojilerindeki ilerlemeler sonucunda elde edilen esnek kumaşlar sayesinde mayoların formlarında büyük değişimler olmuştur. Bu çalışma ile kadın mayolarının biçimlerindeki değişim ve bu büyük değişimin nedenleri araştırılmıştır. Bu amaçla, mayo tasarımlarının tarihsel süreç içerisindeki gelişmeleri incelenmiş, görsel karşılaştırmalar yapılmış, malzeme yapıları, sosyal yaşantı, ekonomik ve teknolojik faktörlerin tasarımlar üzerindeki etkileri gözlemlenmiştir. Kaynak olarak, kitaplar, yazılmış tez ve makaleler, dergiler, reklam afişleri, fotoğraflar, defileler, sergilerler ve ürün katalogları kullanılmıştır.

Çalışmanın konusu kadın mayo tasarımları ile sınırlandırılmıştır. Öncelikle mayonun tarihsel gelişimi incelenmiş, sonrasında 19. yüzyıl, 20. yüzyılın ilk yarısı ve 20. yüzyılın ikinci yarısı ayrı ayrı bölümlerde ele alınmıştır. Çalışmanın sonucunda kadın mayolarının biçimlerinde meydana gelen değişimin nedenlerine, hangi süreçlerde ve kaç aşamada dönüşüme uğradığına yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Moda, Yüzme Giysisi, Mayo, Bikini.

AN INVESTIGATION INTO THE ORIGINS AND THE EVOLUTIONARY SHAPE CHANGE OF THE WOMAN SWIMWEAR

Abstract

The clothing group called swimwear has been a production area where different designs are created in the textile sector for the recent centuries. There have been great changes in the forms of swimsuits due to the flexible fabrics obtained as a result of advances in textile technologies and the developments in the 20th century. In this study, the change in the forms of women's swimwear and the reasons for this great change were researched. For this purpose, the developments of swimwear designs in the historical process were examined, visual comparisons were made and the effects of material structures, social life, economic and technological factors on the designs were observed. Books, written thesis and articles, magazines, advertising posters, photographs, fashion shows and product catalogs were used as sources.

The subject of the study is limited to women's swimwear designs. First of all, the historical development of the swimsuit has been examined, then the 19th century, the first half of the 20th century and the second half of the 20th century were discussed in separate sections. As a result of the study the reasons for the change in the forms of women's swimwear, transformations in stages and processes are mentioned.

Keywords: Fashion, Bathing Suit, Swimsuit, Bikini.

1. Giriş

İnsanoğlunun giyinmeye tam olarak ne zaman ve nerede başladığı bilinmiyor. Günümüzde mayo olarak adlandırdığımız giysilerin de ilk olarak nerede ve ne zaman kullanıldığına dair kesin bilgi vermek zordur. Ancak bu konuda mozaikler, kabartmalar veya duvar resimleri gibi bazı arkeolojik bulgulardan yola çıkarak bazı tahminlerde bulunulabilir. İnsanoğlunun yüzmek için giysiye ihtiyacı olmamasına rağmen bazı sosyokültürel değerler ve dini kurallar nedeni ile toplu alanlarda yapılan yüzme aktivitelerinde, plajlarda güneşlenirken, hamam ve sauna gibi ıslak ortamlarda mayo olarak sınıflandırdığımız giysileri kullanmaya başlamışlardır.

Ortaçağda hamamlarda kullanılan kalın kaba kumaşlardan yapılan iç gömlek veya yelek tarzı giysiler banyo giysisi olarak adlandırılmıştır. Bu nedenle günümüzde birçok dilde mayoya banyo giysisi denilmektedir. Bu giysiler zaman içinde değişim göstererek banyo giysisinden yüzme giysisine ve günümüz mayosuna dönüşmüştür.

Mayonun kullanım alanları 20. yüzyılla beraber oldukça genişlemiş ve modern insanın kullanımına sunulan önemli bir giysi haline gelmiştir. Tarihsel süreçte mayo tasarımlarının biçimsel yapılarını incelendiğinde toplumsal olayların, insanların yaşam şekillerinin değişimi ve teknolojik gelişmelerin etkisinin büyük olduğunu görülür. Özellikle teknolojik gelişmeler kumaş yapılarında ve dolayısı ile mayoların formlarında köklü değişime sebebiyet vermiştir.

2. Mayonun Tarihsel Gelişimi

Günümüzde mayo adı verilen sulu ortamlarda giyilen giysilerin temeli banyo giysisine dayanır. Banyo giysisi hamam ve kaplıca benzeri yerlerde toplu olarak banyo yapılırken giyilen giysilerdir. Almanca, İngilizce, Fransızca, İtalyanca ve Arnavutça gibi birçok dilde mayoya banyo giysisi (bathing suit, badeanzung, maillot de bain, costume da bagno, rroba banje) denilmektedir. Mayoya İngilizcede ayrıca yüzme giysisi de (swimsuit) denilmektedir. Bu tabir daha çok yüzme amaçlı kullanımdan sonra ortaya çıkmıştır.

Yüzme, ilk başlarda daha çok erkekler tarafından bilinmekteydi. Erkekler avlanmak, doğada kendini korumak, tehlikelerden kaçmak, düşmanlarını şaşırtmak, boğulmaktan kurtulmak veya savaşta üstünlük sağlamak için yüzmeyi öğrenirlerdi. Yüzme başlangıçta bir sağlık egzersizi ya da bir spor olarak değerlendirilmemekteydi (Collins ve Martin, 2005: 254). Yüzme hareketlerinin hayvan hareketlerini taklit ederek ortaya çıktığı öngörülmektedir. Daha sonra yüzmenin insan sağlığı ve psikolojisi üzerindeki olumlu etkisi fark edilmiştir. Zaman geçtikçe yüzme, sağlıklı bir eğlence aracı ve spor haline gelmiştir (Rust, 1977: 7). Yüzme sporuna ait elde edilen en eski arkeolojik bulgular M.Ö 9000'li yıllara aittir. Libya'da Sori vadisindeki yapılan kazılarda, mağara duvarlarındaki resimlerde kurbağalama stilinde yüzme görülmektedir. Ancak bilim insanları yüzmenin insanlık tarihi kadar eski olabileceği tezini savunmaktadırlar (Nefesoğlu, 2019: 3).

Bugün "Bikini" diye adlandırdığımız vücudu sıkıca saran, iki parçadan oluşan ve üreme organlarını kapatan, yüzme veya güneşlenme amacı ile kullanılan giysilerin tarihi ise Romalılardan, eski Yunanlılara ve hatta daha da eskiye yani Çatalhöyük'e kadar (İ.Ö. 6000) dayandığı kabul edilir (Türkoğlu, 2002: 10). Örneğin; MÖ 3-4. yüzyıla ait Sicilya'daki Villa Romana Del Casale'de bulunan bir mozaikte (Görsel 1.) spor yapan bikinili kadınlar görülmektedir (Alac, 2012: 49). Ancak bu giysilerin ortaya çıktıkları dönemde yüzme amaçlı kullanılıp kullanılmadığı konusunda henüz kesin bir bilgi yoktur.



Görsel 1. Sicilya'daki mozaikte spor yapan bikinili kadınlar (MÖ 3-4. yüzyıl).

Islak ortamlarda giysi giyme ihtiyacı ise hamam ve kaplıcalarda karşımıza çıkar. Avrupa'da ortaçağda hamam ve kaplıcaların talimatnameleri vardı ve bu talimatnamelerdeki kurallar genel olarak kadınların yün veya ketenden bir iç gömleği giymeleri gerektiğini, giymeyenlerin cezalandırılacağını yazıyordu (Duerr, 1992: 43,44,58). Bu bağlamda mayo adını verdiğimiz giysilerin temeli banyo ve hamamlarda kullanılan giysiler olmasına karşın yüzme sporu ve açık alanlardaki kullanımını esas aldığımızda, mayoların çıkış tarihini 19. yüzyıl yani Viktoryan dönem olarak değerlendirebiliriz. Nitekim birçok kaynak mayonun çıkışını 200 yıl önceye dayandırmaktadır.

Deniz ve plaj kültürünün ve dolayısı ile mayoların gelişmesinde önemli etkisi bulunan etkenlerden biri sanayi devrimidir. Sanayi devrimi sonucunda demiryolları çoğalmış ve insanlar deniz kıyılarındaki bölgelere rahatlıkla ulaşır hale gelmişti. 19. yüzyıl ortalarından itibaren deniz kıyısı tatilleri Atlantik'in iki yakasında da (İngiltere ve Amerika) giderek yaygınlaşmıştı (Kennedy, 2010: 14). Bu yıllara gelinirken deniz suyunun, yüzmenin ve güneşlenmenin insan sağlığı üzerindeki faydalı etkileri anlaşılmış, bazı cilt hastalıklarının tedavisinde doktorların deniz suyuna girilmesini önermeleriyle (su tedavisi) Avrupa ve Amerika kıyılarında denize ve yüzmeye olan ilgi gün geçtikçe artmıştı. Halka açık alanlarda çıplak yüzme ve yıkanma faaliyetlerinin artması ve şehirlerdeki nüfus artışı Avrupa'da plajların ortaya çıkmasına neden olmuştu (Duerr, 1992: 89,90,92). Tüm bu gelişmeler deniz kıyısındaki güneşli dinlenme bölgelerinin yaygınlaşmasına, yüzme aktivitelerinin artmasına ve beraberinde bazı yeni giysi ihtiyaçlarının oluşmasına sebep olmuştu. Bu dönemdeki deniz giysileri günümüz bikinisine göre vücudun büyük bir kısmını kapatmaktaydı ve boyutları çeşitli kurallar doğrultusunda şekillenmekteydi.



Görsel 2. 1875 yılına ait bir mayo. Kumaş: yün flanel

Kraliçe Victoria dönemi İngiltere'sinde (1837-1901) çeşitli yasaklar ve kısıtlamalar vardı ve kadınların yüzme faaliyetleri son derece kısıtlanmıştı. Bu dönemde İngiltere'de yaşayan kadınlar, açık alanlarda yüzecekleri zaman vücudu büyük miktarda kapayan formda "Viktoryan" tarzı denilen yüzme giysilerini kullanmak zorundaydılar (Collins ve Martin, 2005: 256). 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde kadınlar bol büzgülü etekli bir elbise ve altında uzun paçalı

pantolonlu viktoryan tarz mayolar (Görsel 2. Fashion Institute of Design & Merchandising Museum) ile suya giriyorlardı (Kennedy, 2010: 18). Bu yüzme giysileri koyu renkli, iç göstermeyen, ağır yünlü kaba kumaşlardan yapılmaktaydı. Ayrıca bu giysilerin suda etekleri kabarıp yüzeye çıkmasın diye etek uçlarına küçük ağırlıklar dikilmekteydi. Çok ağır olan bu kıyafetler kadınların hareketlerini kısıtlıyordu, bu durum kadınların yüzmesini olumsuz yönde etkilemekte, hatta boğulmalara sebep olmaktadır (Martin ve Koda, 1990: 24). 19. yüzyılda kadınların denize girerken ve plajlarda eğlenirken giydikleri giysiler günümüzde kullanılan mayolarından oldukça farklı biçimlere sahiptirler. Yalnız günümüzde tesettür mayo adını verdiğimiz modeller bu yüzyılın kesimleri ile benzer özellikler gösterir. Dönemin deniz giysileri günümüzde dış giyimde kullandığımız türdeki kumaşlardan yapılmışlardı. Bu giysilerin temel amacı kadının vücut hatlarını erkeklerden gizlemektir.

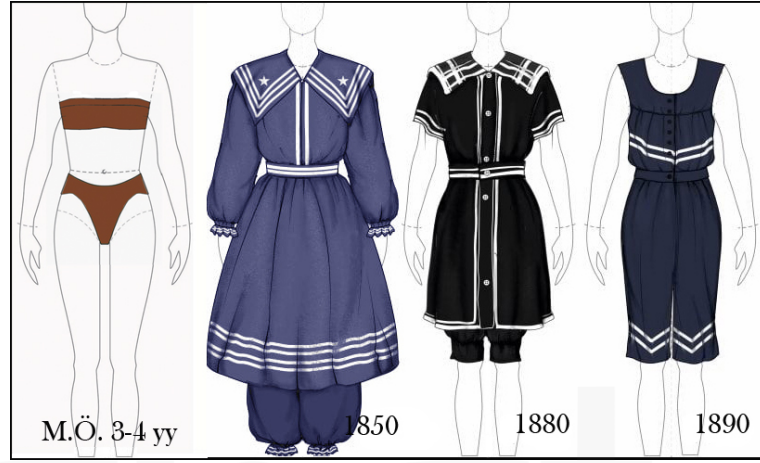


Görsel 3. 1890-1900 diz boyunda yünlü kumaştan banyo kostümü.

19. yüzyılın sonuna doğru kadınların giydiği mayoların boyutları bir miktar küçülmüştü. Böylelikle kadınlar denizde daha rahat edebilmekteydiler (Propert, 1981: 7). Bu dönemde prenses süiti olarak adlandırılan, iki parçadan oluşan kısa kollu ve kısa paçalı deniz giysilerinde (Görsel 4.) boyutsal kısaltmalar gözlemlenir. Bu kısaltmalar paça ve kol boylarındadır. Giysilerin boyutlarındaki bu kısalma bir miktar giysiyi hafifletmişti.



Görsel 4. Tek parça tulum mayo (solda) ve iki parçadan oluşan prenses süiti (sağda).



Şekil 1. 20. yüzyıldan önce kadın mayolarındaki biçimsel değişim (Özgün Çizim: Şenel Genç).

2.1. 20. Yüzyılın İlk Yarısında Kadın Mayolarındaki Biçimsel Değişim

Yüzme 20. yüzyılda kadınların ilgi duyduğu sporlardan biriydi. Şehirlerdeki yüzme havuzlarını kullanan kadınların oranı yıllar geçtikçe artış göstermişti. Yüzmenin spor aktivitesi olarak yaygınlaşması, kadınların spor alanlarında faaliyet göstermeleri sosyal statülerini ve fiziksel sağlıklarını güçlendirmelerine olanak vermişti. Kadınlar boş zamanlarında evde kitap okumak, dikiş dikmek, radyo dinlemek yerine daha aktif olarak spor alanlarında kendilerini göstermeye başlamışlardı. 19. yüzyılın sonunda ASA (Amatör yüzme derneği) bayan yüzücülere destek olmuş, yüzme yarışmalarında kadın yüzücülerin ne tür mayolar giyeceğini şöyle belirtmişti: “Rengi siyah ya da lacivert olacak, altına uzun don giyilecek ve askıları 5 cm’den dar olmayacaktı” (Amica Dergisi, Haziran 1997: 115).

1901’de İngiltere Kraliçesi Victoria’nın ölmesi ile beraber İngiltere’de kadınlar üzerindeki kısıtlamalar azalmıştı. Çünkü bu yeni yüzyıl kadınlar için yeni özgürlüklerin elde edildiği bir dönem olmuş ve kadınlar iş hayatında kariyer sahibi olmaya başlamıştı. Yüzme giderek daha popüler hale gelmişti. Çalışan sınıf güneşlenmek, eğlenmek ve yüzmek için boş zamanlarını en yakın deniz, nehir veya göl kenarında geçirmeye başlamıştı. 20. yüzyıla gelindiğinde geleneksel olarak sağlık için “suya girme” âdetinin yanı sıra yüzme artık formda kalmak içinde önemli bir spor aktivitesi olmuştu. Fakat hantal yüzme giysileri kadınların boğulmalarına ve sudan korkmalarına neden olmaktadır (Kennedy, 2010:26). Bu giysiler yüzmek için pek uygun değillerdi; kolları, esnek olmayan kumaşları, dikişleri ve kemerleri gibi bazı özellikleri nedeniyle kullanıcının hareket serbestliğini engellemekteydi. Prenses suiti olarak adlandırılan bu mayolar 20. yüzyılın başında denize yüzmek yerine banyo yapmak amacı ile giren banyocular tarafından kullanılmaya devam edilmişti (Görsel 5).



Görsel 5. 1906 yılında kadınların deniz giysilerini gösteren bir görsel.

Avustralyalı profesyonel bir yüzücü olan Kellerman’a göre prenses suiti tarzındaki mayolar ile kolları omuz hizasına kaldırmak çok zordu ve rahat hareket etmek neredeyse imkânsızdı. Kellerman, kadınların giymek zorunda

kaldığı bu hantal ve gereksiz kabarık yüzme kıyafetlerini giymeyi red etmişti. Kellerman bu kıyafetlerin yüzme için uygun olmadığını, “*boğulma sonucu ölümlere kramplardan daha fazla sebep olduğunu*” söylemiş ve kadınların güvenli yüzme ile ilgili sorunları olduğunu belirtmişti (Kennedy, 2010: 26).



Görsel 6. Annette Kellerman’ın 1910 yılında Boston’da tutuklanması.

Görsel 6’da profesyonel yüzücü Annette Kellerman ve arkadaşının 1910 yılında Amerika’daki bir turne sırasında, Boston kenti yakınlarında, kanuna uymayan biçimde mayo giydiği için edepsiz teşhir suçuyla tutuklanması görülür (Rust, 1977:31,33). Bu dönemde erkekler kısa kollu, yuvarlak yakalı ve kısa paçalı tek parça tulum şeklinde mayolar giyiyordu. Kellerman bu tek parça siyah erkek mayosunu alıp paçalarına uzun siyah yün çoraplar dikerek vücuda sımsıkı yapışan bir kıyafet (tulum) oluşturmuştu. Bu giysi vücut hatlarını tamamen ortaya çıkaran bir giysiydi. Kellerman’ın tasarımının verimliliği daha sonra Dünya çapında kabul görmüştü (Kennedy, 2010:27). 20. yüzyılın başında kadınlar vücutlarını geleneksel banyo giysileri ile gizlemeye devam etmişlerdi. Bunun nedeni; Kellerman’ın giydiği tek parça mayo vücuda yapışıyordu ve giyinen kişinin iyi bir vücut formuna sahip olması gerekiyordu (Rust, 1977: 34). Bu nedenle Kellerman’ın giydiği bu tek parça örme mayolar kadınlara hareket olanağı sunmakta son derece avantajlı olmasına rağmen daha çok gençler ve sporcular tarafından giyilmişti.

2.2. Banyo Giysisinden Mayoya Doğru Dönüşüm

Spor giyimini önem kazanması ve mayo adını verilen giysilerin doğuşu 1910 ile 1920’li yıllar arasında gerçekleşmiştir. Bu dönemin yüzme sporu ve yüzmeye uygun giysilerin tarihsel gelişimi açısından oldukça önemli olduğu görülmektedir. I. Dünya Savaşı sonrasındaki barış süreci ile savaşın insanlar üzerindeki olumsuz etkileri geride kalmış, ardından gelen canlanma dönemi beraberinde spora karşı ilgiye ve tüketim kültüründe artışa neden olmuştu. Özel giysi gerektiren yüzme, polo, at yarışı, yelken ve tenis gibi spor dalları büyük ilgi görmeye başlamıştı (Fogg, 2014: 252,12). 20. yüzyılın başında yüzme ile beraber deniz kıyısı tatil kültürü gelişmişti ve deniz kenarı eğlenceleri de çoğalmıştı. Banyo giysileri artık yüzmeye daha elverişli hale gelmişti. Sağlıklı olmak ve vücudu formda tutmak için yüzme 1920’li yıllarda popüler olmaya başlamıştı (Propert, 1981: 8). Bu dönem çekilen moda fotoğrafları da bunu göstermektedir. Bu fotoğraflardaki yüzme giysilerinin kesimleri dış giyimle benzer yapılara sahiptir, vücudun çok az bir kısmı açıkta kalmaktadır ve etek boyları diz hizasındadır. Bu giysiler ıslandıklarında hareket kolaylığı sağlaması için pilili veya kloş etek biçiminde bir eteğe sahiptiler, altına giyilen büzgülü paça iç pantolonların boyları zamanla kısalmış, uzun ipek çoraplarla ve genellikle bağcıklı ayakkabılarla beraber kullanılmışlardı.



Görsel 7. 1912 Bayanlar olimpiik yüzme şampiyonasından yüzücüler.

Görsel 7'ye baktığımızda 1910 yılından sonra 1920'lere doğru gelindiğinde örme tekniği ile üretilmiş, yünlü, iki parça veya tek parçadan oluşan Kellerman'ın tarzındaki mayoların kadın yüzücüler tarafından kullanıldığı görülür. Örme kumaş esnek bir yapıya sahip olduğu için vücudu oldukça iyi bir şekilde sarmakta ve hareket kolaylığı sunmaktadır. Örme kumaştan yapılmış tek parçadan oluşan kısa tulum şeklindeki modelin boyutlarının küçülmesi ise çok uzun sürmemiştir. Şekil 2'de 1910-1925 yılları arasındaki mayolar incelenmiş, elde edilen görsel bilgiler doğrultusunda dönemin örme mayolarının çizimleri yapılmıştır. Öncelikle yüzme hareketlerini rahatlatmak için kollar açılmış, sonra bacak boyu kısalmış, boyun oyuntusu da giderek daha oyuk bir biçim almıştır. Yüzme kıyafetlerinde artık daha az kumaş kullanılmaktaydı. Pili, fırfır, büzgü gibi detayların ve bol eteklerin modası geçmişti.

1930'lu yıllara doğru gelinildiğinde spor amaçlı kullanılan aktif yüzücü mayolar giyinen kişinin fiziksel hareketlerine göre tasarlanmaya başlanmıştır. Artık kadın yüzücüler resmi alanlarda kabul görmüş ve olimpiyatlara katılmaya başlamışlardır. Dönemin mayo kesimlerini ve plaj kültürünü etkileyen bir diğer gelişme de bronzlaşmanın moda haline gelmesidir. Soluk tenli ve tombul olmak dönemin Avrupa'sında artık sağlıklı bir görünümün soyluluk, güzellik ve zenginliğin göstergesi değildir (Kennedy, 2010: 34,57). Spor yapmak, formda olmak ve bronz bir tene sahip olmak yaygın güzellik anlayışı haline gelmişti (Martin ve Koda, 1990: 43). Artık hem erkekler hem de kadınlar daha küçük boyutlarda mayolar ile denize girmekte ve güneşlenmekteydi. 1930'ların sonlarında örme tek parça mayoların kullanımı kabul görmeye başlamıştı. 1930 ile 1940'lı yıllardaki kadın mayoları incelendiğinde ise önceki yıllara göre daha kadınsı, vücudu sıkı saran, vücudun formunu alan ve bedeni daha çok açıkta bırakan bir görünümün ile karşılaşılar.



Görsel 8. Jantzen mayo markasına ait bir reklam afişi.1934

Dönemin mayolarının biçimlerini etkileyen değişimin en önemli nedeni kumaş yapılarında meydana gelen ilerlemelerdi. Teknolojik gelişmeler sonucunda yeni esnek iplikler ve poliamid lifi ile üretilen yeni kumaşlar geliştirilmişti. Bu esnek iplikler ve elyaflar sayesinde mayo üreticileri esnek, çabuk kuruyan, parlak, hafif ve suya dayanıklı kumaşlarla tanışmıştı (Fogg, 2014: 260). Artık ıslanınca ağırlaşan ve sarkan yünlü örme mayoların devri sona ermişti. Bu yeni esnek kumaşlardan yapılan mayolar vücudun şeklini alıyor, hareketine göre esniyordu. Görsel



Görsel 10. Lois Reard'ın bikini adını verdiği tasarımı. 1946

2.4. 20. Yüzyılın İkinci Yarısında Kadın Mayolarındaki Biçimsel Değişim

Ellili yıllarda Dior ve Givenchy gibi bazı giysi tasarımcıları mayo üretmeye başladılar. Bu dönemin tasarım anlayışı iyi tasarımcıların elinden çıkmış ürünler ile giyinen kişinin ideal, kadınsı ve kum saati biçimindeki vücut yapısını vurgulamaktı (Rust, 1977: 75). Bu nedenle mayoların bel kısımları korse şeklinde içten balenli çalışılmış böylelikle daha ince bir görünüm vurgulanmış, göğüs kısmı ise desteklerle abartılmıştır (Martin ve Koda, 1990: 92). Dönemin yaygın özelliklerinden biri de mayoların askısız olması veya takılıp çıkan (seyyar) askılı olmasıdır (Görsel 11). Böylelikle güneşlenirken askı izi oluşmamaktadır.



Görsel 11. Seyyar askılı, kum saati vücut şeklini belirginleştiren mayolar.1954

1950'li yılların mayo tasarımlarını etkileyen gelişmelerin en önemlisi kumaş yapılarında meydana gelen değişimlerdir. 1958'de Dupont firması yapay esnek lif likrayı (lycra) keşfetmiştir. Oldukça esnek likralı kumaşlar vücuda daha iyi oturuyor ve dokusunu uzun süre koruyabiliyordu. Bu nedenle bu on yıllık dönemin sonlarına doğru tasarlanan mayolar daha yalın formlara sahiptirler (Worsley, 2018: 127). Bu dönemde geliştirilmiş likralı naylon kumaşlar günümüzde mayo üreticilerin en çok kullandığı kumaşların başında gelir.

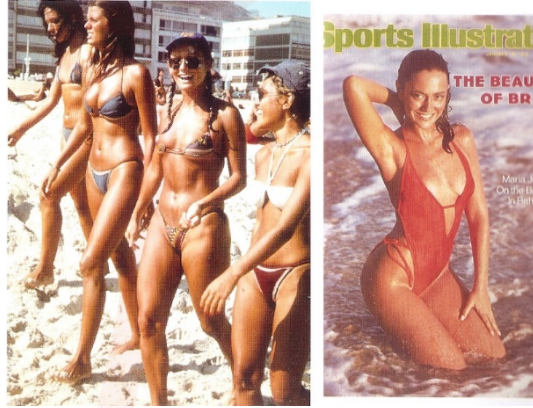
1960'lı yıllara gelindiğinde savaşların ardından artan özgürlükçü hareketler, gençlik hareketleri, popüler kültür, giderek hızlanan modernleşme dalgasıyla beraber kadınların siyasi bilinç ve ekonomik özgürlüklerini ele almaları dönemin mayolarına da yansımıştır. 60'lı yılların modasını gençlik hareketleri yönlendirmekteydi. Bikini özellikle gençler tarafından giyilmekteydi. Gençlerin giydiği bu bikiniler artık oldukça küçülmüştü. Artan feminist akımlar sütyene karşıydı, 1969'da Saint-Tropez'deki kumsallara gidebilmek için bir bikini altı yeterli idi (Kennedy, 2010:181,165,185). Yapılan görsel araştırmalar doğrultusunda kadınların 1960'lı yıllarda Avrupa'da üstsüz güneşlenebildiği görülür (Görsel 12).



Görsel 12. Brigitte Bardot 1960 yılında Saint-Tropez’de üstsüz güneşlenirken.

1964 yılında Rudi Gernreich tarafından tasarlanan ve monokini adı verilen model üstsüz güneşlenmeye olanak sunmaktaydı. Bu tasarım sadece yüksek belli bir bikini altı idi ve belinden boyuna giden iki askısı vardı (Worsley, 2018:40). Bir önceki dönemde ortaya çıkan korse görünümlü rahatsız edici mayolar yerini esnek kumaşlardan yapılan rahat ve konforlu seçeneklere bırakmıştı. Atlet tarzı kısa bir üst ve alttan oluşan tankini adı verilen tasarımlar gençler tarafından tercih edilmekteydi. Oldukça farklı kesimlere sahip tek parça mayolar bu dönemde karşımıza çıkmaktadır. Bu modeller aslında bikini görünümünü yansıtmaktadır, bikini altı ile üstü arasında bir bağlantı ile mayoya dönüşmektedir. Tıpkı bikinilerde olduğu gibi vücudun büyük bir kısmını açıkta bırakmaktadırlar. Bu modeller ilerleyen yıllarda mayokini adını alacaktır.

70’li yılların mayoları kadın vücudunun fiziksel kusursuzluğunu ve atletik yapısını ön planda tutmaktaydı. Mayo artık sadece vücut için bir çerçeveydi. Bu nedenle mayolar vücudu giderek daha az kapatmaya başladı (Görsel 13). Tek parça mayoların boyutları oldukça küçülmüş ve paçaları bele kadar oyulmuştu. Bu mayolar önceki dönemlerdeki mayolara göre oldukça yalın ve yekpare bir biçime sahipti. Boyundan bağlamalı modeller çok popülerdi (Propert, 1910: 80). 70’li yılların en yenilikçi biçimi tangalardı, vücuttaki odak nokta göğüs bölgesinden sırt ve kalçaya doğru kaymıştı. Özellikle Brezilyalı kadınlar tanga şeklindeki bikinileri plajlarda giymekteydi (Worsley, 2018, 165). Bu bikiniler oldukça açık olmaları nedeni ile günümüzde güneşlenmek için tercih edilen modellerdendir.

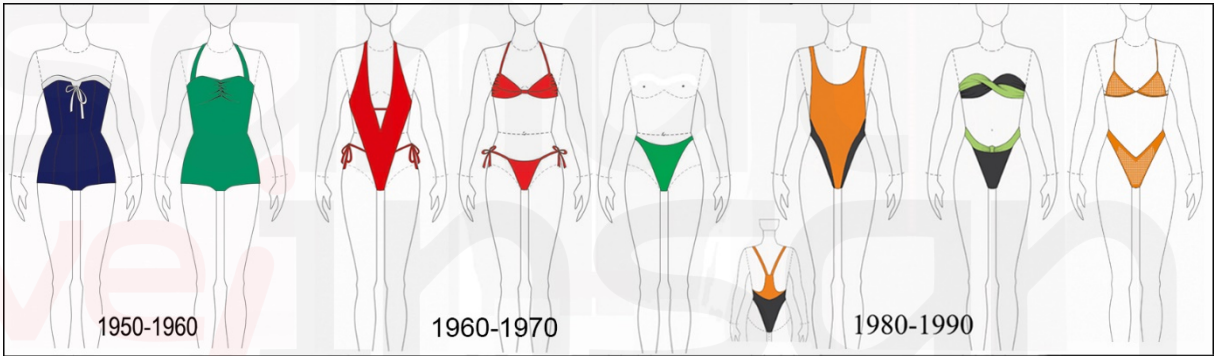


Görsel 13. Bağcıklı ve oldukça küçük boyutlardaki bikiniler (1974 Copacabana plajı Brezilya). Yanları bağcıklı ve oyuk paçalı mayokini.

1980’li yıllara gelindiğinde güneş ışınlarının cilt üzerindeki zararlı etkilerinin ortaya çıkması ile küçük bikiniler yerini daha kapalı olan mayolara bırakmıştır. Dönemin mayo tasarımcıları aerobik ve modern dans yapan, atletik vücuda sahip kadınlardan ve onların giydiği vücudu konforlu biçimde saran ve hareket kolaylığı sunan aktif spor giyimden ilham almışlardır (Kennedy, 2010: 238,240). Dönemin mayolarının bacak ve kol kısımları oldukça oyuktu. Mayoların yan boyu neredeyse birkaç santime düşmüştü. Sırt kısımlarında ise yüzücü mayolarındaki gibi çapraz askılara ve rahat kesimlere sahiptiler (Görsel 14).

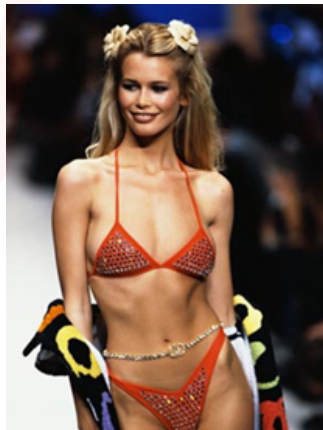


Görsel 14. 1980'lere ait mayolar.



Şekil 3. 20. yüzyılın ikinci yarısında kadın mayolarındaki biçimsel değişim (Özgün Çizim: Şenel Genç).

Sarah Kennedy'nin de belirttiği gibi 1990'lı yıllara ait mayoların tarzını net bir çerçevede ifade etmek zordur. Genel görünüm yıldan yıla bile değişiklik gösterebilmektedir (Kennedy, 2010: 259). 90'lı yıllarda karma bir moda anlayışı vardı. Kadın mayoları artık temel işlevi dışında da farklı amaçlarla kullanılan bir giysiydi. Örneğin bazı mayolar kadın pop yıldızlar tarafından sahnelerde giyiliyordu. Bu ürünlerin yüzme hareketlerine uygun olması veya deniz ve havuz suyuna dayanıklı olması gerekmiyordu. Bu özel mayo tasarımlarından beklenen esas işlev lüks görünümü vurgulamaktı (Görsel 15). Kadınlar bu ürünleri giyinerek farklı olmak, dikkat çekmek ve fiziksel güzelliklerini ön plana çıkarmak istiyorlardı (Yapp, 2005: 256). 1990'lı yıllarda giysi tasarımcıları yeni tasarımlar üretmek için önceki dönemlerden esinlenmeye başlamışlardı. Mayolar için yeni kumaş, desen ve aksesuarlar geliştirilmesine karşın biçimlerde artık yeniyi bulmak zorlaşmıştı. Artık tasarlanan birçok yeni ürün daha önceki dönemlerdeki biçimlerin bir benzeri olmaktan öteye gidememekteydi.



Görsel 14. Parlak taşlarla süslü Chanel marka bikini. 1995

3. Sonuç

Yapılan araştırmalarda görülmektedir ki 19. yüzyıl sonlarına doğru kentlerde artan nüfus kent yaşamında değişikliklere sebep olmuştur. Şehirlerdeki kalabalıklaşma, deniz kıyısı yerleşimlerin artması, deniz kıyısı tatillerinin yaygınlaşması ve plajlara olan akın beraberinde bazı deniz ve plaj giysisi ihtiyacı oluşturmuştur. Bu bağlamda mayo adını verdiğimiz giysilerin kökeni 200 yıl öncesine dayandırılmaktadır. Yüzme giysilerinin banyo giysilerinden ayrılması ise 60 yıllık bir süreç içinde gerçekleşmiş ve boyutlarında büyük değişimler olmuştur. Elde ettiğimiz bilgiler doğrultusunda; eskiden banyo giysisi olarak adlandırılan giysilerin kademeli olarak yüzme giysisine dönüşmediği, diğer giysi türlerindeki değişim ile kıyaslandığında banyo giysilerinin hızlı bir değişimle yüzme giysisine dönüştüğü görülmektedir.

20. Yüzyılda yüzme veya güneşlenme amaçlı mayo kullanımı giderek yaygınlaşmış ve biçimlerinde büyük değişimler olmuştur. Bu değişimlerde yaşam Şekillerinin, savaşların, kadının toplumdaki yerinin, gelişen teknolojilerin ve bu teknolojiler sonucunda üretilen kumaş ve malzemelerin etkisi büyüktür. Yeni kumaşların geliştirilmesi daha rahat ve pratik mayoların çeşitlenmesine olanak sunmuştur. Viktoryan dönemin oldukça kapalı, balenli, hareket olanağı kısıtlı olan, kaba, kalın ve koyu renkli kumaşlardan yapılan mayolarından sonra 1940'lı yıllarda boyutu oldukça küçülmüş, alt-üst iki parçalı, bacakları, karın bölgesini ve kolları açıkta bırakan, bikini adını verdiğimiz giysiye doğru bir dönüşüm olmuştur. Sonuç olarak mayo ve bikinilerdeki en büyük değişim boyutlarındaki belirgin küçülmedir. Yapılan görsel araştırmalar sonucunda banyo giysisinin, diğer giysi türlerinin değişimi ile kıyaslandığında, son 200 yılda çok hızlı bir Şekilde evirildiği ve banyo giysisinden mayoya dönüştüğü ifade edilebilir.

1800'lerin sonunda giyilen oldukça kapalı elbiselerinden günümüz üçgen bikinilerine ve tangalarına kadar incelendiğinde bu biçimsel değişimin yaklaşık 13 aşamadan oluştuğu görülür: 1-Uzun kollu uzun elbise ile altına uzun pantolon. 2-Uzun kollu kısa elbise ile altına kısa pantolon. 3- Kısa kollu elbise ile altına kısa pantolon. 4-Kısa kollu kısa tulum. 5- Kolsuz kısa elbise ile altına Őort. 6- Kolsuz tulum. 7- Askısız mayo. 8-Bikini. 9-Tankini. 10- gen bağcıklı bikini. 11- Mayokini. 12- Monokini. 13- Tanga.

Kaynakça

- Alac, P. (2012). *Bikini Story*. New York: Parkstone International.
- Collins, T. & Martin J. (2005). *Encyclopedia of Traditional British Rural Sports*. Oxon: Routledge.
- Duerr H. P. (1992). *ıplaklık ve Utanç*. Ankara: Dost Kitapevi.
- Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm yks*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kennedy S. (2010). *The Swimsuit: A History of Twentieth-Century Fashion*. London: Carlton Books.
- Martin, R. & Koda, H. (1990). *Splash A History Of Swimwear*. Newyork: Rizolli.
- Nefesoğlu, İ.C. (2019). *Genç Kadın Yzclerde Kinantropometrik Profilin Bacak Kuvveti ve El Kavrama Kuvveti zerine Etkisi*. Ysek Lisans Tezi, Ordu:Sağlık Bilimleri Estitüsü.
- Propert, C. (1981). *Swimwear in Vogue since 1910*. New York: Abbeville Press.
- Rust, Terrie Ellen. (1977). *A History of Swimwear Reflecting Some Sociological and Technological Changes*, San Jose State Universty, U.S.A.:Faculty of the Department of Home Economics.
- Türkoğlu, S. (2002). *Tarih Boyunca Anadolu' da Giyim Kuşam*. 1. Baskı, İstanbul: Atılım Kağıt rnleri ve Basım San. A.Ő.
- Worsley, H. (2018). *Modayı Değiştiren 100 Fikir*. İstanbul:Literatür Yayıncılık.
- Yapp, N. (2005). *Getty Images 1990'lar Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Alac, P. (2012). Bikini Story. New York: Parkstone International, s:49

Görsel 2. <https://fidmmuseum.pastperfectonline.com/webobject/4E647D83-5943-422D-9CD3-033209318700> (20.09.2021)

Görsel 3. <https://manchesterartgallery.org/collections/title/?mag-object-15115> (21.09.2021)

Görsel 4. Kennedy, S. (2010). The Swimsuit: A History of Twentieth-Century Fashion. London: Carlton Books, s: 25

Görsel 5. Martin, R. & Koda, H. (1990). Splash A History Of Swimwear. Newyork: Rizolli, s:37

Görsel 6. Martin, R. & Koda, H. (1990). Splash A History Of Swimwear. Newyork: Rizolli, s:138

Görsel 7. Kennedy S. (2010), The Swimsuit: A History of Twentieth-Century Fashion. London: Carlton Books, s:29

Görsel 8. Kennedy S. (2010). The Swimsuit: A History of Twentieth-Century Fashion. London: Carlton Books, s:70

Görsel 9. Propert, C. (1981). Swimwear in Vogue since 1910. New York: Abbeville Press, s.40

Görsel 10. Alac P. (2012). Bikini Story, New York: Parkstone International, s:19

Görsel 11. Kennedy S. (2010). The Swimsuit: A History of Twentieth-Century Fashion. London: Carlton Books, s:148,149

Görsel 12. Worsley, H. (2018). Modayı Değiştiren 100 Fikir. İstanbul:Literatür Yayıncılık, s:40

Görsel 13. Kennedy S. (2010). The Swimsuit: A History of Twentieth-Century Fashion. London: Carlton Books, s:218,219

Görsel 14. [https://tr.pinterest.com/pin/346988346271316881/\(04,04,2020\)](https://tr.pinterest.com/pin/346988346271316881/(04,04,2020))

Vogue (1987-January), s:226,228

Görsel 15. Kennedy S. (2010). The Swimsuit: A History of Twentieth-Century Fashion. London: Carlton Books, s:263

Şekiller

Şekil 1. 19. yüzyılda kadın mayolarındaki biçimsel değişim (Özgün Çizim: Şenel Genç).

Şekil 2. 20. yüzyılın ilk yarısında kadın mayolarındaki biçimsel değişim (Özgün Çizim: Şenel Genç).

Şekil 3. 20. yüzyılın ikinci yarısında kadın mayolarındaki biçimsel değişim (Özgün Çizim: Şenel Genç).

sanat
veⁱin^san

