DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

BEDRETTİN CÖMERT'E ARMAĞAN

BEDRETTİN CÖMERT'E ARMAĞAN

Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi,
Beşeri Bilimler Dergisi

ÖZEL SAYI

Ankara, 1980

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Bedrettin Cömert
(1940 - 1978)

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

BEDRETTİN CÖMERT'E ARMAĞAN

Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi,
Beşeri Bilimler Dergisi

ÖZEL SAYI

Ankara, 1980



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Bu kitap, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi,
Fakülte Kurulu tarafından görevlendirilen
Doç. Dr. Günsel Renda, Doç. Dr. Emre Kongar ve
Prof. Dr. Talat Tekin'den oluşan
bir komisyonca hazırlanmıştır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Yaşamını 1940 - 1978 tarihleri arasına sıkıştırmak zorunda kaldığımız Bedrettin Cömert'in sanat ve bilim açısından ise öyküsünü noktalamak, adeta olanaksızdır.

Arkadaşımız ve meslektaşımız Bedrettin Cömert, bilimsel düşünceyi sanatçı duyarlığı ile pekiştirerek yarattığı yapıtları ile üstün kişiliğini ortaya koyabilmiş ender insanlardandır.

Yetiştirdiği öğrencilerle, yaptığı çalışmalarla ve araştırmalarla, yani yarattığı değerlerle Cömert, doğal ömrünü aşıp evrensel kültürle bütünleşebilmiştir.

Fakültemiz bu kitabı, akademik yaşamının ilk gününden bu yana üyesi bulunmasından kıvanç duyduğu Bedrettin Cömert'e saygıyla ve sevgiyle armağan eder.

Prof. Dr. Emel DOĞRAMACI
Dekan

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

SUNUŞ

Bu armağan kitabını hazırlarken, Bedrettin Cömert'in etkinlik alanlarındaki özgün yazılara yer vermeyi düşündük. Başta sanat tarihi olmak üzere, estetik, eleştiri, dilbilimi O'nun düşünce ürettiği ve yapıtlar verdiği konulardı.

Doğal olarak, iyi bir yazarın kendisini yalnızca belli alanlara hapsetmesi düşünülemez. Hele insanın, toplumun, sanatın ve kültürün karmaşıklığı göz önüne alındığında, Bedrettin Cömert gibi, insana ve sanata yönelmiş bir düşünürün, toplumun diyalektik bütünlüğü içinde tek bir alanda kalması hiç olanaklı değildir. Bu nedenle konu sınırlaması bizleri gerçekten zorladı. Kişisel anıları ve hakkında yazılmış bir çok şiiri üzülerek bu kitaba alamamak durumunda kaldık. Amacımız, O'nun bilimsel kişiliğini belirtmek olduğu kadar, belli alanlarda temel başvuru niteliğini taşıyan bir yapıt derlemekti.

Kitapta yer alan yazıların önemli bir kesimi, O'nun anısına Sanat Tarihi Bölümü tarafından, 3 - 7 Haziran 1979 tarihinde düzenlenmiş olan Sanat Tarihi ve Sanat Sorunları Semineri'ne verilen bildirilerden oluşmaktadır. Öteki yazılar, kendi alanlarında gerek öğrencilerin, gerekse bu konularda yazan ve düşünen kişilerin ilgiyle karşılayacağını umduğumuz çalışmalardır.

Bedrettin Cömert'in kısa yaşam öyküsüyle birlikte kaynakçasını da bu kitaba ekledik. Kaynakçayı hazırlarken şimdiye dek yayınlanmamış olan çalışmalardan da büyük ölçüde yararlandık. Böylece tam bir yayın listesi vermeye çaba gösterdik.

Bedrettin Cömert'e Armağan Kitabı, Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi'nce her yıl yayımlanan Beşeri Bilimler Dergisi'nin yerini almaktadır. Bu girişimin gerçekleşmesi için gerekli karan alan ve Yayın Komisyonunu kuran Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Kuruluna, yazıların düzenlenmesi ve düzeltilmesi sırasında katkıda bulunan Sanat Tarihi Bölümünün tüm öğretim görevlisi ve asistanlarına, basımına büyük özen gösteren METEKSAN Ltd. Şti. yetkililerine teşekkür ederiz.

Bu kitap, Türk kültürünün evrensel boyutlara ulaşmasına yardımcı olduğu oranda Bedrettin Cömert'in anısını yaşatabilecektir. Bu konudaki başarının onuru hiç kuşkusuz, çalışmalarını Bedrettin Cömert'e Armağan Kitabı'na veren yazar ve düşünürlerindir.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Bedrettin Cömert'e Armağan Kitabı Yayın Komisyonu

İÇİNDEKİLER

Bedrettin Cömert'in Kısa Yaşam Öyküsü IX
Bedrettin Cömert Kaynakçası XI

BÖLÜM: I
BEDRETTİN CÖMERT'İN BİLİMSEL KİŞİLİĞİ

GÜNSEL RENDA: Bedrettin Cömert'in Bilimsel Kişiliği 1
HASAN HÜSEYİN: Şiiri Eleştiriye Yediren Adam: Bedrettin Cömert 7
ÖZDEMİR İNCE: Bedrettin Cömert ve Eleştiri Anlayışı 17
KAYA ÖZSEZGİN: Çağdaş Sanat Tarihçiliği Açısından Bedrettin Cömert 21

BÖLÜM: II
E S T E T İ K

İSMAİL TUNALI: "Çağdaş Estetikte Değer Sorunu" İyi ve Güzel 33
ŞAHİN YENİŞEHİRLİOĞLU: Felsefe ve Sanat İlişkileri 41
PINAR GÖKTAN CANEVİ: Antik Yunan Sanatı Üzerine Düşünceler 43
ÖNAY SÖZER: Çağdaş Resmin Dil ve Zaman Kavramı 59
METİN AND: İtalyan Estetikçisi Umberto'nun "Açık Yapıt" Kuramı ve Ötesi. 71
SEVDA ŞENER: Tiyatroda Estetik Uzaklığın Çağdaş Yorumu 81
ENİS BATUR: Büyük Uyum 89
ÖZDEMİR NUTKU: Resim ve Heykel Sanatının Tiyatro Sahnesindeki Deneyimi 97

BÖLÜM: III
EDEBİYAT VE ELEŞTİRİ

ESİN DAL: 1915 - 1923 Yılları Türkiye'sinde Plastik Sanatlar Eleştirisi 113
FÜSUN ALTIOK: Günümüz Türk Öykücülüğü Üzerine 119
KEMAL ÖZMEN: Ziya Osman Saba'da "Geçmiş Zaman" ve "Nefes Almak" 129
EMRE KONGAR: Attila İlhan'ın Romanında Toplum Anlayışı 135
SARGUT ŞÖLÇÜN: Hümanist Geleneğin Eleştirisi 145
NECDET SÜMER: Mitosun Bilim ve Sanatla Bağlantısı Üzerine. 153
OYA BATUM Virginia Woolf ve Mrs. Dalloway'de Bilinç-Akımı Yönteminin Başarısı 165
TUĞRUL İNAL: Jacques Prevert'in Şiirine Kuramsal ve Uygulamalı Bir Yaklaşım 173
TANJU İNAL: Romain Rolland ve Evrensel Barışa Çağrı 181
NURDAN SÜMER Conrad'ın Nostromo Adlı Yapıtında "Yalnızlık" Olgusu 189
ERTUĞRUL ÖZKÖK İletişimde Kitleselleşme, Kuramsallaşma ve Egemenlik. Tartışma İçin Notlar 201

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rahley.org

BÖLÜM: IV
DİL BİLİM

ÖZCAN BAŞKAN: Çeviri İşleminde "Anlaşılabilirlik" Sorunu 213
BÜLENT R. BOZKURT: Dil Engelini Aşmak : Çeviri ve Sorunları Üzerine Bir İnceleme 221
AHMET KOCAMAN: Dilbilim ve Yazın 229
MEHMET YALÇIN: Çağdaş Düşünce Bağlamında Dilbilim . 233
MEHMET DEMİREZEN: Türkçenin (Y) Sesi Üzerine . 239

BÖLÜM: V
SANAT TARİHİ

BEDRETTİN CÖMERT: Sanat Kuramı ve Sanat Tarihçiliği 249
SEMAVİ EYİCE: Çanakkale Boğazı Kalelerinin XVI. Yüzyılda İtalya'da Basılmış Gravürleri 257
KUDRET AYITER: Lecce ve İtalyan Barok Mimarisi 277
ARMAĞAN ERKANAL: Eflatun Pınar Anıtı 287
YILDIZ ÖTÜKEN: Akhisar Çanlı Kilise Freskoları 303
EBRU PARMAN: Ayasoluk'ta Bulunan Sırlı Bizans Keramikleri 321
ORHAN C. TUNÇER: Anadolu Selçuklu Yapılarında Açıklıkların Örtülmesi ve Doldurulması 341
TANJU CANTAY: Niksar Ulu Camii 363
ÖMÜR BAKIRER: Harput Ulu Camii Minaresi . 375
AYNUR DURUKAN: Selime'deki Türbe ve Anadolu - Türk Sanatındaki Yeri 397
HAKKI ACUN: Yozgat Yöresinden İki Plan Türünde Dört Türbe Örneği 409
YILMAZ ÖNGE: Konya Beyhekim Mescidine Ait Olduğu Söylenen Pencere Kanatları 425
ÜLKER ERGİNSOY: Musul Atabeki Bedrettin Lü'lü Devrine Ait Bir Pirinç Şamdan . 437
FİLİZ YENİŞEHİRLİOĞLU: Şehzade Mehmet Türbesi Çinileri Üzerine Gözlemler 449
GÜNER İNAL: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesindeki Bazı Albüm Desenlerinden Seçmeler 457
MUSTAFA SÜMER: Biz Özbek Nakkaşı Mahmut Müzehhip ve Yayınlanmamış Yeni Minyatürleri 471
GÜNSEL RENDA: 18. Yüzyıl Osmanlı Minyatüründe Yeni Konular: Topkapı Sarayındaki Hamse-i Atayi'nin Minyatürleri 481
GÖNÜL CANTAY: Zile'li Emin Usta'nın Bilinmeyen İki Eseri . 497
TUNCER BAYKARA: II. Mahmut ve Resim 509
BÜLENT ERDEMOĞLU: Araçlarda Süregelen Halk Sanatı 517
YILDIZ EGE: Dolmabahçe Sarayı ve Süslemesi 523
NEDRET BAYRAKTAR - HÜLYA TEZCAN: Topkapı Sarayı Çeşme Muslukları 531
SERİM DENEL: 19. Yüzyılda Osmanlı Sivil Mimarisinde Bazı Oran - Ölçek Değişmeleri 541
İNCİ ASLANOĞLU: 1930'lar Türk Mimarlığında Batı Etkileri . 549
TÜRKKAYA ATAÖV: Bilinmeyen Ressamlarımız Dr. Hikmet Hamdi ve Vâil 561
ADNAN TURANİ Ülkemizdeki Soyut ve Soyutlama Resim Eğilimleri 575

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

BEDRETTİN CÖMERT'İN KISA YAŞAM ÖYKÜSÜ

M. Bedrettin Cömert 27 Eylül 1940 tarihinde Vezirköprü'de doğdu. İlkokuldan sonra, altıncı ve yedinci sınıfları, Kangal ve Gürün'de okudu. Yoksulluk çekerek büyüyen Bedrettin ortaokul üçüncü sınıftan başlayarak Sivas Lisesine geçti, parasız yatılı sınavını kazanmış ve orta eğitimini güvence altına almıştı artık.

Bedrettin Cömert lisede okurken gerek düz yazı gerekse şiir olarak edebiyatla uğraşmaya başlamıştı. Bu yıllarda yazdığı ilk şiirleri *Varlık* dergisinde yayınlandı.

1960 yılında Liseyi bitirdi ve bir devlet bursunu kazanarak İtalya'ya gitti. İtalya'da ilk iki yıl Perugia Yabancı Üniversitesinde İtalyanca ve Latince okudu. Daha sonra Roma Üniversitesi İtalyan Dili ve Edebiyatı Bölümüne girdi. 1965 yılında Maria Augostino ile evlendi. 1966 yılında büyük oğlu Ergun doğdu. Bir yandan Türk edebiyatında yapıtlar vermeyi sürdürürken bir yandan da 1967 yılında Roma Üniversitesi'nden lisans diplomasını aldı.

1970 yılında Türkiye'ye dönen Bedrettin Cömert, Haziran ayında Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi bölümüne asistan olarak girdi. Burada Sanat Tarihi ve Estetik konularındaki çalışmalarını yürütürken, 1971 yılında Roma Üniversitesi Felsefe Enstitüsünde, "Son Elli Yılda Türkiye'de Sanat Eleştirisi" konusundaki tezi ile estetik doktoru derecesini aldı. 1972 yılında Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümünde Öğretim Görevliliğine atandı. 1973 yılında küçük oğlu Kemal doğdu.

Sanat Tarihi konusundaki araştırmalarını, edebiyat ve eleştiri çalışmaları ile birlikte sürdüren Bedrettin Cömert, ikinci doktorasını, Hacettepe Üniversitesinde verdi. Bu kez "Giotto ve San Francesco Geleneği" konusunda yaptığı tez ile Sanat Tarihi doktoru da oluyordu. Aynı yıllarda, Türk televizyonu için "Leonardo da Vinci" adlı yapıtı çevirmişti.

Bir yandan özgün yapıtlar üretirken, öte yandan da, yabancı dildeki önemli bilim yapıtlarının Türkçeye kazandırılmasına çalışan Bedrettin Cömert, 1977 yılında Gombrich'in ünlü "Sanatın Öyküsü" adlı yapıtını çevirdi. Bu çeviri, Türk Dil Kurumu'nun ödülünü aldı. Aynı yıl, sınavları başarı ile tamamlayarak Üniversite Doçenti oldu. Tezi, "Benedetto Croce'nin Estetiğinde İfade Kavramı ve İfadenin İletim Sorunu" adını taşıyordu. Üniversite Doçenti olduktan hemen sonra Hacettepe Üniversitesinin Sanat Tarihi Bölümüne eylemli Doçent olarak atandı. Doçentlik tezi ancak ölümünden sonra Kültür Bakanlığınca yayımlandı ve çocuklarıyla birlikte yurt dışına gitmekte olan eşinin eline son anda, havaalanında ulaştırılabildi.

Bedrettin Cömert, Türk Dili üzerindeki çalışmaları ve başarılı çevirileri sonunda 1977 yılında Türk Dil Kurumu'na üye oldu.

Bedrettin Cömert, 11 Temmuz 1978 günü sabah sekiz otuzda, en verimli çağında demokrasi düşmanı katiller tarafından otomobili içinde kurşunlanarak öldürüldü.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

BEDRETTİN CÖMERT KAYNAKÇASI*

(Zaman sırasıyla)

1959 yılı

- İstanbulumsu (Varlık Dergisi, 15 Mart 1959, Sayı: 498, Şiir).
- Alın Üstüne Morun Üstüne Kızın Üstüne (Varlık Dergisi, 1 Eylül 1959, Sayı: 509, Şiir).
- Kırık Yaşamaların Ülkesinden (Varlık Dergisi, 15 Eylül 1959, Sayı: 510, Şiir).
- Kalamış'ta Akşam Aşksız da Güzeldir (Varlık Dergisi, 15 Ekim 1959, Sayı: 512, Şiir).
- Sivas Lisesi Öğrencileri Adına Atatürk'e Mektup (Varlık Dergisi, 1 Kasım 1959, Sayı: 513, Şiir).
- Çağla (Varlık Dergisi, 15 Kasım 1959, Sayı: 514, Şiir).

1960 yılı

- Mutluluğu İstemiştiniz Oysa (Varlık Dergisi, 1 Ocak 1960, Sayı: 517, Şiir).
- Yeniden Doğmuş Gibiyiz (Varlık Dergisi, 1 Ekim 1966, Sayı: 535, Şiir).
- Herşey Mustafa Kemal (Varlık Dergisi, 1 Kasım 1966, Sayı: 537, Şiir).
- Belkisizlik (Varlık Dergisi, 15 Kasım 1966, Sayı: 538, Şiir).

1961 yılı

- Sonuçsuz (Varlık Dergisi, 1 Nisan 1961, Sayı: 547, Şiir).

1962 yılı

- Tepemde Uçan Martıya (Varlık Dergisi, 15 Nisan 1962, Sayı: 572, Aco Şopov'dan çeviri, Şiir).
- Pau (Varlık Dergisi, 15 Temmuz 1962, Sayı: 578, Pietro Cimatti'den çeviri).
- Şubat Akşamı (Varlık Dergisi, 15 Aralık 1962, Sayı: 588, Umberto Saba'dan çeviri).

1963 yılı

- Altın Buluta Şarkılar (Varlık Dergisi, 1 Mart 1963, Sayı: 593, Diego Valeri'den çeviri).

1965 yılı

- Yabancı Kent (Varlık Dergisi, 15 Temmuz 1965, Sayı: 650, Şiir).
- Pina (Varlık Dergisi, 15 Kasım 1965, Sayı: 658, Alberto Moravia'dan çeviri).
- Akşam (Varlık Dergisi, 15 Aralık 1965, Sayı: 660, Şiir).

1966 yılı

- Dinsel (Varlık Dergisi, 1 Şubat 1966, Sayı: 666, Şiir).
- Düşme Üstüne (Varlık Dergisi, 15 Mart 1966, Sayı: 666, Alberto Moravia'dan çeviri).
- Şolohov'a Cevap (Varlık Dergisi, 15 Mayıs 1966, Sayı: 670, Alberto Moravia'dan çeviri).
- (Varlık Dergisi, 1 Haziran 1966, Sayı: 671, Şiir).
- Moskova Raporu (Varlık Dergisi, 1 Haziran 1966, Sayı: 671).
- Kötümser (Varlık Dergisi, 15 Temmuz 1966, Sayı: 674, Şiir).
- Üç Aşk Sonesi (Varlık Dergisi, 15 Temmuz 1966, Sayı: 674, Neruda'dan çeviri).
- Sezi (Varlık Dergisi, 1 Ağustos 1966, Sayı: 675, Şiir).
- Giancarlo Vigorelli ile Bir Konuşma (Varlık Dergisi, 1 Ağustos 1966, Sayı: 675).
- Çeviri Üstüne Düşünceler (Varlık Dergisi, 15 Eylül 1966, Sayı: 686).

1967 yılı

- Temmuz Bildirisi (Varlık Dergisi, 15 Ocak 1967, Sayı 666, Eleştiri).

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

* Bu kaynakça Hasan Hüseyin Korkmazgil'in çalışması esas alınarak hazırlanmıştır

- (Varlık Dergisi, 1 Ocak 1967, Sayı: 685, Şiir).
- Karıma Şiirler (Varlık Dergisi, 1 Nisan 1967, Sayı: 691, Şiir).
- 1. (Varlık Dergisi, 1 Temmuz 1967, Sayı: 697, Şiir).
- 2. (Varlık Dergisi, 1 Ağustos 1967, Sayı: 699, Şiir).
- 4. ve 5. (Varlık Dergisi, 15 Kasım 1967, Sayı: 706, Şiir).
- La Poesia di Giovanni Camerana, Roma Üniversitesi Lisans Tezi, 1967).

1968 yılı

- Deliceli Eleştirmenler (Forum Dergisi, 15 Şubat 1968, Sayı: 333, Eleştiri).
- Ece Ayhan'ın Düşündürdükleri (Forum Dergisi, 1 Mart 1968, Sayı: 334, Eleştiri).
- "Saat 21-22 Şiirleri" (Forum Dergisi, 1 Nisan 1968, Sayı: 336, Eleştiri).
- Bir Eleştiri Mektubu (Forum Dergisi, 1 Haziran 1968, Sayı: 340, Eleştiri).
- Sınıf Eleştirisi (Forum Dergisi, 1 Temmuz 1968, Sayı: 342, Eleştiri).
- Varlık 1968 Yıllığına Birkaç Değinme (Forum Dergisi, 15 Temmuz 1968, Sayı: 343, Eleştiri).
- Mehmet Kıyat'ın Son Şiirlerine Bir Bakış (Forum Dergisi, 15 Eylül 1968, Sayı: 347, Eleştiri).
- Marks ve Engels'in Estetik Yazıları (Forum Dergisi, 15 Aralık 1968, Sayı: 353, György Lukacs'dan çeviri).
- Birkaç Söz (Forum Dergisi, 15 Aralık 1968, Sayı: 353).

1969 yılı

- Marks ve Engels'in Estetik Yazıları – II (Forum Dergisi, 1 Ocak 1969, Sayı: 354, György Lukacs'-dan çeviri).
- Marks ve Engels'in Estetik Yazıları – III (Forum Dergisi, 15 Ocak 1969, Sayı: 355, Çeviri).
- Marks ve Engels'in Estetik Yazıları – IV (Forum Dergisi, 1 Şubat 1969, Sayı: 356, Çeviri).
- Mark ve Engels'in Estetik Yazıları – V (Forum Dergisi, 15 Şubat 1969, Sayı: 357, Çeviri).
- Marks ve Engels'in Estetik Yazıları – VI (Forum Dergisi, 1 Mart 1969, Sayı: 358, Çeviri).
- Yabancılaşmış Emek (Forum Dergisi, 15 Mart 1969, Sayı: 359, Çeviri).
- İtalyan Gençliği Ne İstiyor? (Forum Dergisi, 15 Mart 1969, Sayı: 359, M.B.C. imzası ile).
- Yabancılaşmış Emek – II (Forum Dergisi, 1 Nisan 1969, Sayı: 360, Çeviri).
- Yabancılaşmış Emek – III (Forum Dergisi, 15 Nisan 1969, Sayı: 361, Çeviri).
- Herşeye Karşın (Forum Dergisi, 15 Nisan 1969, Sayı: 361, Şiir).
- Yabancı (Forum Dergisi, 1 Mayıs 1969, Sayı: 362, Şiir).
- Tek Mümkün (Forum Dergisi, 15 Mayıs 1969, Sayı: 363, Şiir).
- Nâzım Hikmet'in Gerçekçilik Anlayışı (Forum Dergisi, 1 Haziran 1969, Sayı: 364, İnceleme - Eleştiri).
- Para (Forum Dergisi, 1 Temmuz 1969, Sayı: 366, Çeviri).
- Şempanze (Forum Dergisi, 1 Temmuz 1969, Sayı: 366, Şiir).
- "Demokles'in Kılıcı" Spoleto İki Dünya Şenliği'nde (Forum Dergisi, 1 Ağustos 1969, Sayı368, Lamberto Puggelli ile röportaj).
- Geciken Çocukluk (Forum Dergisi, 1 Ağustos 1969, Sayı: 368, Şiir).
- Marksçı Sanat ve Eleştiri (Forum Dergisi, 15 Ağustos 1969, Sayı: 368, Carlo Salinari'den çeviri).
- Öz Koşullardan Uzak Yaşamak (Forum Dergisi, 15 Ağustos 1969, Sayı: 369, Şiir).
- İdeolojik Gerilemenin Sanatta Sonuçlan (Forum Dergisi, 1 Eylül 1969, Sayı: 370, Eleştiri).
- Karıma (Forum Dergisi, 15 Ekim 1969, Sayı: 373, Şiir).
- Başlamanın Niteliği (Forum Dergisi, 15 Ekim 1969, Sayı: 373, Şiir).

1970 yılı

- Sömürüye Karşı Bir Film: Queimada (Forum Dergisi, 2 Mart 1970, Sayı: 375-2, Eleştiri).
- Paul Eluard'dan 9 şiir (Halkın Dostları, Ekim 1970, Sayı: B, Çeviri).
- Sanatın Ayırıcı-Özgül Niteliği: "Semantik Örgensellik",

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

I. Şiirsel İmgenin Akılsallığı (Halkın Dostlan, Kasım 1970, Sayı: 9).
— Sanatın Ayırıcı - Özgül Niteliği: "Semantik Örgensellik",
II. a) Şiirin Semantik Anahtarı (Halkın Dostları, Aralık 1970, Sayı: 10).

1971 yılı

— Sanatın Ayırıcı-Özgül Niteliği: "Semantik Örgensellik",
II. b) Şiirin Semantik Anahtarı (Halkın Dostları, Ocak 1971, Sayı: 11).
— Sanatın Ayırıcı-Özgül Niteliği: "Semantik Örgensellik", Sanatın Semantik Özerkliği ve Çok-an lamlılığı (Halkın Dostları, Şubat 1971, Sayı: 12).
— Toplum Yapısında Dilin Yeri (ANT Dergisi, Mart 1971).
— Edebiyat Eleştirisinde Yöntem-Çeşitlemeli Bir Eleştiri (Gelecek Dergisi, Temmuz 1971, Sayı: 3).
— Araştırma Yöntemleri: "Okumaya Yaklaşım" (Türk Dili, 1 Ağustos 1971, Sayı: 239).
— Ernst Cassirer'in Sanat Anlayışı (Gelecek Dergisi, Ağustos -Eylül 1971, Sayı: 4-5).
— Eleştirimizin Alınyazısı (Barış Gazetesi, 4 Ekim 1971).
— Dilbilimin Gerekliliği (Barış, 4 Ekim 1971).
— Estetik, Sanat Anlayışı, Eleştiri (Barış, 4 Ekim 1971, A. Simoni'den çeviri).
— Gün Doğmadan (Barış, 4 Ekim 1971, Blas De Otero'dan çeviri).
— Televizyonda Sinema (Barış, 11 Ekim 1971).
— Madrid (Barış, 11 Ekim 1971, R. Alberti'den çeviri).
— Dilbilim Terimleri (Barış, 11 Ekim 1971).
— Abartılan Bir Gelenek (Barış, 18 Ekim 1971).
— Metafizik Estetik (Barış, 18 Ekim 1971, A. Simonini'den çeviri).
— Kolaycılar (Barış, 25 Ekim 1971).
— Bekle Beni Döneceğim (Barış, 25 Ekim 1971, K. Simonov'dan çeviri).
— Sorunsalcı Estetik (Barış, 25 Ekim 1971, A. Simonini'den).
— Bilimsel Açıdan Çeviri Sorunu (Barış, 1 Kasım 1971).
— Yüz Aşk Sonesinden: LXXXIX (Barış, 1 Kasım 1971, P Neruda'dan).
— V (5) (Barış, 1 Kasım 1971, P. Neruda'dan).
— Ferdinand de Saussure'e Saygı: Temel Dilbilim Kavramları (Barış, 8 Kasım 1971).
— Dil Değiştirilebilir mi? (Barış, 15 Kasım 1971).
— Fenomenolojik Estetik (Barış, 29 Kasım 1971, A. Simonini'den).
— Anlaşabiliyor muyuz? (Barış, 6 Aralık 1971).
— Neredeyiz? (Barış, 15 Aralık 1971).
— Panofsky'nin Anlamları (Barış, 29 Aralık 1971).
— Empati (Barış, 29 Aralık 1971, A. Simonini'den).
— Correnti di Critica Letteraria nella Turchia odierna 1950-70 (Roma Üniversitesi Doktora Tezi, 1971).
— Mitoloji ve İkonografi (Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Ders Notları, 1977), (teksir).

1972 yılı

— Panofsky'nin Anlamları – II (Barış, 5 Ocak 1972).
— Görsel Sanatlarda Yöntem: Resmin Anlamları (Barış, 19 Ocak 1972).
— Resimde İçerik Nedir? (Barış, 26 Ocak 1972).
— Hangi Bilimsellik? (Barış, 10 Şubat 1972).
— Anna'nın Çabası (Barış, 16 Şubat 1972).
— Güzel Sanatlar Gazetesi (Barış, 23 Şubat 1972).
— Aşkı Korumasını Bilin (Barış, 23 Şubat 1972, Stefan Şipaçev'den).
— Il Concetto di "Espressione" in Croce (İtalyan Filolojisi Dergisi, 1972, Sayı: 1),
— Cemil Sena'nın Estetik Çabaları (Yansıma Dergisi, Mart 1972, Sayı: 3).
— Ölmeyen Bir Kitabı Var Aşkın (Barış, 1 Mart 1972, Stefan Şipaçev'den).
— Mektuplardan Kalan (Barış, 8 Mart 1972).

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rahley.org

- Fiumerosso, Hasan Hüseyin Korkmazgil'den çeviri, (Annali della Facolta di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari, c. II, no. 3).
- Sözcüklerin Durumu (Barış, 22 Mart 1972).
- Baykuş ve Çeviri (Barış, 12 Nisan 1972).
- Film Dilinin Ayrıtürdenliği (Barış, 19 Nisan 1972).
- Asım Bezirci'nin Önemi (Barış, 26 Nisan 1972).
- Şiirde Duygu (Yansıma, Mayıs 1972, Sayı: 5).
- Yaratmanın Yalnızlığı (Barış, 11 Mayıs 1972).
- Puggelli'ye Selam (17 Mayıs 1972).
- Eleştiride Sevgi (Barış, 24 Mayıs 1972).
- Hikayeciliğimiz Üstüne (Yansıma, Haziran 1972, Sayı: 6 Bu yazı, 14 Haziran 1972 günlü Barış Gazetesinde de yayımlanmıştır).
- Soruşturmaya Cevap ("Parasız Yatılı"için) (Soyut Dergisi, Haziran 1972, Sayı: 47).
- Bir Özel Sayı (Barış, 21 Haziran 1972).
- Sosyal Çalışmaya Giriş (Barış, 28 Haziran 1972).
- Eleştirimizin Çağdışılığı (Yansıma, Temmuz 1972, Sayı: 7).
- Şiirde Müzik (Soyut, Temmuz 1972, Sayı: 48).
- Estetik Doktrinler (Barış, 13 Temmuz 1972).
- Bütüncül Bir Gerçekçiliğe Doğru (Yansıma, Ağustos 1972, Sayı: 8).
- Şiir (Yansıma, Eylül 1972, Sayı: 9).
- Bir Cevap-Bir Not (Soyut, Eylül 1972. Sayı: 50).
- Günlük Gözlemler (Barış, 20 Eylül 1972).
  Bir Buğday Tanesi (Barış, 20 Eylül 1972, S. Şipaçev'den).
  Niçin Öztürkçe? (Barış, 27 Eylül 1972).
- İtalyan Dili Grameri (Barış, 4 Ekim 1972).
- Zaman Aşımına Uğrayan Sorumluluklar (Soyut, Kasım 1972, Sayı: 52).
- Zavallı Haydar, Bizim Haydar (Yansıma, Kasım 1972, Sayı: 11).
- Yine Dilbilim (Soyut, Aralık 1972, Sayı: 53).
- Kadın ve Kertenkele (W. Jensen'den çeviri), Ankara: Doğan Yayınevi, 1972.

1973 yılı

- Dil İşaretinin Özellikleri (Soyut, Ocak 1973, Sayı: 54).
- Şiirsel Söylem-Bilimsel Söylem (Soyut, Şubat 1973, Galvano Della Volpe'den).
- Ankara'dan Arada Bir (Yansıma, Şubat 1973, Sayı: 14).
- Alessandro Manzoni'den Meryem Adı (İtalyan Filolojisi, 1973, Sayı: 6).
- Alessandro Manzoni'den Diriliş (İtalyan Filolojisi, 1973, Sayı: 6).
- Hasan Hüseyin Şiirine Giriş (Yansıma, Nisan 1973, Sayı: 16).
- Edebiyatın İşportacıları (Yansıma, Nisan 1973, Sayı: 16).
- Dil ve Kültür (Yansıma, Mayıs 1973, Sayı: 17).
- Bireysel - Toplumsal, Bireyci - Toplumcu (Toplum Dergisi, 15 Haziran 1973. Sayı: 61, Erdem Başat imzasıyla... Bu yazı "Dört Temel Kavram: Bireysel - Bireyci - Toplumsal - Toplumcu" başlığıyla Soyut Dergisinde de yayımlanmıştır: Nisan - Mayıs 1974, Sayı: 69-70, İmza: Bedrettin Cömert).
- Okumada Kolaycılık (Toplum Dergisi, 22 Haziran 1973, Sayı: 62, Erdem Başat imzasıyla... Bu yazı, aynı başlıkla Soyut Dergisinde de yayımlanmıştır: Şubat 1974, Sayı: 67, Bedrettin Cömert imzasıyla).
- Büyük Gözaltı (Yenigün, 6 Temmuz 1973).
- Eleştiriye Beş Kala (Soyut, Eylül 1973, Sayı: 62).

1974 yılı

Estetik ve Sanat Anlayışı (Soyut, Mart 1974, Sayı: 68).

- Mitoloji Sözlüğü (Sanat - Edebiyat Dergisi, 1974, Sayı: 1).
- Empresyonizm: İlk kez resim sanatında görülen Empresyonizmi, öteki sanat dallarında ve eleştiride de buluyoruz (Milliyet Sanat, 9 Ağustos 1974, Sayı: 92).
  Ruhi Su Müziğinin Yapısal Özelliği (Yansıma, Ekim 1974, Sayı: 34)

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rahtey.org

- "Acıyı Bal Eyledik" ve "Made in Turkey" İtalyancada (Yeni Ortam, 11 Eylül 1974).
- Edebiyatta İçerik (Sanat - Edebiyat Dergisi, 1974, Sayı: 2).
- Yazık Oldu Zebercet Efendiye (Yansıma, Kasım 1974, Sayı: 35).
- Fütürizm: Resmî sanata ve insancıl gerçekçiliğe tepki olan Fütürizm, ancak bir karşı koyma akımı olarak kalmıştır (Milliyet Sanat, 22 Kasım 1974, Sayı: 107).
- Marinetti Kimdir? (Milliyet Sanat, 22 Kasım 1974, Sayı: 107).

1975 yılı

- Kelepçemin Karasında Bir Ak Güvercin (Yeni Ulus, 19-20-21-22 Ocak 1975).
- Carlo Levi, faşizme başkaldırmış bir çağdaş İtalyan yazarıydı (Milliyet Sanat, 31 Ocak 1975, Sayı: 117).
- Şiirde Düşüncenin Payı ve Görevi (Yeni Ufuklar, Şubat 1975, Sayı: 257).
- Balaban'ın Resimleri (Yeni Ortam, 10 Şubat 1975).
- Şiirin Özgül Niteliği (Yeni Ufuklar, Mart 1975, Sayı: 258).
- 500. doğumyılında Michelangelo (Milliyet Sanat, 7 Mart 1975, Sayı. 122).
- Giorgio Vasari'nin Sanat Görüşü (İtalyan Filolojisi, 1975, Sayı: 8).
- Aristoteles ve Gerçekçiliğin Yansıtılması Sorunu (Sanat - Edebiyat Dergisi, 1975, Sayı: 1).
- Ulusal Dil Nedir? (Milliyet Sanat, 29 Ağustos 1975, Sayı: 147).
- İtalyan Ozanı Pavese: İnsancıl bir şiir dünyası ve ıpılık birkan çizgisi (Milliyet Sanat, 5 Eylül 1975, Sayı: 148).
- Pavese'den 2 Şiir (Milliyet Sanat, 5 Eylül 1975, Sayı: 148).
- Mehlika Sultan (Yeni Ufuklar, Ekim 1975, Sayı: 265).
- Anılar ve Söyleşiler: Brezilyalı ozan Mendes: İpekten bir yüz ve çelişkili bir yürek (Milliyet Sanat, 10 Ekim 1975, Sayı: 153).
- Mendes'ten 2 Şiir (Milliyet Sanat, 10 Ekim 1975, Sayı: 153).
- Resim Tarihi (Yeni Ortam, 16 Ekim 1975).
- Eugenio Montale, gerçek bir şiir ustası, usanmaz bir dil işçisi ve uslanmaz bir şiir serüvencisi (Milliyet Sanat, 31 Ekim 1975, Sayı: 158).
- Montale'den 5 Şiir (Milliyet Sanat, 31 Ekim 1975, Sayı: 158).
- Pasolini (Milliyet Sanat, 14 Kasım 1975, Sayı: 158).
- Boccaccio (Milliyet Sanat, 19 Aralık 1975, Sayı: 163).
- Leonardo da Vinci'nin televizyondaki açış konuşması, 1975.
- Estetik I., Ankara, M. E. Bakanlığı MektuplaÖğretim Yayınları, No. 10, 1975.

1976 yılı

- Şiirde Nicel Soluk (Yeni Halkçı, 4 Ocak 1976).
- Bilimci Dili (Milliyet Sanat, 9 Ocak 1976, Sayı: 166).
- Yeşilçam'ı Yalnız Yaratıcılar Kurtarabilir (Yeni Halkçı, 11 Ocak 1976).
- Fetvacılar Çoğaldı (Yeni Halkçı, 28 Ocak 1976).
- Cesare Pavese'den şiir (Yeni Halkçı, 18 Şubat 1976).
- Sanatın Kurallanna Dikkat (Yeni Halkçı, 25 Şubat 1976).
- Yüzyılın Çocuğu (Yeni Halkçı, 7 Mart 1976, M. Mendes'ten).
- Baba Olmak (Yeni Halkçı, 10 Mart 1976, Pavese'den).
- Sanatta Yanlış Devrimcilik (Milliyet Sanat, 2 Nisan 1976, Sayı: 178).
- Giotto'nun Padova'daki Resimleri (Sanat - Edebiyat Dergisi, 1976, Sayı: 1).
- Cesare Pavese'den 5 Şiir (İtalyan Filolojisi, 1976, Sayı: 9).
- Giovanni Papini (Milliyet Sanat, 23 Temmuz 1976, Sayı: 194).
- Giacometti (Milliyet Sanat, 29 Ekim 1976, Sayı: 203).
- Önemli Bir Sözlük (Politika, 4 Kasım 1976).
- Edebiyatta Ada Sığınma Hastalığı (Vatan, 29 Aralık 1976).
- Sanatın Öyküsü (E. H. Gombrich'den çeviri), İstanbul, Remzi Kitabevi, 1976.
- Sanatın Öyküsü adlı kitabın önsözü, (İstanbul, Remzi Kitabevi, 1976)

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

1977 yılı

- Sanat ve Düşünce Tek Başına Devrim Yapmaz (Cumhuriyet, 5 Şubat 1977).
- Talihsiz Eleştirmen (Milliyet Sanat, 11 Mart 1977, Sayı: 222).
- Roma Galerilerindeki Ölümsüzlerden İzlenimler: Canova, Bernini, Caravaggio, Rubens, Correggio (Milliyet Sanat, 18 Mart 1977, Sayı: 223).
- Sende Katılmalısın Yaşamı Savunmaya (Türk Dili, Nisan 1977, Sayı: 307).
- Nurullah Ataç, la sua concezione della critica letteraria (İtalyan Filolojisi, 1977, Sayı: 10).
- Soruşturmaya Cevap (Cumhuriyet, 29 Eylül 1977).
- Bedrettin Cömert ile bir konuşma (Cumhuriyet, 15 Ekim 1977, Konuşan: Konur Ertop).
- Gramsci (Milliyet Sanat, 24 Ekim 1977, Sayı: 248).
- Giotto'nun Sanatı, (Hacettepe Üniversitesi Yayını, Ankara, T T.K. Basımevi, 1977).

1978 yılı

- Bedrettin Cömert ile konuşma (Türk Dili, Mart 1978, Sayı: 318, Konuşan: Fusun Altıok).
- Genel Dilbilim ve Şiir Değerlendirmesi (F.D.E., Mart 1978, Sayı: 1).
- Resim Heykel Alanında Somut Sistemler (Türkiye Yazıları, Nisan 1978, Sayı: 13).
- Ceyhun Atuf Kansu'nun Son Birkaç Saati (Türk Dili, Nisan 1978, Sayı: 319).
- Yaratmanın Kışkançlığı ve Eleştirel Nesnellik (Milliyet Sanat, 24 Nisan 1978, Sayı: 274).
- Şermin Bezmen'in Safranbolu Resimleri (Cumhuriyet, 10 Mayıs 1978).
- Balaban'ın Sekizinci Dönem Resimleri (Cumhuriyet, 17 Mayıs 1978).
- Atillâ Galatalı'nın Görkemli Seramik Yaratıları (Cumhuriyet, 24 Mayıs 1978).
- Saygınlığını Bekleyen Bir Devlet Sergisi (Cumhuriyet, 31 Mayıs 1978).
- İtalyan Şiiri: Ungaretti, Cardarelli, Pavese, Sando Penina, Montale, Quasimodo, Saba, Libero, Pasolini, Giuliani, Porta, Balestrini (Milliyet Sanat, Mayıs - Haziran 1978, Sayı: 277 - 281, beş sayı).
- İkinci Yeni Akımın Şiirlerimizdeki İşlevi (Oluşum, Haziran 1978, Sayı: 8 (50).
- Yazıncılarımız ve Öteki Sanatçılar (Sesimiz, Haziran 1978, Sayı: 107).
- Tuncay Betil'in Resimleri (Cumhuriyet, 7 Haziran 1978).
- Yeni Turan Erol: Işın ve Işıltılardan Oluşan Bir Renk Bileşkesi (Cumhuriyet, 14 Haziran 1978).
- Soruşturmaya Cevap (Cumhuriyet, 17 Haziran 1978).
- Yeni Ders Kitapları Nasıl Olmalı? (Milliyet, 19 Haziran 1978).
- Hamiye Çolakoğlu'nun Seramik Heykelleri (Cumhuriyet, 28 Haziran 1978).
- Kuramsal Açıdan Çeviri Sorunu (Türk Dili, 1 Temmuz 1978, Sayı: 322).
- Aristoteles'te Mimesis (Benzetme) Kavramı ve Yansıtma Kuramı Açısından Güncelliği (Ulusal Kültür, Temmuz 1978, Sayı: 1).
- Yurdumuzda Marksçı Yazın Eleştirisinin Durumu (Cumhuriyet, 22 Temmuz 1978. Bu yazının tümü, 2 sayılı, "Yazı Dergisi"nde yayımlanmıştır).
- Yurdumuzda Markçı Yazın Eleştirisinin Durumu (Yazı Dergisi, 1978, Sayı: 2. Bu yazının bir bölümü, 22 Temmuz 1978 günlü Cumhuriyet'te yayımlanmıştır).
- Croce'nin Felsefesinde "Sezgi" Kavramı (İtalyan Filolojisi, 1978, Sayı: 11).
- Malaparte: Savaşın insanı aşağılayan tüm iğrençliklerini gerçekçi bir anlatımla yansıtan yazar (Milliyet Sanat, 17 Temmuz 1978, Sayı: 286).
- Sanatta Biçim-İçerik İlişkisi (F.D.E., Kış sayısı 1978, Sayı: 2).
- Türkiye'de Felsefenin Yakın Alanlarla İlişkileri (Sanat ve Toplum, Eylül-Ekim 1978, Sayı: 2. Bu yazı, 25 Mayıs 1978 günü Ankara Sanat Sevenler Derneği'nde yapılan bir ikili açıkoturumun bantlarından kâğıda geçirilmiştir).

1979 yılı

- Kalmasın Ellerim Sizlerden Uzak (Ankara, Haziran 1979, Evrensel Yayınları).
- Croce'nin Estetiği. Benedetto Croce'nin Estetiğinde İfade Kavramı ve İfadenin İletimi Sorunu, Kültür Bakanlığı Yayınları, 332, Felsefe Dizisi: 2, Ankara, 1979.

1979 yılı

- Sanat Kuramı ve Sanat Tarihçiliği. Bedrettin Cömert'e Armağan, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 1980.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kitantey.org

BÖLÜM: I

BEDRETTİN CÖMERT'İN BİLİMSEL KİŞİLİĞİ

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

BEDRETTİN CÖMERT'İN BİLİMSEL KİŞİLİĞİ

Günsel **RENDA***

Bilim adamı Bedrettin Cömert'in bilimsel kişiliğini bütünleyen öğretim üyeliği Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümüyle başlar. Bedrettin Cömert 1970 yılında asistanlıkla akademik çevreye girerken, Sanat Tarihi Bölümü Suut Kemal Yetkin'in yönetiminde geniş kapsamlı bir eğitim programı geliştiriyordu. Mümkün olduğu oranda tüm sanat tarihi alanlarını kapsayan, sanat tarihi eğitimini estetikle ve pratik atelye çalışmalarıyla boyutlandırmayı amaç edinen bir programdı bu. İşte bu kuruluş ve deneme dönemlerinde bölümüne katılan Bedrettin Cömert'in o günkü bilimsel donatımı bile, çok yönlülüğü ile programa boyut kazandıracak nitelikteydi, çünkü o, Roma Üniversitesinin Edebiyat ve Felsefe Fakültesinde, önce Edebiyat lisansı almış, sonra Prof. Garroni ile Estetik doktorasını tamamlamış, bu arada öğrencisi olduğu ünlü İtalyan Sanat Tarihçisi Gulio Argan'ın akademik çevresi ona batı sanatında güçlü bir temel kazandırmıştı. Bir yandan da, Wölflin, Panofsky ve Gombrich gibi batılı sanat kuramcıları üzerindeki çalışmaları ile gerekli kuramsal çerçeveyi oluşturmuştu kendisine.

Bu yoğun öğrenim programının yanısıra, Roma'daki öğrencilik yıllarında bile, Türkiye'de *Varlık* ve *Forum* gibi dergilerde, 50'yi aşkın şiir, deneme, eleştiri ve çeviri

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

* Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Doçenti.

yayımlamıştı. Bunların arasında, yabancı bir ülkenin kültür ortamının ve yetkinleştirdiği yeni bir dilin verdiği coşkuyla yaptığı çevirilerin yanısıra, âdeta çağdaş Türk edebiyatından kopmayı yadsırcasına, Türk yazarlarını izleyip yazdığı eleştiri ve denemeler de yer alıyordu. Nitekim *"Correndi di cretica letteraria nella turchia odierna"* isimli doktora tezi bile, 1950 - 1970 yılları arasında Türkiye'deki eleştiri akımlarını inceliyordu. Böylelikle, Bedrettin Cömert Türkiye'ye dönüp üniversitede çalışmalarına başladığı zaman araştırıcılığa ve yazarlığa imzasını atmıştı.

Bundan sonra çok yoğun ve çok sürekli bir çalışmaya koyuldu. Sanat Tarihi Bölümünde Mitoloji ve İkonografi derslerini vermeye başladı. Roma Üniversitesindeki çalışmalarında Klasik edebiyatla ve Hıristiyan kültürüyle olan yakın ilikisi, bu konuda onun ayrıntılı bir kaynak çalışması yapabilmesini sağlamıştı. Bir yandan da Suut Kemal Yetkin ve o yıllarda bölümde ders veren Prof. Semavi Eyice'nin derslerine katıldı ve böylelikle Anadolu sanatına açıldı. Nitekim Mitoloji ve İkonografi dersi örneklemelerini Anadolu'da yoğunlaştırabiliyordu artık. Giderek doktora seminerlerini tamamladı ve "San Francesco Geleneği ve Giotto'nun Sanatına Etkisi" konulu tezi ile ikinci doktora derecesini, bu kez Sanat Tarihi doktorasını aldı. Önceleri, sanat tarihçiliğinin çözümlemeli, ayrıntıcı, tasvirci yöntemi ona çok renksiz görünüyordu. Nitekim Türkiye'deki sanat tarihçiliğini eleştiren birkaç yazı da yazdı gazetelerde, ("Hangi Bilimsellik" *Barış*, 10 Şubat 1972) fakat giderek, çok özenli bir çalışmayla gözlem ve yorum gücünün bireşimine örnek olacak böyle bir çalışmayı kendisi koymuştu ortaya. Doktora çalışmasında, bu arada geliştirmekte olduğu ikonografik temele dayanarak bir Giotto resimleri kataloğu hazırlamıştı. Bu ikonografik katalogda resimlerin konusu Kutsal Kitap'taki Eski ve Yeni Ahit'in özgün öykülerine bağlanıyor ve gereğinde başka kaynak din kitaplarıyla destekleniyordu. Sanırım, bu Türk okuruna en yararlı olan yönüdür kitabın. Çalışmanın amacı, batı resminin en büyük yenilikçilerinden biri olan Giotto'nun sanat etkinliğini 13. yüzyıl sonları, 14. yüzyıl başları İtalya'sının toplum yapısı içinde değerlendirmekti. Özellikle 13. yüzyıl İtalya'sında hıristiyan din anlayışını daha doğal ve daha insancıl boyutlara ulaştıran San Francesco'nun din öğretisiyle, Giotto'nun sanatı arasındaki sıkı bağı vurguluyordu. Burada, kendisinin eleştirel ve estetik deneyimi işin içine giriyor ve Giotto'nun sanatının evrensel olma nedenlerine de eğiliyordu. Kitapta şöyle diyordu:

"Düşünce ve sanat hiç bir zaman sıçrayarak ilerlemez. Her çağ, bir öncesi çağın sonucu olmaktan başka, bir sonraki çağın da tohumudur. Ancak bu yolla şimdi'yi geçmiş'e bağlama olanaklıdır. Evrensellik ancak bu koşulla kabul edilebilir. Bir sevgi, bir kin, bir özgürlük, bir adalet duygusu tarihsel bir taban ve kesintisiz bir oluş içinde olabilir." Ondan sonra, Giotto'nun Ölü İsa'ya Ağıt isimli freskosunu buna örnek veriyordu:

"İşte Giotto, bize, İsa'nın ölümünü dinsel bir simgenin kutsal ölümü olarak verirken, onu yere indiriyor, onu insan boyutları içinde sunup saydamlaştırıyor ve bu ölüm umarsız bir anne suskunluğu, ağıt dolu bir dost çığlığı oluyor. İşte Tanrı'da

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

ölüyor. Ama bu ölüm Tanrı'nın Oğlu'nun ölümü de olsa, bir annenin anne olmaktan ileri gelen taş gibi acısını susturamıyor.. Demek ki, göksel de olsa kutsal da olsa, asıl gerçek bütün gerçek kendini bu dünyada gösteren gerçektir: Kutsal ancak duyusal'la vardır, tanrısal bile, ancak bu dünyadaki somut gösterileriyle kavranılır bir duygu olur.." (*Giotto'nun Sanatı*, Ankara, 1977, s. 69 - 70).

Ayrıca resmi, sözü iletmek, açıklamak için bir araç olarak gören Ortaçağ'dan sonra, başlı başına bir ifade aracı yapan Giotto'nun yöntemi, derinlik sorununa getirdiği çözümler, insanı, doğayı, doğrulukla yaratma çabası, Giotto'nun üslubundaki gelişme evreleri, freskoların tek tek çözümlemeleriyle ışığa kavuşuyordu bu kitapta.

Giotto çalışmasından sonra, sanat tarihi ve plastik sanatlar konularına daha fazla eğilmeye başladı Bedrettin Cömert; 1974'te *Sanat - Edebiyat* dergisinin 1. sayısında çıkan "Resme Yaklaşım" konulu incelemesiyle Panofsky'nin ikonografi ve ikonoloji kavramlarının plastik sanatlara uygulamasını tartışıyordu. İlgiyle incelediği bir başka konu da, batıdaki sanat akımları içerisinde plastik sanatların yeri idi. Örneğin, ilk kez resim sanatında görülen izlenimciliğin, öteki sanat dallarını da içerdiğini açıklayan örneklemeli bir denemesi ve Fütürizm üzerine bir yazısı *Milliyet Sanat*'ta yine aynı yıl yayımlandı (1974, no. 92, no. 107). *Milliyet Sanat*'ta yazdığı başka inceleme yazılarına Michelangelo, Giacometti gibi sanatçılar da konu oluyordu (1975, no. 122, 1976, no. 203).

1972 76 yılları arasında Türk ve İtalyan edebiyatı, estetik ve eleştiri üzerine yazdığı yazılar yine de çoğunluktaydı. Fakat bu arada giderek dil ve dilbilimi çalışmalarını yoğunlaştırıyordu. *Soyut* ve *Yansıma*'da yazdığı bir dizi yazı ile Türkiye'de büyük eksikliğini duyduğu dilbilim alanında temel ilkeleri yaygınlaştırmaya çalışıyordu.

Bedrettin Cömert'in günlük konuşmalarında savunduğu şeylerden biri, sanat kuramlarının soyut kalmaması, yaşam deneylerine indirgenmesiydi. Estetik bilimi için şöyle diyordu:

"Estetik bilimi, gerçeklikten kopuk garipliklerle uğraşmaz. Estetik, şimdiye dek üretilmiş tüm sanat yapıtlarının ortak ve benzer yönleri irdeleyerek belirli ortak özellikler ortaya koymaya çalışır, bu yolla gelecek deneylerimiz için bize bilinçlenme ve tadalma olanakları sağlar. Sanat tarihçiliğinin eylemini boşa harcamasını önlemek için ona süzülmüş yöntem deneyleri, billurlaşmış kuram birikimleri sunar"

Nitekim bunları söyleyen Bedrettin Cömert, 1975'te M.E. Bakanlığı Mektupla Öğrenim programı için, Estetik'in temel ilkelerini en kolay en anlaşabilir çizgileriyle *Estetik I.* adlı el kitabında verdi.

"Sanat tarihçisi bir sanat yapıtını estetik bilminin sunduğu araçlarla değerlendirip, gerçek tarihsel yerine oturtabilmek için eleştirel bir tavırla yapıtlara girebilmelidir Ancak eleştiriyle, bir ürünün sanat yapıtı olup olmadığı saptanabilir," diyen

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Bedrettin Cömert'in, Gombrich'in *Sanatın Öyküsü*'nü çevirme isteği bundandı, çünkü çevirinin önsözünde de belirttiği gibi, Gombrich bu kitabında sanatı, sanat dışı etkenlerle boğmamıştı. Aslında beğeninin evrimi sergileniyordu bu kitapta:

"Böylece beğeni, sanat yapıtlarına, bu yapıtların yaratıldığı yer ve zaman koşullarına göreli bir nesnellikle yerleştirilip ete, kemiğe, büründürülerek, yalnızca duyulup tadılabilen bir şey değil, aynı zamanda öğrenilebilen bir yeti kimliğini kazanmıştır *Sanatın Öyküsü*'nün bu özniteliği, sanat eleştirisi olmadan sanat tarihi yapılamayacağını sanat eleştirisinin ise temel bir estetik anlayışa dayanmadan ayakta duramıyacağını berrak bir inandırıcılıkla kanıtlamaktadır"

Büyük bir coşkuyla ve gerçekten de inanılmaz bir hızla çevirdiği *Sanatın Öyküsü*'yle, hem Türk okuruna bilgi birikimi ve beğeni gelişimi sağlıyacak bir kitap hazırlıyordu, hem de büyük özen gösterdiği Türkçesiyle dilimize, sanat diline, sanat tarihçisi diline katkıda bulunuyordu. Çeviriyi yaptığı o kısa süre içinde, sanat terimlerini en anlaşılır biçimde sunabilmek için büyük çaba gösterdi. Böylelikle kitabın salt bir çeviriden öte, sanat terimlerine yeni öneriler getiren bir ön çalışma olmasını istemişti. Nitekim başarıya ulaştı ve Türk Dil Kurumu ödülünü aldı.

Son yıllarda Estetik alanındaki en kapsamlı çalışması, hiç kuşkusuz, "*Benedetto Croce'nin Estetiğinde İfade Kavramı ve İfadenin İletimi Sorunu*", konulu doçentlik teziydi (Bk. *Croce'nin Estetiği*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979). Croce'nin ifade kavramı üzerindeki çalışmaları daha önceki yıllara dayanıyordu. Bu konuda ilk yayını 1972 de *Filologia Italiana* Dergisinde yazdığı İtalyanca bir inceleme yazısıydı. Doçentlik çalışmasında, Croce'den yaptığı çevirileriyle Türk okuruna ilk elden kaynak sunuyor ve özellikle İtalyan araştırıcılarının çalışmalarıyla da boyut kazandırıyordu. Croce üzerindeki incelemesinde, plastik sanatlardan örneklemeli yorumlara giriyordu.

Sanırım, Bedrettin Cömert'in giderek estetik ve eleştiri çalışmalarını edebiyat alanında olduğu kadar plastik sanatlar dalına yöneltmesi, onun bilimsel kişiliğinde önemli bir noktayı vurgulamaktadır. Sanat tarihi bölümünde olması, onun bu yönünü geliştirmişti; kendi de çoğu kez söylerdi bunu. Nitekim, öğrencilere sanat eleştirisi dersleri veriyor ve sergilerde uygulamalı çalışmalar yaptırıyordu. Son yıl sergi eleştirileri yazmaya başlamıştı. Resim yarışmalarında seçici kurullara giriyordu. Cumhuriyet Gazetesinde yazdığı bir dizi sergi eleştirisinde uyguladığı belirli bir yöntem vardı onun. Önce gidiyor, uzun uzun yerinde sanat yapıtını inceliyordu, ondan sonra onu, belirli bir kuramsal çerçevenin içinde eleştiriyordu. Örneğin sanatçının, doğayı öykünmesi sorununu ele alıyor ve o açıdan eleştirisini yaptığı sanatçıyı değerlendiriyordu veya bir mekan kavramından konuya giriyor ve sanatçının yapıtlarından örneklemelerle yoruma gidiyordu. Güçlü bir gözlemciydi Cömert. Bir sanat yapıtının karşısında inanılmaz boyutlara ulaşabiliyordu gözlemi. Örneğin, Bernini'nin ünlü Davut heykeli karşısında şöyle diyordu:

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

"Hışımla, hızla, müthiş bir gerilimle sapanındaki taşı fırlatmak üzere olan Davut peygamber, vücut, dingin bir kütle değil, kas ve kıvrılmalardan oluşan bir devinim anaforu sanki. Aynı fiziksel sürecin yansımasını yüzde görüyoruz. Dudaklarını sıkmış, gözleri hedefi deliyor, fırlamak üzere bir kütle sanki. Bu salonda, sanki altlığın üstünde durmuyor da, kendiyle birlikte çevresindeki herşeyi de koparıp götürecek gibi yerçekiminin dışına. Ama bu fırlayış bir süzülme, yer çekiminden bir kurtulma değil, tersine yerçekimine meydan okuyan bir karşı çekim sanki.." ("Roma Galerilerindeki Ölümsüzlerden İzlenimler", *Milliyet Sanat,* 1977, no. 223).

Aslında Giotto'nun sanatı üzerinde çalışırken de, yapıtları yerinde incelemiş, yerinde bir gözlem süzgecinden geçirdikten sonra, değerlendirmesini yapmıştı. İşte, kendisini giderek böyle geliştiren Bedrettin Cömert, estetik çalışmalarında, eleştirmenliğinde, sanat tarihçiliğinde çok önemli bir evreye ulaşmıştı. Aslında, geçen yılki Sanat Tarihi seminerinde, "Sanat Kuramı ve Sanat Tarihçiliği" adlı bildirisinde, farkında olmadan kendini tanımlamıştı:

"Mademki, sanat tarihçiliğinin başlıca konusu sanat yapıtı'dır, mademki sanat yapıtının özelliği zamana direnip kuşaklar boyunca kalıcılığını koruyabilmesidir, öyleyse sanat tarihçiliği, sanat olgusunun bu kalıcılığına, mantıksal ve beğenisel gerekçelerle ışık tutmak onu çağdaş duyarlıkla kaynaştıracak bilgisel ve yöntemsel yolları ortaya koymakla yükümlüdür. Bir yapıtın, tarihsel süreç içinde sanat yapıtı olarak yer alabilmesinin ilk ve en gerçek koşulu, o yapıtın herşeyden önce sanatsal bir yapı oluşturmasıdır, peki bu sanatsallık özelliğini nasıl saptayacağız. Sanat yapıtı insana kendini tanıtacak güçtedir. Önemli olan sanat tarihçisinin, bu özerk yapılı varlıklarını tanıyabilecek sanatsal deneyime sahip olması, yeni sanatsal olgular karşısında yolunu bulabilmek için kuramsal ve yöntemsel donatımının yeterli olmasıdır. Sanat tarihçisinin, gelişme eğilimini hiç bir zaman yitirmeyen bir duyarlık yeteneği, öte yandan, bu duyarlığı sürekli ayakta tutan, onu yeni boyutlara ulaştıran bilgisel birikim ve yorum bilincinin olması gerekir. Sanat tarihçisi tarihçi nitelemesine sığınarak ne çağında ne gününden soyutlayabilir kendisini. Biz geçmişin olaylarına ancak çağımızın yaşanmasıyla elde ettiğimiz görüntü perdesi aracılığıyla bakabiliriz. Sanat yapıtına sanatsal bilinçle ve duyarlıkla sızabilmek için kuramsal hazırlık zorunludur. Estetik bilimi büyük ölçüde bu kuram birikimini sunar fakat bununla da yetinilmemelidir. Sanat tarihçisinin, bir sanat yapıtını, estetik biliminin sunduğu araçlarla değerlendirip, gerçek tarihsel yerine oturtabilmesi için eleştirel bir tavırla yapıtlara eğilmesi gerekir. Dolayısıyla sanat tarihçiliği eleştirel mercekten geçtikten sonra, sanatsallığı saptanmış yapıtları yaratıldıkları çağ ve toplumla ilişkiye sokarak bu sanatsallığın nedenini açıklayan, bu nedeni önce yapıtın kendisinde bulup, sonra toplumun, toplumsal kültürel bağlamında gerçeklendirebilen bir etkinliktir.." (Bk. *Armağan Kitabı,* s. 249 - 255).

Tanımladığı sanat tarihçisi düzeyine gelmişti Bedrettin Cömert ve kuşkusuz, tükenmeyen çalışma gücü ve geliştirdiği titiz araştırma yöntemiyle, nice yapıtlar verecekti sanat üzerine...(*)

(*) 4 Haziran 1979 günü Bedrettin Cömert anısına düzenlenen "Sanat Tarihi ve Sanat Sorunları" Seminerinde yapılan konuşmanın metniydi.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi https://rahtey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ŞİİRİ ELEŞTİRİYE YEDİREN ADAM: BEDRETTİN CÖMERT

Hasan HÜSEYİN*

Yazıma bu başlığı koydum, ama, acaba çok mu sert oldu? Şöyle mi deseydim acaba: ELEŞTİRİYİ ŞİİRLE BESLEYEN ADAM.

Bedrettin Cömert ozandı, eleştirmendi, sanat tarihi ve estetik öğretmeniydi, dilciydi, felsefeciydi, çevirmendi, polemikçiydi, vb... Ama onu böyle anlatmağa kalkışmak yanlış olur; çünkü o, bunların hepsiydi, bütün bunların oluşturduğu bir bütündü o. Şu yandan bakılınca eleştirmen olarak görünürdü; bu yandan bakılınca, sanat tarihçisi, bilimadamı, dil uzmanı... Oysa, çokyönlü bir bütünlüğü kavrayabilmenin yolu bu değildir. Örneğin, ufuktaki gemi, göz'e göre, herkesin bildiği bir gemi biçimidir; ama, beyin'e göre, yâni ussal yönden, herkesin bildiği bir gemi biçimi olmaktan öte birşeydir: içinde binlerce insanın, binlerce karmaşık varlığın devinip durduğu, düşler kurduğu, yeni yeni olaylara ve durumlara gebe, karmaşık bir dünyadır ufuktaki gemi. Göz'ün gördüğünün arkasını, içini görmek, insana özgü bir niteliktir Örneğin, orman'ı uzaktan bakarak tanıtmak kolaydır da, içinden bakarak tanıtmak güçtür. Görünüm, kendi konumumuza göre değişen bir şeydir.

---

* Ozan, Yazar

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Bedrettin Cömert'i uzaktan tanıyanlar, kuşkusuz, onda kendi konumlarına göre birtakım nitelikler, özellikler bulmağa çalışacaklardır. Ama, Bedrettin Cömert'i çok yakından tanıyan biri için durum değişiktir. Yâni, ormanın içinden ormana bakmak, apayrı bir bilinç işidir. 'Portre' ressamlığının güçlüğü de buradan gelse gerektir. Durmadan değişen, değiştiren, değiştirirken değişen insan tekini kendi yörüngesinde, bütünlüğü içinde yakalayıp tanımların sınırları içine sokmak kolay mıdır!.. Kırmızı balık diye serperiz ağımızı, bir de bakarız ki mavi mavi balıklar dolmuş ağımıza; uzatırız ellerimizi, turuncu, yeşil, sarı balıklarla dolar avuçlarımız. Hele de bu insan teki, toplumda ağırlığı olan bir kimseyse, onu tanımların daracık sınırları içine sokmağa çalışmak boşunadır.

Bedrettin Cömert'in ozan yanını anlatmağa çalışmıştım ('Sanat ve Toplum', Sayı: 2). Şiirlerini topladığım *'Kalmasın Ellerim Sizlerden Uzak'* adlı kitabın önsözünde ise onun daha başka özelliklerinden sözetmeğe çalıştım. Bu yazımda, açıyı biraz daha daraltmak, Bedrettin Cömert'i eleştirmen yanıyla ele almak istiyorum; fakat bunu yapabilmek için hiçbir hazır yaklaşım yöntemim yok. Eleştirmen yanını alıyorum ele, dilci yanı karışıyor işe; ozan yanını alıyorum, felsefeci yanı karışıyor; çünkü o bir bütün!

O halde, yapılacak şey, onu bu bütünlük içinde ele almak, gösterilmek istenilen yanının altını kalın kalın çizmeğe çalışmaktır. Öyle yapacağım. Şiiri eleştiriye yediren veya eleştiriyi şiirle besleyen Bedrettin Cömert'in *Eleştiri*'de ne yapmak istediğini anlatmağa çalışacağım.

Yıl, 1956.

Gürün Ortaokulu'nda, Mustafa Bedrettin Cömert diye bir çocuk var. Toprak Mahsulleri Ofisi memuru Fazıl Cömert'in oğlu M. Bedrettin Cömert. Selvi dalı gibi, incecik bir çocuk. Derslerinde başarılı, çevresiyle örgensel bağı güçlü, duyargaları dünyaya açık bir çocuk. Türkiye'yi *'Küçük Amerika'* yapma savındaki DP, iktidarda. Köylü ve esnaf, Bürokrasinin simgesi CHP'nin karşısında, DP'nin yanında. Onaltı yaşındaki Bedrettin Cömert, o günlerde yürürlükte olan 'Millî Korunma Kanunu'nun ayırdında, kendisine sarı defteri pahalı satan bir esnafı karakola "şikâyet edecek" derecede günlük yaşamın içinde.

O günlerde tanıdım Bedrettin Cömert'i. Küçük kardeşimle aynı sınıftaydılar. Hapisaneden çıkmıştım, kışladan geçmiştim, işsizdim, anamın evine sığınmıştım, resim yapıyor, 'arzuhal' yazıyor, öykü, şiir ve oyun yazıyor, ayakta kalmağa çalışıyordum. Küçük Bedrettin Cömert bunları biliyor muydu, bilemiyorum; yalnız, karaborsacılık yapan esnafı karakola 'şikâyet' ettikten sonra bana gelişi önemliydi. Ayrıntılarına dek anlatmıştı bana olayı. Onun bu uyanıklığı, yaşadığı günün bilincinde oluşu sevindirmişti beni. Şiirden konuştuğumuzu anımsamıyorum. Şiir yazdığını söylemiş olsaydı, kesinlikle unutmazdım.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Parasız yatılı sınavını kazanarak Sivas Lisesi'ne gitti Bedrettin. İşte o zaman anladım şiir yazmağa çalıştığını; çünkü bana, şiirlerini yollar, görüşümü almak isterdi. *'İstanbulumsu'* adlı şiiri 15 Mart 1959 sayılı *Varlık* dergisinde yayımlandığında, Bedrettin Cömert, ondokuzunda, lise son sınıf öğrencisiydi. Kendisine şiirleri konusunda neler dediğimi, *'Kalmasın Ellerim Sizlerden Uzak'* adlı şiir kitabının önsözünde bulacaksınız. Ayrıntıya ise, nezaman yayımlanacağını bilemediğim, *'Mektuplara Kıymayın'* adlı, Bedrettin Cömert'i en iyi veren kitapta rastlıyacaksınız.

Bedrettin Cömert, şiirle girdi yazın dünyamıza. 1960'da, burs kazanarak gittiği İtalya'dan *Varlık* dergisine şiirler yolluyordu. Örneğin, *'Yeniden Doğmuş Gibiyiz'* adlı şiiri, Varlık dergisinin 1 Ekim 1960 sayısında yayımlanmıştır. *'27 Mayıs 1960'*ı alkışlamak istiyordu Bedrettin Cömert. 1 Kasım 1960 sayılı Varlık dergisinde *'Herşey Mustafa Kemal'* adlı şiir, onun hangi çizgide bulunduğunu kanıtlayacak en güzel belgedir. 15 Kasım 1960 sayılı Varlık dergisindeki *'Belkisizlik'* adlı şiiri ise, onun, o günlerdeki ruh halini göstermesi bakımından önemlidir. *"say ki adamlıktan öteyim / delik deşik olmuşum sâbıkadan / yanımda tomarla şiirlerim / gelir misin / yatağında sinsi bir düş / damar damar olmuşum gecende / bir hoş delirmişim bir hoş / gelir misin / üstelik hiç ederine saygınlığım / çakı gibi bir öpücük duysan yüzünde / gelir misin"* diyen Bedrettin Cömert, 1 Nisan 1961 sayılı Varlık'taki *'Sonuçsuz'* adlı şiirinde şöyle diyecektir: *"sonuçsuz kavgalarla doluyum / yalnızım / tek duvar benim karanlıkta kendimi yanıklıyan / ölgünüm / bu türkü çok yaşlandı artık / bu maviye herzaman tanıklık edemem / anlamıyor musunuz kendimi yanıtlamaktan usandım / pestilimi çıkardı amaçsız geçen günler / barsaklarımı deşsin istiyorum kalabalık / yüzüme yüzüme saldırsın sıkıntı / yeter ki ölümüm gürültülü olsun / yeter ki ölümüm gürültülü olsun"*

11 Temmuz 1978 sabahı faşistlerce vuruldu Bedrettin Cömert; ölümü, yirmibir yaşın romantizmi içinde düşlediği gibi *'gürültülü'* oldu.

★

1940'da Vezirköprü'de doğmuştu Bedrettin Cömert. Vezirköprü, önemli kasabalarından biridir Türkiye'nin. Ortaokulu Gürün'de okudu; halkbilimi bakımından yüklü, uyaklı konuşma alışkanlığı olan, vaktiyle, ünlü "Bindallı" şalların dokunduğu, el sanatları gelişmiş, nüfusça yoğun, devinik bir kasabayken, Cumhuriyetin kuruluşunu izleyen yıllarda bütün bu özelliklerini yitirmeğe başlamış, gide gide yoksullaşmış, okumuşu bol, önemli bir kasabadır Gürün. Bedrettin Cömert'in Dil'e ve Şiir'e yönelmesinde, Gürün'de geçirdiği bu yılların etkisinin bulunduğunu söyliyebilirim. Sanki o kasabada doğmuş, büyümüştü kendisi, öylesine severdi. Liseyi parasız yatılı olarak Sivas'ta okumasının da Bedrettin Cömert'in kişiliğinin oluşmasında etkisi büyüktür. Sivas için "Ozanın harman yeri" denilir. Doğrudur bu. Sivas denilince 'Saz' gelir usa. Muzaffer Sarısözen in, "Yurttan Sesler" izlencesini Sivas'tan başlat-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

ması nedensiz değildir. Sazı, sözü, halayı, kilimi ve nakışıyla Bedrettin Cömert gibi gençleri etkisi altına alabilecek nitelikte bir bölgedir Sivas. Her bakımdan dolu dolu üç yılını geçirdiği Sivas, onun bilimadamı ve sanatçı kişiliğinin mayası olmuştur. Bedrettin Cömert, bu mayayı geliştirmesini bildi.

Öğretmen - ozan Halim Yağcıoğlu, Sivas Lisesi'ni ve Bedrettin Cömert'i şöyle anlatıyor:

Bedrettin Cömert'i 1958'lerde Sivas Lisesi'nde tanıdım. (...) Bedri, dikkati çekmeyecek kadar içine dönük, kendi dünyasında yaşayan, maddeden çok sanata tutkulu, dal gibi, incecik bir çocuktu. Lise: 9, 10, 11'de üç yıl arkadaşlığımız oldu. Gerçekten arkadaştım ben Bedrettin'le... Arkadaşlıktan da öte sağ kolumdu bir bakıma. Okulun Kültür ve Edebiyat Kolunu dersimin gereği yönetmem, onu bana bağlamış, her alanda yardımcım olmuştu. O yıllarda Sivas Lisesi en parlak yıllarını yaşıyordu. Buna neden, eğitsel kollara büyük önem veren rahmetli müdürümüz Mustafa Yenisey'di. Yalnız Lise bölümü olan yatılı okulun tek bir günü boş geçmiyor, saygıdeğer Sivaslılara peş-peşe gösterilerle zevkli saatler yaşatıyorduk. Kuşkusuz, bu hareketli okul yaşamında Bedrettin Cömert'in büyük payı vardı. Küçük yaşına rağmen arkadaşlarının saygısını, sevgisini kazanmış, Lisenin Kültür ve Edebiyat Kolu Başkanlığını oy çoğunluğuyla üstlenmişti. Daha sakalları bile çıkmamıştı oysa... Zeki bakışları, dikkati, kavraması, düşünmesini bilmesi önde gelen değerlerindendi. Parasız Yatılı sınavlarına girerek kazanmış, dağıtımda Sivas Lisesi'ne düşmüştü. Bir memur çocuğuydu kısacası! Babasının gönderdiği (5) lira ile yetinmek zorundaydı ay boyunca. Tek koyu renk giysisine dikkat eder, okulun verdiği giysileri belki de kardeşlerine yollardı!" (Kemalist Dergisi, Kasım 1978).

Okul arkadaşı, gazeteci Yılmaz Gümüşbaş ise, o günleri şöyle dile getiriyor:

İlk aklıma gelen, Sivas, Ece mahallesindeki iki gözlü evimiz ve senin annemden peynir - ekmek isteyişin: 'Teyze yav, bu heriflerin verdikleri yemeklen ben doymuyorum. N'olur bana bir dürüm yapsana..' Annem gülerdi... Seni öyle severdi ki, bizden ayırmazdı bilirsin. Evimize gelmeni dört gözle bekler ve senin sevdiğin yemekleri yapardı. İçli köfteyi çok sevdiğini de bilir ve iki gelişinde bir, içli köfte yapardı hatırlarsın. Söküklerini dikerdi annem. Hayriye çoraplarını mendillerini yıkardı. Sonra çeker giderdik çapkınlığa. (...) Elbiselerimizi değişirdik. Yoksuldu babalarımız. Bir kattan fazla elbisemiz olmadı öğrencilik hayatımızda." (Türkiye Yazıları, Eylül 1978, "Bedrettin'e Son Mektup").

Yıl, 1961... Bedrettin Cömert, Roma'da. Kazandığı bursla İtalya'da üniversite öğrenimine gitmiş. Roma'dan yazdığı 11.1.1961 günlü ilk mektubunda şunları anlatıyor bana:

Bu mektup hiç te doyurucu olmıyacak. O değin çok yazıyorum ve yazacağım ki! Birçok arkadaş mektup beliyor. Posta parasına da dayanılmıyor. Ama bir zarfın içinde üç dört mektup gönderiyorum. Başka çare yok. (...) Ayda 80.000 liret

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

burs alıyorum. Pansiyona 35.000 liret veriyorum. Herşeyi içinde. Her türlü konfor var. Televizyonuna dek. Kahvaltım odama geliyor. Nasıl anlatayım. Ne gerekirse, var. Ucuz da. Örneğin bir radyo 20.000 liret. 10.000 liret verdiniz mi güzel bir palto - pardesü alıyorsunuz. Öz olarak, Tanrı'ya şükür, rahatladım."

Başkaca hiçbir söze, hiçbir yoruma gerek yok: İşte Bedrettin Cömert!.. Öğretmeni anlatıyor, okul arkadaşı anlatıyor, ben anlatıyorum ve kendisi anlatıyor; dördümüzün anlattıkları da birbirini tutuyor.

Bedrettin Cömert'i şiire iten o ortamı biraz daha anlattıralım Halim Yağcıoğlu'ya:

Onun Kültür ve Edebiyat Kolundaki başarılarını belgelemek için yaptıklarını anımsamaya çalışacağım. Lisenin ders uygulama çizelgesi yanısıra bir de Kültür ve Edebiyat Kolunun uygulama çizelgesi vardır. Bu çizelge çocukların, gençlerin boş zamanlarını değerlendirmeye yöneliktir. Elbette bu işden anlayan yöneticilerin anlayışı, hoşgörüsüyle. Bedrettin, bu bakımdan talihliydi. Eğitsel kollara değer veren bir müdürü vardı. Öğretmeni şiirle, edebiyatla uğraşıyordu. Onu anlıyorlardı. Ulusal günleri günü gününe tüm lise öğrencilerine yansıtmasını bilen Bedrettin, bu günlerin dışındaki günleri de değerlendirmesini biliyordu. Her hangi bir Çarşamba günü saat ikide liseye gelecek konuklar şu uğraşlarla karşılaşabilirlerdi: İkinci kattaki, ana caddeye bakan büyük kitaplıkta bir açık oturum uygulanmakta, büyük bir sınıfta kitap piyangosu çekilmekte, aşağıda fizik laboratuvarının anfisinde her hangi bir öğretmen arkadaşımız son sınıf öğrencilerine konferansını dinletmekte, başka büyük bir sınıfta dokuzuncu sınıf öğrencilerinin katılacağı, okul veya Sivas Memleket Hastanesinin doktorlarından birinin verdiği mastırbasyonun zararları, kendi vücudunu tanımak, gereklerini uygulama konferansı, Müzik odasında Veysel Arseven'in hazırladığı açıklamalı Klâsik Batı Musikisi konseri, büyük salonda 9 ve 10. sınıfların sırayla hazırladıkları haftalık gösterilerden biri, birinci kat duvarlarını kaplayan öğrenci karikatür, afiş, yaşı veya resim sergileri, sayılarını anımsıyamadığım kadar çok ama özenle hazırlanmış öğrenci okul gazeteleri, duvarlara dayalı vitrinlerde yeni çıkan kitaplar ve dergilerin sergilenmesi, okulun ana kapısından girişte, yemekhaneye girişte kara tahtaya yazılmış ve her sabah değişen (Doğru Konuşalım) sözcük oyunu, camlı haberler dolabında okulla, sanatla ilgili haberlerin kopyaları, kayıp eşya dolabındaki bulundular çizelgesi, Türk ve dünya büyüklerinin her hafta değişen portreleri, döviz halinde yazılmış büyük sözleri, her sınıfta kurulmuş dipteki camlı sınıf kitaplıkları, Sivas dolaylarındaki çermiklere yapılan geziler, son sınıf ve ara sınıf tanışma, kaynaşma çayları hep, hep Bedrettin Cömert'in, ince zekâsı ve insanlara olan sevgisinin yankılarıydı. Ben öğretmen olarak salt Bedrettin'in hazırladığı gerçekçi, yapıcı çizelgeleri Müdürümüze imzalatmakla görevliydim. O hepsini düşünüyor, hazırlıyor, alkışlanıyor, kalpleri kazanıyordu. (...) Bedrettin fedakârdı. (...) Sessiz, terbiyeli bir öğrenciydi Bedrettin. Aradığı tek şey anlayış ve şefkatti belki de... (...) Beden eğitiminden 9 alan bu seçkin öğrencinin 10'dan aşağı not aldığına 3 yıl içinde

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

tanık olmadım. Ders kitaplarını sanırım hiç okumazdı. (...) öğretmenlerini dikkatle, kendini vererek dinlerdi o kadar. O ders kitaplarının dışında usunu, kültürünü geliştirecek, zenginleştirecek kitaplar okuyordu. Küçücük harçlığı kitap almaya yetmezdi. Ama okuyordu. Bir dâhi çocuk değil miydi o?" (Kemalist Dergisi, Kasım 1978).

İşte, Bedrettin Cömert'in ilk hızı budur. Bu ilk hızladır ki o, 1960'dan 1970'e bir on yılı İtalya'larda başarılı çalışmalar yaparak, bilgi toplayarak geçirmiştir.

Evet, anlayış ve sevgi... Doğru söylüyor Halim Yağcıoğlu. Anlayış ve sevgi gördüğü kimselere bütün yüreğiyle açılan bir insandı Bedrettin Cömert. Roma'dan yazdığı 15 Mart 1963 günlü mektubundan da anlıyoruz bunu: *Arada sırada da azıyorum. Fakat şu son zamanlarda öyle bir güvensizlik içindeyim ki, tüm yazdıklarımı boşuna yazıyormuşum gibi geliyor, kendisine okuduklarım anlamıyorlar, ileri geri konuşuyorlar, sinirlerim geriliyor, bırak diyorum kendi kendime, sonra yeni bir çaba gösteriyor kendini, güç buluyorum, yazmıya başlıyorum. Bu arada senden bir ricam var: son yazdıklarımdan bir ikisini sana yolluyorum. Uzun uzadıya eleştirmeni istemiyorum. Salt sevgili ağbiy, yazmaya devam et, veya bırak yazmayı, iş kalmamış sende, de. İstediğim bu."* Böyle sızlanıyordu bana. Oysa, Perugia'dan yazdığı 1 Nisan 1962 günlü mektubunda, *"Ben şiiri de yürütmeğe çalışıyorum. Hiç bir dergiye yollamıyorum. Şimdilik kendi kendime uğraşıyorum. Amacım şiir yazabilmek, bir şeyler başarabilmek şimdilik. Yayınlamak, nasıl olsa olur. Anlıyacağın dolu yayınlanmak istiyorum"* diyordu.

Bedrettin Cömert'in ilk şiiri *'İstanbulumsu'*, 15 Mart 1959 sayılı Varlık dergisinde, son Şiiri *'Başlamanın Niteliği'* ise 15 Ekim 1969 sayılı Forum dergisinde yayımlandı. Bu on yıllık süre içinde, yalnızca Varlık ve Forum dergilerinde görüyoruz onun şiirlerini. Bu şiirlerin yıllara ve dergilere dağılımı şöyle: 1959'da Varlık dergisinde 6 şiir: 'İstanbulumsu', 'Alın Üstüne-Morun Üstüne-Kızın Üstüne', 'Kırık Yaşamaların Ülkesinden-I', 'Kalamış'ta Akşam Aşksız da Güzeldir', 'Sivas Lisesi Öğrencileri Adına Atatürk'e Mektup', 'Çağla' 1960'da Varlık derğisinde 4 Şiir: 'Mutluluğu İstemiştiniz Oysa', 'Yeniden Doğmuş Gibiyiz', 'Herşey Mustafa Kemal', 'Belkisizlik' 1961'de Varlık dergisinde 1 şiir: 'Sonuçsuz' 1962'de yok, 1963'de yok, 1964'de yok. 1965'de Varlık dergisinde 2 şiir: 'Yabancı Kent', 'Akşam' 1966'da Varlık dergisinde 4 şiir: 'Dinsel', ' ', 'Kötümser', 'Sezi' 1967'de Varlık dergisinde 5 şiir ', 'Karıma Şiirler', '1.' '2', '4. ve 5.' 1968'de yok. 1969'da Forum dergisinde 7 şiir: 'Herşeye Karşın', 'Yabancı', 'Tek Mümkün', 'Şempanze', 'Geciken Çocukluk', 'Öz Koşullardan Uzak Yaşamak', 'Karıma', 'Başlamanın Niteliği'

Görüldüğü gibi, 1962, 1963 ve 1964 yıllarında hiç şiir yayımlatmamış. Nedenini mektubunda açıklıyor kendisi. 15 Mart 1963 günlü mektubundan ise, şiirlerinden birkaçını bana yolladığını öğreniyoruz. *'Kalmasın Ellerim Sizlerden Uzak'*ın *'yayımlanmamış şiirler'* bölümünde yer alan bu şiirler hakkında kendisine neler

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

yazdığımı neyazık ki anımsıyamıyorum, mektupları derleyip düzenlediğimde anlaşılacak bu.

23.2.1969 günlü mektubumda kendisinden şiirlerini istemişim. 4 Mart 1969 günlü yanıtında şöyle diyor: *"Mektubuna pek sevindim. (...) Nâzım Hikmet incelemesiyle birlikte birkaç şiirimi de yollıyacağım. Fakat ben şiirlerime güvenmiyorum artık. Şiirdeki duyarlığımı eleştiriye uygulayınca daha verimli, daha yararlı oluyorum. Kendimi ozan saymıyorum senin anlıyacağın. Sen göndereceğim şiirleri basıp basmamakta serbestsin. Forum'un gidişine ayak uydurur sayarsan bas, yoksa istemem. Gençliğimin ilk yapmacık heyecanlarından sıyrıldım artık."*

Belirtmek istediğim, şu: şiirlerin yıllara dağılımına bakacak olursak, Bedrettin Cömert'in bu yargıya bir kızgınlık sonucu varmadığını anlarız. Üç yıl hiç şiir yayımlatmamış, sonra, yeniden bir hevesle, 1965'de 2, 1966'da 4, 1967'de 5 şiir yayımlatmış. Bunlar, kısa kısa şiirlerdir. Ve 1968'de yine susmuş. 1969'da ise, benim yüreklendirmemle yeniden bir atılımda bulunmuş. 24 Nisan 1969 günlü mektubunda şöyle der: *"Şiirlerim için söylediklerin gerçekten beni sevindirdi. Hernekadar yavaşlattıysam da şiir çalışmalarım devam ediyor. Senin bu son görüşün bu işi ciddi yürütmeme bir itki olacak. Sana iki tane daha yolluyorum."*

Kendisine şöyle demiştim 21 Nisan 1969 günlü mektubumda: *"Senin şiirlerden birini 15 Nisan sayısına koydum, birini de 1 Mayıs için hazırladım. Neden? İyi şiirler onlar. Sen bana, varsa, başkalarını da yolla. Yâni, şiir çalışıyorsan, hiç durma, yolla bana! Bıktım artık, yozlaştırılmış toplumculuktan, toplumculuk adına, şiir diye dökülen rezaletlerden. Vaktim olmuyor ki, toplumcu şiir konusunda birkaç aydınlatma, uyarma yazısı yazayım. Beni yanlış anlamalarından korkuyorum. Öyle saçmalıklar geliyor ki elime, aklın durur, Bedri! Gerikalmışlık gerçekten felâketmiş!"*

1969 yılı içinde Forum dergisinde 7 şiiri çıktı Bedrettin Cömert'in. Forum, o yılın sonunda kapanmamış, birkaç aylık bir aradan sonra yeniden çıkmağa çalışmamış olsaydı, belki bazı şiirleri daha yayımlanırdı. Ama, boşa konuşmanın ne gereği var? Forum kapandı, 1970 yılı içinde Bedrettin Cömert Türkiye'ye döndü, Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi kürsüsünde asistan olarak çalışmağa başladı ve şiir çalışması da böylece son buldu. Gerçek olan budur!.. 12 Mart 1971'in arefesinde Türkiye'ye dönen, değişik ve karmakarışık bir ortamla yüzyüze gelen bir kimsenin şiir yayımlatmaktan beklediği ne olabilirdi ki?! İşte, bir sürü dergi çıkıyordu ve herkes şiir yazıyordu. Otuzunu bulmuş olan Bedrettin Cömert'in, İtalya'da on yılını verdiği dalda başarılı ürünler koyması gerekirdi ortaya. Kendisinden istenilen buydu.

Bedrettin Cömert, *İnceleme - Eleştiri* adlı fidanı sulamağa taa 1966'larda başlamıştı. 15 Ocak 1967 sayılı Varlık dergisini açanlar, orada Bedrettin Cömert imzasını taşıyan şu eleştiri yazısını bulacaklardır: *'Bir Okurun İzlenimleri: Temmuz Bildirisi'* Onun yayımlanmış ilk eleştiri yazısı budur diyebilirim. İkinci yazısı, bir yıl sonra, 15 Şubat 1968 sayılı Forum dergisinde yayımlandı *'Delicell Eleştirmenler'* Ardından

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

başkaları geldi: *'Ece Ayhan'ın Düşündürdükleri'* (Forum, 1 Mart 1968), 'Saat 21 - 22 Şiirleri' (Forum, 1 Nisan 1968), *'Bir Eleştiri Mektubu'* (Forum, 1 Haziran 1969), vb...

Yayımlanmış ikinci eleştiri yazısı şöyle başlıyordu: *"Gençkız hayalli eleştirmenlerimiz var bizim. Bu kadar kaf dağında yaşıyan eleştirmenleri gördükçe, geri kalmışlığımızı daha bir duyuyor, taşralılıktan ve içimizin yozluğundan kurtulmak için hiçbir çaba göstermememiz yüreğimi daha bir eziyor. Bir yapıtta hiç olmıyan şeyleri bulup çıkarmak, değersiz sanatımsı gösteriler karşısında şaşınp kalarak, bu şaşkınlıklarına fizik-ötesi bir nitelik yüklemek en belirgin özellikleri bizim eleştirmenlerin. Bir de uyduruk, sözümona kuramsal eleştirisel ayrımlar, zaten yeteneksiz birçok kişiyi daha da yozlaştınyor, eleştiri denilen yaratıcı eylem, belirli kısır formülleri uygulamak gibi mekanik bir duruma dönüşüyor, eleştirmenin ise müslim bir muhasipten farkı kalmıyor. Buna bir de kişisel garazlar, siyasal görüş ayrılıkları eklenince iş büsbütün karışıyor."*

Yayımlanmış üçüncü eleştiri yazısının girişi ise şöyledir: *"Küçük kişiliklerden söz ederken, önemli birçok sorun'un suyüzüne çıktığı görülür. Bunun nedeni, belki de, o küçük kişiliğin, küçük olduğu için, kusurlarının da hayli kabarık olmasındandır. Doğaldır ki, küçük kişiliklerin sanat - edebiyat ortamında yerleri, salt, belirli sorunları itelemek değildir. Onların da kendilerine göre kesin bir durumu var. Edebiyat tarihi hepten şiir tarihi anlamına gelmez ki küçükleri çıkarıp atasın bir yana."*

Bir 'meydan okuma'ydı bu, değişik bir sesti; kendine güvenen bir kişiliği muştuluyordu. *"Şunu iyice anlamalıyız ki, eleştirmenden istenilen ilk şey, bilinçli bir duyarlıktır. Bilinçten şunu demek istiyoruz: sanatçı nasıl ki esinini içinden denetliyerek biçimlendirir —aksi halde ortaya, şiir yapıtı yerine çocuklamalar çıkar—, eleştirmen de duyarlığının egemeni olmalıdır"* diyordu (Forum, 15 Şubat 1968). Bu anlayışla yoğun bir çalışmaya girdiğini 7 Temmuz 1968 günlü mektubundan anlıyoruz: *"Önceden de söylediğim gibi, nihayet üniversite bitti. Burada estetik dalında doktora yapabilmem için, Milli Eğitim Bakanlığı gereken izni bağışladı ve işin en önemlisi askerlik erteleme belgesi geldi. (...) Doktoramı Roma Üniversitesinde, Felsefe Fakültesinde yapacağım. Özellikle marksist estetik üzerine çalışacağım. Bu konuda başlangıç programını estetik profesörü ile tespit etmiş bulunuyorum. Sonbahara dek elimde okuyup çalışacağım epeyi yüklü bir liste var. Bunlar içerisinde çoğunluk Lukacs, Prag dil okulu ilerigelenleri ve İtalya'daki materialist estetiğin kuramcıları bulunuyor."*

'68 yılı bitmek üzeredir. Roma'dan yazdığı 17 12.1968 günlü mektup, Bedri'nin sonraki yıllarına ışık tutacak niteliktedir: *" Ben daha en temel sorunları bilmeden, el yordamıyla sorunlara yaklaşıyorum. Son zamanlarda okuduğum, çevirdiğim yazarlardan öğrendiğim şey bu. Bu nedenle, bütün gücümü bu temel metinlerin çalışılmasına vereceğim. Acelem yok. Hem, boş yere acele saman alevinden farksız oluyor. Elimde bir sürü çeviri var. Yol aydınlatan yazılar. Sonra, çevirmekle hem boş durmuyorum, hem de sorunlara daha derince girmek imkânı yaratılıyor. Örneğin,*

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Marks'ın '1844 Ekonomi ve Felsefe Müsveddeleri'nden 'Yabancılaşmış Emek', 'Para' ve duyuların tarihî kaynağıyla ilgili bölümleri, Engels'ten, Marks'tan sanat üzerine yazıların epeyisini çevirdim. Gramsci ve Della Volpe ve diğerlerinden edebiyat üzerine yazılar çevirdim. Hepsini temize çekmem kaldı. (...) Somut eleştiriyi, yâni eylemi şimdilik boşladım. Birincisi, kuramsal eksikliğimi gidermem gerek, ikinci olarak ta, Türk Edebiyatını, Türk Tarihini ve toplumunu iyice ve bilimsel tanımadan, boşa çaba gibime geliyor. Burada kalacağım iki yıl süresince birinci boşluğumu iyice kapatmaya çalışacağım. Daha doğrusu başladım da".

4 Mart 1969 günlü mektubunda ise şöyle diyecekti: *"Fakat ben şiirlerime güvenmiyorum artık. Şiirdeki duyarlığımı eleştiriye uygulayınca daha verimli, daha yararlı oluyorum. Kendimi ozan saymıyorum senin anlıyacağın"*

Bedrettin Cömert, kendini, kendi deyimiyle 'iyice' Eleştiri'ye ve İnceleme'ye verdi. Onun, 1970 yılı içinde Türkiye'ye döndükten sonra *Halkın Dostları*'nda, *Ant*'ta, *Gelecek*'te, *Barış*'ta, *Yansıma*'da, *İtalyan Filolojisi*'nde, *Soyut*'ta, *Toplum*'da, *S.E.D.*'de, *Milliyet Sanat*'ta, *Yeni Ulus*'ta, *Yeni Ufuklar*'da, *Yeni Ortam*'da, *Yeni Halkçı*'da, *Politika*'da, *Vatan*'da, *Türk Dili*'nde, *Cumhuriyet*'te, *Oluşum*'da, *Sesimiz*'de, *Ulusal Kültür*'de, *Yazı*'da yayımlanan yazıları, büyük ve sağlıklı bir kültür birikiminin kanıtıdır. Bu dergi ve gazetelerdeki yazılardan bazılarının başlıkları bile, Bedri'nin *Eleştiri*'ye ne büyük önem verdiğini göstermeğe yeter: *'Edebiyat Eleştirisinde Yöntem'* (Gelecek, Temmuz 1871), *'Eleştirimizin Alınyazısı'* (Barış, 4 Ekim 1971), *'Eleştiride Sevgi'* (Barış, 24 Mayıs 1972), *'Eleştirimizin Çağdışılığı'* (Yansıma, Temmuz 1972), *'Eleştiriye 5 Kala'* (Soyut, Eylül 1973), *'Talihsiz Eleştirmen'* (Milliyet Sanat, 11 Mart 1977), *'Yaratmanın Kıskançlığı ve Eleştirel Nesnellik'* (Milliyet Sanat, 24 Nisan 1978), vb...

Ne mi yapmak istiyordu *Eleştiri*'de, Bedrettin Cömert?

Daha 1972'lerde şöyle diyordu: *"Gün geçmiyor ki, şu veya bu nedenle eleştirimize çatılmasın. Ama bir-iki* öznel-nesnel, izlenimci-bilimsel *tartışmasının dışında, bütün suçlamalar, eleştirmenlerle eleştirilenler arasındaki dostluk veya düşmanlık ilişkisinde yoğunlaşıyor. Gerçekten 'dostluğa veya düşmanlığa rağmen' değerlendirme ve yargılama korkusuzluğu, eleştirimizin geleceği bakımından hepimizin ivedilikle özlediği bir şeydir. Ne var ki, yalnızca ilişkiler üzerinde durulduğu sürece eleştirimizin temel hastalığına isabetli bir tanı koymamız pek de kolay olacağa benzemiyor. Başarılı eleştirmenlerimiz bulunduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bir yazarı, bir sorunu açarak; anlayışımıza, beğenimize ışık tutan, yazı ve yapıtlarıyla bilgilerimize yeni şeyler ekleyen değerli eleştirmenlerimiz var. Ama hemen hepsinde çok önemli bir de eksik görülüyor:* eleştiri sorunları bakımından çağdışı kalmış olmaları.

İzlenimci, ayaküstü eleştirinin defteri bizde de dürülüp çoktan rafa kaldırıldığı halde, hâlâ izlenimciliğin rahat döşeğinde kıvrılıp kıvrılan sözümona eleştirmen

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://raptiye.org

lerin ardı kesilmiyor. Öznel-nesnel kavgasının kısır döngüsünden kurtulamayan nesnelcilerimizin çoğu susmuş durumda. Toplumcu eleştirimiz ise, edebiyat yapıtının izlenimcilerce saklı tutulan, çoğun saklı tutulmasında yarar görülen 'içerik' gerçeğini kararlılıkla göstermiş olmasına karşın, içerikçilik bağnazlığında ilk uykusuna yatmak üzere. (...) Evet, eleştiri gerçekçi olmalıdır, ama kaba ve kolaycı bir gerçekçilik, toplumcu eleştiriye ancak zarar getirir. Toplumcu eleştiri, hiçbir güçlükten kaçmayan, önüne çıkan her sorunu, her ayrıntıyı, ciddî bir sorun kabul edip, onu çözecek en sağlam ve gelişmiş araştırma yollarını arayan, amacına ulaşmak için hiçbir yolu ve aracı küçümsemeyen eleştiridir. Yoksa, yalnız içerik, işin daha gülüncü, 'belirli bir içerik' yöresinde dolanıp duran ve edebiyat yapıtının kendine özgü yapısal özelliklerine söz olsun diye şöyle bir değinip geçen eleştiri yöntemi, tek sözcükle çağdışıdır."

Roma'dan 1970'de Felsefe Doktoru olarak dönen, 1974'de Sanat Tarihinden de doktora yapan, 1977'de Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi kürsüsüne doçent olan Bedrettin Cömert, elbette ki yalnızca *Eleştiri* ile yetinemezdi; Dil ve Sanat sorunları, İnceleme, Çeviri gibi alanlar da onun çalışma alanı içindeydi. Eleştiri yazılarını, *'Eleştiriye 5 Kala'* adlı bir kitapta topladım. Yayımlandığında, Bedrettin Cömert'in Eleştiri alanında neler yaptığı ve yapmak istediği daha iyi anlaşılacaktır. Dil ve Sanat üzerine yazdıkları ile *'Dil ve Sanat'* adlı bir kitapta biraraya getirildi. Bedrettin Cömert, bu iki kitapdaki yazılarındadır Dilerim ki bir an önce günışığına çıksın bu kitaplar.

Bedrettin Cömert, 11 Temmuz 1978 olayından önce, Cumhuriyet gazetesinde Resim eleştirmenliği yapıyordu. *'Hamiye Çolakoğlu'nun Seramik Heykelleri'* adını taşıyan son yazısının tarihi, 28 Haziran 1978'dir. *"Sanatsal etkilenmenin önsel koşulu yoktur"* diye başlayan o yazısı, *"Hamiye'nin seramiklerinde, yüreğini sevgiye, dostluklara sunmayı bekleyen insan var yalnızca, tüm insan"* sözleriyle biter.

Nezaman yazdığını bilemediğimiz *'Yurdumuzda Marksçı Yazın Eleştirisinin Durumu'* adlı, gerçekten önemli yazısının yayımlandığını ise ne yazık ki göremedi o!.. Kısaltılmışı 22 Temmuz 1978 günlü Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan yazının tümü 1978/2 -Ağustos sayılı *Yazı* dergisinde çıktı. Yeniden yeniden okunulması gereken o yazısında şöyle diyordu:*"Sanatın devrime hizmet edebilmesi için, her şeyden önce 'sanat' olması gerektiğini hâlâ anlayamadığımız; bu konua belli oluyor. 'Sanat önce sanat olmalıdır; ancak bu yolla bir şeylere uzun süre hizmet edebilir' derken, sınıfsallıktan soyutlanmış bir sanat anlayışını savunduğunuz yüzünüze tükürülüveriyor neredeyse. Oysa bu türden suçlamaları meslekedinen alıkların çoğu, bir kunduracının bile, 'kunduracıca' bir işlevini ve hizmetinin olabilmesi için, önce kundura yapmayı bilmesi gerektiğini düşünemiyecek kadar iç yozluğunda yaşıyor."*

Şiirdeki duyarlığını eleştiriye uygulayarak ortaya çok başarılı nesnel eleştiri örnekleri koyan Bedrettin Cömert, eksikliği gün geçtikçe daha çok duyulacak, her bakımdan örnek bir insandı. Kişiliği ve yaptıkları önünde saygıyla eğiliyorum.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

BEDRETTİN CÖMERT VE ELEŞTİRİ ANLAYIŞI

Özdemir İNCE*

Bedrettin Cömert'i "Forum" dergisindeki yazılarıyla tanımaya başladım. Bedrettin Cömert kaynakçasında, 1962 yılından itibaren şiir, deneme, eleştiri ve çeviri yayınladığı görülüyor, ama doğrusunu söylemek gerekirse, ben Bedri'nin bu dönemini ansımıyorum.

Tanışmamız György Lukacs'tan Zeki Özcan'la birlikte yaptığı çeviriler aracılığıyla oldu: önce "Emek" dizisi. Yıl 1969'du. Bir yıl sonra da "Halkın Dostları"nda yayınlanan "Şiirsel İmgenin Akılsallığı" ve "Şiirin Semantik Anahtarları" başlıklı yazıları.

İlk yazılarını okudukça, şöyle bir kanıya varmıştım: "İşte ciddi, titiz, tuttuğunu koparan inatçı biri" demiştim. Bir insanı hiç tanımadan, sadece yazılarına bakarak böyle bir kişilik tanımlaması yapabilmek için, bu özelliklerin o kişinin kaleme aldığı yazılarda da olması gerekir. Gerçekten de bu nitelikler Bedrettin'in yazılarında bol bol vardı, ve öylesine bol bol vardı ki bir yazının dar sınırları onun yazınsal tutku, hız ve soluğundan nefes darlığına uğruyor gibiydi. Kimi zaman da, beyin ve yüreğindekileri olduğu gibi dökememenin sıkıntısından öfkeleniyordu.

* Ozan, Yazar

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Yeni yazmaya başladığı yıllarda usta bir yazar değildi. Kimileri vardır yazına kırk yıllık yazar havasıyla, rahatlığıyla girerler. Bedrettin onlardan değildi, acemiydi: edebiyat loncasının geleneğine çok uygun bir başlangıç. Demek ki önce çıraklık yaptı, kalfa oldu. Ne yazık ki ustalık dönemi çok yeni başlamıştı.

Bedrettin, Türk yazını ufuklarında bir "yıldız" gibi doğmadı. Bu yüzden de Türkiye'ye gelmeden önce, Hasan Hüseyin'in dışında pek az insanın dikkatini çekti. Ama o zamanlar Bedrettin'le ilgilenmiş olanlar, onun yeteneğini, bilgisini ve yüreğini görmüşlerdi. Çok iyi bir çıraktı Bedrettin. Ama kimin çırağıydı? Belki de sadece kendi kendinin çırağıydı. Çünkü bu genç adam ne İstanbul'un, ne de Ankara'nın edebî ve gayrı edebî tezgâhından geçmemişti; Sivas'tan kalkıp İtalya'ya gitmişti. Bu akıl almaz gerilimi (yaşayanlar bilirler) yaşamış, Batı'ya gidip de aklını kaçırmadan, yozlaşmadan dönen ender insanlardan biri olmuştu.

Gene o ilk yazılarında bilgi ve beyinin önde geldiğini, yazılarında, eleştirilerinde maddeci bilginin biraz sert köşeli biçimlerde yer aldığını görürüz. Sonra, yıllar ilerledikçe, bu köşeler insan yüreğinin ipeğiyle kaplandı; bilginin ve beyinin yanına insan yüreği ve duyarlılığı geldi ve ortaya genç yaşta, —Bedri'nin yaşı bir bilim adımı, bir sanat tarihçisi ve eleştiricisi için oldukça gençtir—, olgun, sağlam, dengeli bir insan ve yazar çıktı.

Bedrettin Cömert'in işe çıraklıktan başlaması, genç bir dâhi "muamelesi" görmemesi hem kendisi, hem de yazınımız için çok iyi oldu. Oysa, Türk yazın tarihinde, özellikle Bedrettin'in çalıştığı alanlarda, on yıl içinde böylesine gelişim göstermiş, hem eleştirip hem de alçakgönüllü kalabilmiş, eleştirinin yozlaştırıcı baş döngüsüne kapılmamış pek az insan vardır: eleştiri, gönül yüceliğinden yoksun güçsüz insanları çabucak yozlaştırır, onların ahlâklarını bozar. Bu yüce, genç yaşlarda erişilmiş erdem, onun kapitalist ekonomiye özgü iş bölümünün edebiyat ve sanata yansımalarını, baştan çıkartıcı, yabancılaştırıcı, yozlaştırıcı etkilerini pek erken farketmesini sağlamıştır.

Kapitalist ülkelerde, sermaye ve egemen güçler, sanatçılar kadar eleştiricilere de dikkat ederler; belki de daha çok...; sanatı, sanatçıyı, sanat ve sanatçıda beliren ilerici girişim ve atılımları eleştiriciler aracılığıyla denetim altında tutmak isterler. Gene, kitap satışlarını da eleştiriciler ve kitap tanıtıcılar *marifetiyle* denetim altında tutarlar. Kapitalist iş bölümünün en büyük başarısı, sanatçı ile eleştiriciyi ayrı ayrı kampların adamları olarak göstermek ve onları bu bakış açısı içinde koşullandırmak olmuştur. Eleştirici ile sanatçının karşılıklı güvensizlikleri işte bu yara'dan kaynaklanır. Böylesine bir ortam içinde koşullanmış sanatçı başarısızlıklarının nedeni olarak eleştiriciyi görür; eleştirici de sanatçıya işi bitirilmesi gereken bir hasım gözüyle bakar. Ama genç Bedrettin bu zorlama, uyduruk kamplaşmayı yutmamıştır; bu yüzden de o kapitalist iş bölümü öncesi, aydınlanma çağlarının bilginlerine, bilgin yazarlarına benzer Bu sapık durum üzerinde önemle duruyorum, çünkü bu külü yuttukları için birçok sanatçı ve eleştirici tuzağa düşüp yanlış yerlere gitmişler, yapabi-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

leceklerinin yüzde birini bile yapamamışlardır. Bedrettin'e gelince, sanat yaratıcısı ile eleştiricisini bir an bile olsun ayrı kampların adamları gibi görmemiştir. Sanatçının başarılı çalışmaları onun için gizlenmesi, kapatılması, sırt dönülmesi gereken kıskançlık odakları oluşturmamıştır; kendi ben'ini doyurmak, kendi varlığını doğrulamak için sanatçı ve yapıtını bir araç, bir nesne olarak görmemiştir. Bedrettin, sanat yapıtı ile okur, dinleyici ve seyirci arasında her zaman bir "köprü" olmak, ara yansıtıcı olmak görevini bilinç ve onurla yüklenmiştir.

Eleştirinin yapısından, doğasından gelen baştan çıkartıcı güzelliğine karşı koymak için sağlam bir insanın tinsel yapısına sahip olmak gerekir. Hele sözü dinlenir bir eleştirici, sanat tarihçisi olduktan sonra, küçük dağları kendisinin yarattığını sanmaması, "Nemrut"laşmaması gerekir. Böylesine tehlikelere tutsak olmamak için insana ruhsal denge, serinkanlı bilinç, alçakgönüllülük, titizlik, sabır, adalet tutkusu, biraz da cesaret gerekir. Bu saydığım sıfat ve erdemlerin hepsi vardı Bedrettin'de. Bunun doğal sonucu olarak da sanat yapıtına bir an olsun saygısızlıkla, sevgisizlikle yaklaşmamıştır Bedrettin hırçınlaşmışsa, öfkelenmişse, bu ancak biraz önce saydığım sıfat ve erdemlerden yoksun kişi ve yazılara karşı olmuştur. Dokunulmaza, tabuya karşı çıkmıştır, bunların insanın zihinsel gelişimini engellediğine inandığı için kuşku'yu her zaman yeğ tutmuştur: inanmadığı için değil, fakat bilinçle inandığı için kuşkuyu gelişimden ayrı düşünmemiştir. Bu yüzden de "çıraklık"ının son dönemlerinden başlayarak marksist estetik, marksizm ve sanat ilişkilerinde kemikleşmelere, doğmalara, idealistçe tutuculuklara karşı çıkmıştır. Bunun en somut örneklerinden biri "Yazı Dergisi"nin 1978/2 sayısında yayınlanan yazısıdır; bu yazıdan alacağım bir cümle onun nasıl bir eleştirinin yanında, nasıl bir eleştirinin karşısında olduğunun somut örneği olacak: *"Bir eleştirmen, bağlandığı marksçı dünya görüşüne uygun sanat anlayışını, gelmiş geçmiş tüm sanat ürünlerinde önsel olarak arayarak, onları bu anlayışının olası varlığı veya yokluğuna göre kamplara ayırmanın yanlışlığına; her sanat ürününü yaratıldığı koşullara göre değerlendirip tarihteki gerçek yerine koymak gerekliliğine inanmadığı sürece, dünya görüşünün marksçı olduğunu yırtınarak bağırsa da o eleştirmen karşı-marksttir, çünkü kolaycıdır, çünkü kendini savsözlerle gizlemeye çalışan bir bireycidir."*

Pek doğaldır ki böylesine şematik bir eleştiri anlayışı geçmiş ulusal ve evrensel kültürle olan bütün bağlarımızın kopmasına neden olur Böylesi bir anlayışa göre Yunus Emre, Nedim, Fuzulî, Yahya Kemâl, Yakub Kadri ve daha niceleri okunmaması gereken yazarlardır. Böylesine bir noktaya geldiniz mi, marksizmin kurucularının geçmiş kültür değerlerine sahip çıkmak gerektiğinin üzerinde önemle duran öğütlerine kulaklarınızı tıkamış olursunuz; dolayısıyla kurucu ustalar ve onların diyalektik düşünceleriyle çelişirsiniz; faşist bir kültür anlayışıyla özdeşleştiğinizi bile farkedemezsiniz. İşte Bedrettin Cömert bu korkunç tehlikeyi ülkemizde henüz filizlenme evresinde saptayarak bize gösteriyor; önemli olan sanat yapıtıdır, ondan yola çıkmalı, diyor; bir sanat yapıtının içeriğinin ve üzerinde yer alan haklı düşünce onun

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

bir sanat yapıtı olmasına yetmez, diyor. Bunu eski ve yeni ustalar da söylüyorlar. Bedrettin, bir sanat yapıtının devrime hizmet edebilmesi için önce sanat yapıtının estetik gereklerine sahip olması gerektiğini de söylüyor. Daha ne söylesin.

Bedrettin Cömert çalışkandı. Çalışmanın sanatla uğraşanların sürekli durumu olduğunu; çalışarak, kendimizi, başkalarını ve evreni kavramak ve keşfetmek hakkına sahip olabileceğimizi biliyordu. Bedrettin'in kısacık yaşantısına sığdırdığı çalışma alanlarını görmek için "Sanat ve Toplum" dergisince yayınlanan "Bedrettin Cömert Kaynakçası"na bakmak yeter: şiirler, çeviriler, sanat tarihi, sinema, dilbilim, resim ve eleştiri kuramı üzerine yazılar, eleştiriler, denemeler. Ayrıca, TRT televizyonu için yaptığı "Leonardo" dizisinin güzelim çevirisi.

Bedrettin'in paylaşmak ve ortaklaşa yaratıya inanmak gibi bir insan ve eleştirici için vazgeçilmez özellikleri de vardı. Yapıtın, halkla, okurla, başka bir ozan ve yazarla, ve tüm geçmişle ortaklaşa yaratıldığına inanıyordu ve bunun için yazarlar, ozanlar, ressamlar, yontucular, müzikçiler arasında karşılıklı alışverişler olmasının sanat ortamımıza olumlu katkıları olacağını savunuyordu.

Bedrettin insandı, alçakgönüllüydü, çalışkandı, dostluğa inanıyordu, duygu ile düşünceyi birleştirmişti, ayırmıyordu ve en önemlisi bağnaz değildi; eleştirinin sorumluluğuna inanmıştı, eleştiricinin yaşadığı çağda var olan, yaratılan sanat yapıtlarına karşı takındığı nesnel tavırla kişilik kazandığını, görmediği, göremediği yaratılardan da sorumlu olduğunu biliyordu.

İşte bu yüzden Bedrettin Cömert bir başlangıçtı!

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ÇAĞDAŞ SANAT TARİHÇİLİĞİ AÇISINDAN BEDRETTİN CÖMERT

Kaya ÖZSEZGİN*

— I —

Bedrettin Cömert, kendisiyle yapılan bir konuşmada[1] bizdeki sanat tarihi çalışmalarına ilişkin bir soruya karşılık verirken, üniversite dışına sızabilen, canlı kültür ve sanat ortamıyla bağlantı kurmayı başaran ve sayısı son yıllarda gittikçe kabarıklaşan yapıtlar dışında, genel eğilimin, "yönünü arayan bir yığıntı" aşamasını geçemediğini belirtiyordu. Cömert'e göre "sınıflandırıcı" ve "betimleyici" özellikler gösteren bu eğilimin temelinde, Alman okulunun etkileri seçilebilir. Onun da geçmişi pek fazla gerilere gitmiyor. Batıda ortalama ikiyüz yıllık bir geleneği bulunan sanat tarihi yazarlığı, bu geleneğin de daha öncelerine uzanan bir belge derlemeciliği üzerine kuruludur. Kuşkusuz sanat tarihinin bir bilim dalı olarak, birtakım yan bilim dallarından, örneğin tarih, felsefe ve psikolojiden yararlanarak çağdaş düzeye getirdiği ve giderek özerk ve bağımsız bir noktaya bağladığı aşamaların tümü, Türkiye'deki sanat tarihi yazarlığı için söz konusu değildir. Alman arkeoloğu ve sanat tarihçisi Winckelmann (1717 1768), Batının dikkatini antik kültür üzerine çekmeden ve "néo-classicisme"i canlandırmadan önce, eski yapıtların kültür ve sanat geleneği

* Yazar, eleştirmen

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

açısından taşıdığı değer biliniyordu. Sanat tarihçiliğini benimsemiş bir yazar, herhangi bir konuda araştırmaya girecek olsa, elinin altında değerlendireceği ve yönlendireceği birtakım kaynaklara sahipti. Sanat tarihçisinin işini büyük ölçüde kolaylaştıran böyle bir olanak, Türkiye sanatının ayrıntılarını araştıracak yerli bir yazar için bugün bile yeterince yoktur. Bu nedenle, sanat tarihinde yerli kaynak olarak bizde ortaya çıkan ilk çalışmalar, bu bilim dalının gerektirdiği yöntem ve üslûp ayrıcalıklarını temel almadan önce, bir "önbilgi" sentezine yönelmek zorundaydı. Tarihin çok eski dönemlerine uzanan zengin bir kültür mirasını toprakları üzerinde ötedenberi barındırmış olan bir ülkede, sanat yazarlığının, önemli bir işlev yükleneceğini söylemek bile fazla olur. Sanat tarihçisi bir yandan bu kültür mirasına ilgili çevrelerin dikkatini çekerken, öte yandan o mirasın bilimsel dökümünü yaparak gelecek kuşakların yararlanacağı temel verileri de hazırlamış olacaktı. Cumhuriyet dönemi, sanat tarihçiliği açısından böyle bir bilincin ilk ışıklarını yakacaktır. Sanat tarihçiliği o yıllarda tarih yazıcılığının bir parçası olarak değerlendiriliyordu. Batıda Wölfflin (1864 - 1945) ve Focillon (1881 - 1943) gibi sanat tarihçilerinin, bu bilim dalını bağımsızlaştırma, kendine yeter duruma getirme yolundaki çabaları yanında, Türkiye'de tarih ve sanat tarihi, birbirini bütünler doğrultuda yürümüştür genellikle. Öte yandan Türk sanatının İç Asya'daki ilk kaynaklara, verilere kadar uzanan karmaşık etkileşim tarihini aydınlatacak araştırma ve inceleme çalışmaları, büyük ölçüde yabancı türkologların ve sanat tarihçilerinin ilgi alanlarını oluşturagelmiştir bilindiği gibi. Strzygowski, Glück, Babinger, Eberhard, Stein, von le Coq'dan Gabriel'e, oradan Otto-Dorn'a ve Diez'e kadar uzanan bir çizgi üzerinde Batılı sanat tarihçileri, başta Türk sanatının kaynakları ve belirleyici nitelikleri olmak üzere, çeşitli dönemleri konu almışlar, bu yolda önemli bir kaynak birikimi yaratmışlardır. Özellikle 1910'lardan sonra gelişen bu tür yaklaşımlar, Cumhuriyet dönemiyle birlikte gelişecek olan yerli araştırma çabalarına yön vermiştir, denebilir.

Ama genel bir açıdan bakılacak olursa, Türkiye'de sanat tarihçiliğinin kısa geçmişi, birtakım tarihsel bilgilerin ışığı altında, sanat yapıtlarının sınıflandırılması işleminden öteye pek geçememiştir. Bilim dallarının, olağan etkileşimler dışında bağımsız birer kimlik kazanması, hatta ayni bilim dalının geniş kapsamı içinde özgül yaklaşım odaklarının belirmesi, çağdaş bir olgu olarak sanat tarihçiliğimizi fazlaca etkilememiştir. Bir başka deyimle, sanat tarihçiliği, Türkiye'de kuram ve eleştiri düzeyinde, tarihin yanı sıra kuram ve eleştiri etkinliklerini de içeren bir bilim dalı kimliğini, yakın zamanlara kadar elde edememiştir. Ayrıca sanat yapıtını —hangi dönemin ve çevrenin ürünü olursa olsun— insan varlığının ortaya çıkardığı bir nesne olarak değerlendirmek ve onda, bu varlığın tüm yansıma biçimlerini gözlemek, sanat tarihçisinin uğraşları arasına pek girmemiştir. Sanat yapıtını, kaba bir bilgi dökümü için tarihsel bir neden saymak ve böylece katalog ayrıntısının çıkmazına sürüklemek, ondaki ayırıcı niteliği tüm açıklığıyla görmemize engeldir. Sanat yapıtlarını oluşturan üslûp ayrımları ve teknik özellikler, ancak o yapıtın kendi çevre ve yaşam özellikle-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantev.org

riyle, tarih etkenleriyle ele alınıp irdelenmesi sonucunda, gerçek yerine oturabilir. Alışılmış bilim adamlığı tavrı, sanat yapıtını konu alan bilimsel bir çalışma için genellikle ters sonuçlar doğurur. Bir sanat yapıtına bakan gözün, ondaki yaratıcı duyarlığı tüm boyutlarıyla kavraması, aradaki "descriptif" yöntemi aşmasına bağlıdır. Onu görünen özellikleriyle betimlemek, tarih sırasına oturtmak ve ayırıcı niteliklerini sıralamak, kuşkusuz sanat tarihçiliği için bir basamaktır. Ama hiçbir zaman amaç değildir. Sanat biçimlerini, tarihsel gelişmenin ve ait oldukları toplumsal kesimin bir karşılığı olarak kabullenirsek, bu biçimlerin ne tür anlamlar içerdiğini de araştırmamız gerekecektir. Bu anlamların kökeninde ise, sanat yapıtını, tüm başka nesnelerden ayrıcalıklı kılan incelikler gizlidir. Duyarlı bir bakış, özümseyici bir göz, bu incelikleri görüp algılayabilir.

İşte sanat tarihini bir "biçim tarihi" olarak değerlendiren çabalar, bu noktada önem kazanmaktadır. İnsanlar çevrelerine ve dünyaya, hep ayni gözle bakmamışlardır. Farklı bakışlar, farklı sanat biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Sanat tarihi, tarih öncesinden günümüze kadar, bu değişik bakış özelliklerinin bir panoramasını sunar. Bakışı doğuran nedenler ise çok karmaşıktır ve genellikle toplumsal, tarihsel dönemlerin zorunlu sonuçlarıdır. Sanat yapıtının içeriğiyle biçimsel dili arasındaki neden-sonuç ilişkileri, bilindiği gibi büyük sanat dönemleri için gerekli ortamları yaratmıştır. Sanat tarihçisinin, kaba bir tarihçi bakışıyla, bu ilişkileri görmemesi, onun bilinç ve yürek ilişkisini ihmal ettiği anlamına gelebilir.

Geçen yüzyılda sanatın tarihini, genel tarih kavramının bir parçası olarak benimsemiş yazarlar arasında bile, sanatın yaşam koşullarına ayrı bir değer yüklemiş olanların çıkması ilginçtir. Söz gelişi uygarlık tarihi konusunda yapıtlarıyla tanınan İsviçreli Jacob Burckhardt (1818-1897)'ın, bu konuya ilişkin bir notu var; şöyle diyor Burckhardt: "Tümüyle görülecek olursa, sanatın genel kültürle olan bağıntısı gevşektir ve anlaşılması kolaydır. Oysa sanatın kendi yaşamı ve kendi tarihi vardır" Wölfflin "Sanat Tarihinin Temel Kavramları"nı 1933'te yeniden gözden geçirip baskıya verirken kitaba eklediği bölümde, bu söze değinir ve sanatı genel tarihin bir parçası yapmaya başkalarından daha yetenekli ve istekli olan birinden, böyle bir söz duymanın şaşırtıcı olduğunu öne sürer.

Görsel olayın inceliğini kavramamış bir göz, sanatın özel tarihiyle genel tarih kavramı arasındaki ayrımı da, doğal olarak sezemez. Gerçekçi bir tabana oturmayı amaçlayan bir sanat tarihi çalışması, bu inceliğin insan yaşamına ilişkin yönlerini, soyut anlatım yollarına başvurmadan bulup ortaya çıkarabilmelidir. Doğan Kuban, haklı olarak şöyle diyor bu konuda: "Bir yapıtı bütün ayrıntılarıyla belgelemek sanat tarihi için gerekli temelli bir iştir. Fakat böyle elde edilen bilgi, sanat tarihçisinden başka kimsenin işine yaramaz. Ve sanat tarihiyle en çok resimli kitaplarla, estetik duyarlığın ticarî sömürüsünü yapanlar ilgilenir... İnsanoğlunun yaşamak için ürettiği sayısız ürün arasında bazılarının simgesel, anıtsal boyutlara erişmesi, sanat ürünü diye özel saygınlık kazanmasını anlamak, ancak bu çeşitli etmenlerin ve ilişkilerin

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantev.org

ortaya konmasına bağlıdır. Biz Selimiye'nin dört minaresinin bir kompozisyon gereksinmesi olduğunu ve dinî işlevle ilişkisini olmadığını anladığımız zaman, sanatın boyutunu ve insan yaşamıyla ilişkisini kavrayabiliriz. Sanat tarihçisi bu ilişkileri insanlara gösterebilirse, eski ya da yeni bir yapıtın kişi ve toplumun bazı yapısal eğilimlerini yansıttığını, kanıtlayamasa bile, ileri sürse, yazdıklarının toplum kültüründe daha güvenli bir yeri olurdu"[2].

Kuban'ın belirttiği örnek, çağdaş sanat tarihçiliği sorununun da duyarlı bir noktasını açığa vurmaktadır. Selimiye'nin dört minareden oluşması, onun yapısal kompozisyonuyla olduğu kadar, Türk insanının geleneksel kültür boyutlarıyla da yakından ilgili bir konudur. Kuşkusuz bu konu, yapıtın başka mimarî ayrıcalıklarını da bütünüyle içerir. Örneği, mimarlık dışındaki görsel sanatların tümüne uygulama olanağı vardır. Bir sanat yapıtının oluşma süreci, o süreçle ilgili tüm insansal, kültürel ve çevresel sorunları, başkalıkları kapsar. Sanat tarihçisi, bütün bu etmenleri göz önünde bulundurmak ve yargısını, yorumunu bu etmenlerin ışığında belirtmek zorundadır.

Görsel eğitimin ve terbiyenin belli bir aşamaya ulaştığı toplumlarda, sanat tarihçisinin görevi de bir bakıma kolaylaşır. Çünkü öyle toplumlarda, sanat tarihçisinin kullandığı temel kavramlar, günlük yaşamın bir parçasıdır. Sanat tarihi eğitiminin orta öğrenim düzeyinde henüz yeterince benimsenmediği ülkemiz için bu sorun çok yönlü ve karmaşıktır. Çözümünün ise köklü ve ayrıntılı bir kültür programıyla yakın ilgisi vardır.

— II —

Çağdaş sanat tarihçiliği açısından Bedrettin Cömert'in temsil ettiği görev, Türkiye'nin genel kültür sorunları dışında ele alınacak bir konu değildir kuşkusuz. Onun yazarlık ve araştırmacılık serüvenine başladığı yıllar, Türkiye'de kültürün toplumsal yapıyla ve geleneksel yaşam koşullarıyla diyalektik bağının gerçekçi yaklaşımlarla ele alındığı, irdelendiği yıllardır. Bir yandan sanatçı kimliği taşımış olması, öte yandan sanat tarihi ve estetik dalında bilim adamı niteliğini bütünüyle üstlenmesi, ona sanat yapıtını anlamada, değerlendirmede geniş ufuklar açmıştır, denebilir. Bedrettin Cömert'in yaşamı boyunca savunduğu ve uyguladığı görüşte, şair yanının bir katkısı, bir payı olmuş mudur? Bu ilişki, ayrı bir incelemenin konusu olabilir. Ancak sanata, işin pratiğini yapan bir kişi olarak da eğilmiş olmasının, Cömert'e sağladığı olanaklardan söz edilebilir sanıyorum. O, bir sanat tarihçisinin, bir eleştirmenin sanat olgusuyla uğraşabilmesi için, ya da kendinde uğraşma hakkını bulabilmesi için, en az sanatçı kadar duyarlık taşıması gerektiği görüşünden yana oldu. Yazılarında ve konuşmalarında yer alan temel görüş ekseni budur. Bir sanat tarihçisinin, en az bir sanatçı kadar duyarlı olması ne demektir? Klasik sanat tarihçisi

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantev.org

tavrıyla, Cömert'in sözünü ettiği bu duyarlık arasındaki derin ayrımı görmezlikten gelemeyiz. Sanat tarihçisi, yakınlaştığı sanat yapıtıyla doğrudan bir gönül bağı içinde bulunursa, —bir başka deyimle— onu bir yaratım içgüdüsünün ürünü olarak algılayabilirse, görünürdeki olgunun gizlerine inebilir, onun tarih ve yaşam içindeki yerini, gerçekçi yaklaşımlarla saptayabilir. Burada Cömert'in sözünü ettiği duyarlıkla, bilim adamında var olması gereken nesnelliği ayni düzeyde, ayni kavram doğrultusunda düşünmenin yanlış olacağı belirtilmelidir. Çünkü yalnızca duyarlığı ölçü alan bir eleştiri ya da yorum yaklaşımı, yanıltıcı olabilir ya da o kişiyi izlenimci eleştiri kavramına götürebilir. Amaç, böyle bir kavram değildir. Eleştirmen, yaratılmış olan bir yapıtı vesile yaparak, yeni bir "yaratı"ya giderse, bu çok kolay bir şey olur. 1950'lerden bu yana Türkiye, böyle kolay bir yaklaşımın acısını çekmekte ve eleştirmenler, sanatçının tavrına benzer bir tavrın içine girmektedirler[3]. Önemli olan, bir "sanat beğenisi" elde etmeye yarayacak olanakları zorlamaktır. Sanat tarihçisi ve eleştirmen, böyle bir beğeniye ulaşmanın yollarını aramalıdır Cömert'e göre. Bu ise bol yapıt görüp izlemekle elde edilen bir deneydir. Nasıl şiir okuya okuya, sağlam şiir yapıtlarıyla tanışa tanışa, güzeli çirkinden ayırdedecek "pratik bir yetenek" kazanılırsa, resim sanatına ilişkin bir beğeni de, çok sayıda resimle özdeşlik kurularak elde edilir. Çünkü "beğeni, gelişen, ilerleyen ve zamanla tamamlanan bir özellik taşır. Bu bakımdan alışılmış beğeni ölçülerimizi zorlayan, hatta ilk karşılaşmada bize olumsuz estetik yargılar bile verdirten birçok yenilikler, onları tabanda besleyen ilke ve gerekçeler anlaşıldıktan sonra, içimize yeni kapılar açarlar, beğenimizin sınırlarını biraz daha genişletirler, yenilikleri daha sağlıklı ve gerçeğe uygun biçimde kabul edebileceğimiz bir düzeye ulaştırırlar bizi"[4].

Öte yandan her yapıtı, kendi dönemi ve çağı içinde ele alıp değerlendirme zorunluğu da, sanat tarihçisini yönlendiren bir etkendir. Geride kalan her sanat dönemi, "genel bir insan eğilimi" olarak her zaman var olagelmiştir. Söz gelişi "romantizm" böyle bir insan eğilimidir. Ne var ki insan yapımızdaki bu genel romantik eğilim, bir akım olarak romantizmi anlamamıza yeterli değildir. "Onu ancak yeşerdiği, oluştuğu, geliştiği dönemin tarih, kültür ve beğeni koşulları içinde kavrayarak tadabiliriz. Ancak bu yolla çağımızın baskın duyarlığına yenilmeyerek, başka dönemlere özgü sanat gösterilerine yaklaşabiliriz"[5]. Sanat yapıtının çağları ve kuşakları aşan etkinliği, yani evrensellik dediğimiz özelliği, ancak bu yolla kavranabilir. Aksi halde, bu özelliği akılla açıklanması olanaksız metafizik ilkelere bağlama tehlikesi vardır. Cömert'e göre, sanat yapıtları, tarihsel ve kültürel ortamları içinde anlaşılmaktan önce, işledikleri "konu" bakımından açıklanmak ve anlaşılmak zorundadırlar. Böyle bir yaklaşım Bedrettin Cömert'i, başından beri görsel sanatların yorumunda, bir yöntem belirlemeye yöneltmiş, böylece ortaya "ikonografi ve ikonoloji" sorunu çıkmıştır. Her yapıtta sanatçı tarafından, istenerek, bilerek konulmuş "anlaşmalı bir anlam" bulunduğuna göre, öncelikle bu anlamın çözümlenmesi gerekmektedir. Bilindiği gibi bu tür bir çözümlemenin kuramsal açıklamasını ve

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

uygulamasını, ilk kez ünlü Alman asıllı Amerikan sanat tarihçisi Erwin Panofsky (1892) yapmıştır. Sanat yapıtlarının biçimlerine karşı, onların konu ya da anlamlarıyla ilgili bir sanat tarihi dalı olarak ikonografi, o yapıtların gerçekçi yollarla algılanmasını, estetik bakımından tadılmasını amaçlar. Bu ise, doğal anlamın, anlaşmalı anlamın ve nihayet asıl anlam ya da içeriğin, doğru olarak yorumlanmasına bağlıdır. İkonografik çözümlemede sanatsal motiflerle, bu motiflerin ilgili olduğu kaynaklar ve metinler arasında gerçekçi bağlar kurulur, söz konusu kaynak ve belgelerle sanatsal motiflerin yorumuna geçilir.

Bedrettin Cömert'in 1976'da çoğaltılan ve üniversitedeki ders notlarını içeren "Mitoloji ve İkonografi" kitabı, doğrudan doğruya Panofsky'den kaynaklanan bu yöntem üzerine kuruludur. Söz gelişi 1508 1512 tarihlerini içeren Capella Sistina freskolarını, ikonografik çözümleme aşamasında ele alır, yapıtın olgusal anlamını bulur, ifadesel anlamını Kutsal Kitap'ın "Tekvin" bölümünden alıntıladığı kaynak tümcelerle çözümlemeye, irdelemeye çalışır.

Asıl anlam ve içerik aşamasına gelince, bu aşama, bir yapıta sanatçısı tarafından bilinçli olarak konulan, ama günlük deneylerimiz içine girmeyen anlamla ilgilidir. Cömert'e göre, bir yapıtın gerçekten tadılabilmesi, bu anlamın kavranmasıyla koşulludur. Sanat tarihi ve eleştirinin gerçekçi temele oturabilmesi de, bu anlamla ilgili bir sorundur. Bir resmin asıl anlamı —bir başka deyimle içeriği— nasıl bulunabilir? Bu ancak, "bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel ya da felsefî anlayışın, bir sanatçı kişiliği tarafından nitelenmiş ve bir eserde yoğunlaşmış temel davranışını belirten temel ilkelerin saptanması" sonucunda elde edilebilir. Yapıtın "ikonolojik yorumu" budur. Bu aşamada yapıt, çağına ve ortamına göre değerlendirilir, yeri belirlenir, gerçek anlamda algılanır, "estetik bir bütünlük içinde yaşanır", insanın öteki etkinlikleriyle belli bir uyum içine sokulabilir. İkonografi bir çözümleme ise, ikonoloji de bir "birleştirme yöntemi"dir. Eğer ön-ikonografik tasvir doğru biçimde yapılmışsa, ikonografik çözümleme için uygun bir ortam yaratılmış demektir. Ayni biçimde ikonografik yorumun başarısı da, ikonografik çözümlemeye bağlıdır. Yani ön-ikonografik tasvir, ikonografik çözümleme ve ikonolojik yorum, bir yapıtın doğru biçimde tadılması için zorunlu üç önemli aşamadır. Bedrettin Cömert'in, Prof. Suut Kemal Yetkin'in öncülüğü altında 1974'te ikinci doktora tezi olarak hazırladığı ve üç yıl sonra bazı değişikliklerle "genel nitelik"e dönüştürerek kitap haline getirdiği "Giotto'un Sanatı"[6], temelde ikonografik çözümü ve ikonolojik yorumu temel alan bir çalışma olarak dikkati çeker. Kitabın önsözünde, bizde Batı sanatı üzerine çalışma geleneğinin kurulmamış olmasından söz eder Cömert. Hele Giotto, Leonardo, Michelangelo gibi Batı sanatının devleri üzerine özgün bir görüş öne sürmenin, bizde pek olası bir şey gibi karşılanmadığından yakınır haklı olarak. Çünkü "devler" üzerine her şey söylenmiş, yazılmıştır. Cömert, bu kanıya katılmaz. Onca, "Batıyı ancak, onun içinden tanıyarak, onu kendi yetişim özelliklerimize göre yeni yorum ölçütlerine vurarak gereğince anlayabiliriz"[7] Batı karşısında, edilgin tavrın eleştirisidir bu

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

görüş. Batılının gözlükleriyle öğrenilip yorumlanmış bilgileri, dolaylı yollarla yeniden gözden geçirmek, Batıyı anlamak değil, olsa olsa ona yabancılaşmaktır. Madem ki her kuşak, kendi eleştiri anlayışını, kendi "duyarlık ve düşünce çizgisi"ni getirmektedir, madem ki sanat yapıtı dediğimiz şey "sonsuz sayıda ve çeşitlilikte yoruma karşın, tükenmez bir haz kaynağı" olmakta direnmektedir, öyleyse bir Türk bilim adamının, söz gelişi bir Giotto'ya, bir Dante'ye, bir Tolstoy'a, bir Eliot'ya, bir Baudelaire'e ilişkin "kendi" sözü de olabilmelidir. Aksi halde, "özgün duyarlık"tan söz edebilmek güçleşir. Çünkü —gene Cömert'e göre— özgünlük, insanın eyleminde "kendisi" oluşudur.

Burada Bedrettin Cömert'in, bizdeki kemikleşmiş eleştiri ve sanat tarihi görüşüyle temelde çelişen tutumuna da değinmekte yarar var. O bir sanat yapıtını, tüm ayrıcalıkları, benzemezliği ve "tek"liği içinde algılamayı ve çözümlemeyi, doğrudan ve etkin bir etkileşimle ilgili görür. Söz konusu etkileşim, sanat tarihçisi ya da eleştirmenle, sanat yapıtı arasındadır. Sergilere ilişkin eleştiri yazıları, böyle bir etkileşimden kaynaklanmıştır. Dikkatli ve titiz bir gözlem, görsel olguyu kaynağında kavrama çabası ve sanat yapıtına tümüyle açık bir tutum, bu yazılara özgün bir nitelik katmıştır. Resimleri uzun uzun izliyor, izlenimlerini o anda sıcağı sıcağına kâğıda aktarıyor ve bu notları sonradan nesnel eleştiri yazılarına dönüştürüyordu. Giotto incelemesi de ayni davranışın daha geniş boyutlu bir örneğidir. Cömert, bu yapıtların hemen tümüyle onların bulundukları İtalya kentlerinde karşı karşıya gelmiş, onlarla hesaplaşmış, çalışmanın kaburgasını bu yapıtların karşısında kaleme almıştır. Bu arada Giotto uzmanlarının yapıtlarına da, yeri geldikçe başvurmaktan geri kalmamıştır. Giotto karşısında Bedrettin Cömert'in, Anadolulu bir sanat tarihçisi olduğunu aklından çıkarmaması ve onun yapıtlarına Anadolulu bir gözle yaklaşması da ayrıca ilginçtir. Sanat yapıtını evrensel kılan değerler, bu yapıtta Cömert'in gözüne, o gözü eğitmiş olan yerel kültür birikimiyle birlikte yansımıştır denebilir. Halikarnas Balıkçısı, Azra Erhat ve Sabahattin Eyuboğlu'nun öncülüğünü yaptıkları özgün bir irdeleme ve algılama yöntemidir bu. Böyle bir yöntem, insan açısından yaklaşılan her sanat yapıtında, bölge ve ulus ayrımlarının sınırını aşan insanî bir özün varlığını da, yeterince kanıtlamaktan geri kalmaz. Söz gelişi Sabahattin Eyuboğlu, daha 1930'larda, Rimbaud'dan sonraki Fransız şiiri ile Türk halk bilmeceleri arasında "şaşırtıcı bir ruh benzerliği" [8] seziyordu. İnsanlığın ortak yaratım ürünü olan kültür ve sanat yapıtları, bir anda çağların uzaklığını aşarak bize, insan varlığının temelde saklı kalan değerlerini ulaştırabilirler. Ülke ve zaman ayrımı, buna engel değildir. Bu türlü yaklaşımlar, dünyanın neresinde ve hangi döneminde üretilmiş olursa olsun, tüm sanat yapıtlarında insanlığın ortak duyarlık ve bilinç motiflerinden izler bulunabileceğini ve bizim bu motiflere kendi duyarlık ve sezgi birikimimiz doğrultusunda bakabileceğimizi kanıtlamaktadır.

— III —

Bedrettin Cömert, kendisiyle yapılan bir konuşmada[9] bizdeki sanat tarihçiliğini, betimleyici ve tek yönlü olmakla suçluyordu. Duyarlık ve beğeni evriminin

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

dışında, herhangi bir meslek gibi uygulanan sanat tarihçiliğinin bizde, "çorak bir geri kalmışlık toprağında" kurulduğunu ve bugüne dek de bulunduğu yerden memnun olduğunu belirtiyordu. Sanat tarihi metinleri, "beğenisiz, kişiliksiz ve sıradan anlatımlı" kaldıkları sürece, herhangi bir işlevi gerçekleştirmeyi başaramıyacaklardır Cömert'e göre. Oysa "insanın içindeki tutkuyu, kanındaki isteği, bilimsel bir konuda da olsa, ortaya koyan tek gösterge, üslûbun sevgi içinde kendini ortaya koymasıdır." Genel olumsuz durumun dışına çıkabilen sanat tarihçileri de bulunmakla beraber, onların sayıları oldukça sınırlıdır. Yeni yetişen genç ve hevesli sanat tarihçileri de, olumsuz "tuzak"tan kurtulmuş sayılmazlar.

O halde Türkiye'de sanat tarihçisine düşen kültür görevi, bir yandan kendi iç dinamiğini tüketmiş salt tasvirci ve belgeye dayalı klasik anlayışı çağdaş doğrultuda aşmak, öte yandan zengin bir kültürel geçmişe sahip olan ülkenin tarihsel perspektifini sanat yapıtı eşliğinde yorumlamak, gerçekçi yaklaşımlarla gün ışığına çıkarmaktır. Batılı bilim adamlarına dayalı yorum rahatlığı ve hazıra konma alışkanlığı bütünüyle bırakılmalı, kendi kültür geçmişimiz üzerine öne sürülmüş ve sürülecek olan tüm yargılara, eleştirici gözlerle eğilmenin gereği yapılmalıdır.

Bedrettin Cömert, bir şiirinde şöyle diyordu:

"Anladım, ilkin öğrenmek gerek güzelliğini
"Kömürcene kazmak gerek en son kıvılcımına dek soluğun
"Sonra yine öğrenmek, yarattıkça daha çok öğrenmek
"Büyütmek elleri
"Kovuluncaya dek yabancılığımız
"Bir biz kalıncaya dek eğretiliklere inat[10].

Onun bu dizeleri, nesnel ve gerçekçi temellere oturan bir sanat tarihçiliğinin de, duygu yüklü bir savunması değil midir? Zaten o, salt kuru akılcı kurallarla, yöntemlerle yaklaşılan bir sanat yapıtının, yeterince anlaşılacağı görüşünden yana olmadı hiçbir zaman. Heyacan doluydu sanat yapıtı karşısında, ama bu heyecanını ve coşkusunu, sağlam bilimsel bakışın çemberi içine almasını biliyordu. Cömert'i, izlenimciliğe kaymaktan alakoyan da bu bilinçtir. Sanat yapıtı, nerede ve hangi dönemde üretilmiş olursa olsun, öncelikle bir bakış biçiminden, yorum başkalığından kaynaklanır. Bilim adamı, bu kaynağın bileşenlerini bulup ortaya çıkarırken, sanatın temelde bir öz ve biçim sentezine dayalı olduğunu gözden uzak tutmamalıydı. Yapıtın biçimsel ayrıcalığına kapalı olmak, çağları ve dönemleri birbirine bağlayan dinamiği, yaratım mekanizmasını görememek gibi olumsuz bir sonuç doğurabilirdi. Sanat yapıtıyla "sahici ilişki" içine girmek diye yorumlanıyordu Cömert bu konudaki görüşünü.[11] Her sanatçı önce, "üslûp yaratabilmesiyle, biçimsel yapılar kurabilmesiyle" sanatçıydı. Sanatçılığın, önce bir yetenek sorunu olduğu kabul edilmeliydi. Yetenek sözcüğüyle, konuya metafizik bir görünüm vermemek için "işçilik" diyordu Cömert bu ayrıcalığa. Sanat yapmanın en ilkel koşuludur bu. Sanat yapıtının toplumcu mu, yoksa kentsoylu gerçekçi mi olduğu sorunu, ancak bundan

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

sonra söz konusu edilebilirdi. Öte yandan, gene Cömert'e göre, hiçbir sanat ürünü, hiçbir zaman basit bir "alt yapı-üst yapı kolaycılığıyla, belirtisi olduğu sınıfsal ideolojiye dolaysızca indirgenemez"di[12]. Çünkü sanatsal gösteriyle, sanatın yansıttığı dünya görüşü arasında, "akıl almaz giriftlikte bir karşıt ilişkiler alanı" uzanmaktaydı. Tüm sanat yapıtlarının ayni zamanda "hem toplumsal, hem bireysel" birer ürün olduklarını öncelikle kabul etmek gerekiyordu. Nedeni de şuydu Cömert'e göre: "Her sanat yapıtı, toplumdaki her eylemin kaçınılmaz sınıfsallığı nedeniyle toplumsaldır, çünkü belirli bir dönemde, belirli koşullarda, belirli etkenlerin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Her sanat yapıtı ayni zamanda bireyseldir, çünkü bireysel olmayan sanat yapıtı yoktur, çünkü her sanat yapıtı sınıfsallığın, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, bir birey tarafından, bir kişi tarafından, bir özne, yani eşi olmayan bir "tek" tarafından yansıtılması, eleştirilmesi, yorumlanmasıdır"[13]. Cömert'in tüm değerlendirmelerinde, sanat yapıtının özgün biçimini, üslûbunu kavramaya yönelik bu çabanın, önemli bir payı vardır.

Cömert'in, bir sanat tarihçisi olarak kültür yaşamımıza kattığı önemli bir davranıştan da söz etmek gerekecek. Bilindiği gibi bizde sanat tarihçiliği, temel görevi geçmişin sanat ürünlerine yönelmek biçiminde algılanmıştır. Çağdaş sanat ürünlerine, günümüz sanatına yaklaşmak, sanat tarihçiliğine ters düşen bir davranış olarak yorumlanmıştır. Açık açık olmasa bile, içten içe böyle bir görüş genellikle etkili olmuştur. Bedrettin Cömert, bizde böyle bir görüşün yanlışlığını eylem ve düşünce olarak ortaya koymuş, çağdaş sanat yapıtlarına istek ve bilinçle yaklaşmış bir kişi olması bakımından da önem taşır.

Yeni kuşaklar, dünden bugüne uzanan ve yarınlara bağlanacak olan kültür dünyamız içinde, sanat yapıtının ayırıcı güzelliğine, bilim adamlığının gerektirdiği nesnel ölçülerle yaklaşmış ve bu yolda bir öncü kimliği kazanmış olan Bedrettin Cömert'in kişiliğinden, kuşkusuz çok şey öğreneceklerdir(*)

---

(1) *Cumhuriyet*, 15 Ekim 1977
(2) *Sanat Tarihimizin Sorunları*, D. Kuban, Çağdaş Yayınları 1975, s: 214
(3) "Türkiye'de Felsefenin Yakın Alanlarla İlişkileri" B. Cömert, *Sanat ve Toplum* 2, Eylül-Ekim 1978, s:45.
(4) *SED*, Haziran 1974-1
(5) A.g.d.
(6) Hacettepe Üniversitesi Yayınları, C-18
(7) A.g.e.
(8) *Sanat Üzerine Denemeler*, Cem Yayınevi, 1974
(9) *Türk Dili*, Mart 1978, sayı:318
(10) *Forum*, 15 Mayıs 1969, sayı:363
(11) "Sanatta Yanlış Devrimcilik", *Milliyet Sanat D.* 2 Nisan 1976, 178.
(12) A.g.y.
(13) A.g.y.

(*) Bedrettin Cömert anısına düzenlenen "Sanat Tarihi ve Sanat Sorunları" Seminerinde sunulan bildiridir

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi https://kanley.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

BÖLÜM: II

ESTETİK

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

"ÇAĞDAŞ ESTETİKTE DEĞER SORUNU" İYİ VE GÜZEL

İsmail TUNALI *

İyi ve Güzel:

Estetik değerlerin başında, güzel ve iyi gelir. İlkin hemen şunu belirtmeliyiz ki, bu değerler, estetik, bir felsefe disiplini olarak kurulduktan sonra ancak onların bir birleri karşısında sınırları saptanmak istenmiştir. Bunu da özellikle Kant yapmak istemiştir. Kant'a kadar bu değerler özellikle iyi, güzel ve doğru değerleri arasında bir özdeşlik düşünülmüş, klâsik idealist felsefe bunları aynı töze bağlıyarak açıklamak istemiştir. Söz gelimi, daha Xenophon'un "Sokrates Anıları" adlı apıtında güzel ile 'maksada uygunluk', 'iyi' kavramları arasında içten bir ilgi kurulur: Güzel iyi olduğu gibi, iyi de güzel'dir: *kalokagathia* (Bk. İ. Tunalı, Grek Estetik'i). Yine aynı düşünceyi Platon'un 'Büyük Hippias dialoğunda buluruz. Bu dialoğun işlediği konu: 'Ti esti to kalon? (Güzel nedir?)' sorusudur. Sofist Hippias tarafından türlü güzellik tanımları yapılıp bunlar Sokrates tarafından çürütüldükten sonra yeni bir güzellik tanımı aranır. Acaba, güzel *kullanışlı* (kresomon) ve *yararlı* (ofelimon) olmasın?

* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sistematik Felsefe Kürsüsü Profesörü.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

(Platon, B. Hippias, 294 st.). Şimdi güzel, kullanışlı ve yararlı diye tanımlanınca, bunun zorunlu sonuçları ne olabilir? Yararlı iyi bir şey olduğuna göre, güzel, iyi'nin nedeni olmalıdır. Neden ve etki ise, hiç bir zaman aynı değildir, tıpkı baba ile oğul gibi. Buna göre, güzel iyi olamıyacak, iyi de güzel olamıyacaktır. Böyle bir şey ise, Platon'a göre saçmadır, çünkü güzel ile iyi aynıdır (kalokagathia).

Güzel ile iyi'nin aynılığı bütün Grek düşünmesi için geçerliğini korumuştur. Grek düşünmesinin böyle bir kavrama ulaşması ve bunu savunmasının amacı, güzel ve soylu bir ruh uyumu ve ahlâklılık idealinden doğmaktadır. Bu, eski Grek eğitiminin (paideia) ulaşmak istediği insan idealidir.

Yüzyıllar boyunca düşünme sahnesinden kaybolan bu 'güzel - iyi (kalokagathia)' kavramı ve ideali, bir gün hümanist bir çağda yine canlanır ve tüm insan eğitimi, yine bu ideal yönünde uygulanmak istenir. Söz gelişi, İngiliz düşünürü Shaftesbury (1671 1713) harmonik insan karakterini, bu antik *kalokagathia* kavramında bulur. Yine aynı yüzyılın Alman ozan - düşünürü Fr. Schiller için de güzel, kalokagathia anlamında ahlâksal olanın simgesi olarak anlaşılır. Bu anlamda güzel, iyi, ahlâklılık (akıl) ile duyarlığı (duyguyu) kendisinde uyumlu (harmonik) olarak birleştiren *güzel-ruh* (Schöne Seele) kavramında dile gelir. Fr. Schiller'in, 'güzelliğin iki dünyanın yurttaşı' olduğu düşüncesi de yine bu ilgi içinde anlaşılmalıdır. Bunlardan biri duyusallık, öbürü de akıldır. Güzellik bir yanıyla duyusallığa dayanır, öbür yanıyla da ahlâkın, iyi'nin kaynağı olan akla dayanır. Bundan ötürü, ahlâkı yalnız güzel olmayıp aynı zamanda iyi'dir de. Bunu Fr. Schiller: "Güzellik, görünüş içindeki özgürlüktür" sözüyle anlatmak ister. Burada görünüş duyusallığı, özgürlük ise aklı ve iyiyi ifade eder.

Güzel'in iyi ile olan bu ontik ilgisi, estetik ya da sanatın ahlâk ile olan içten ilgisini dile getirmek ister. İnsan, oldum olası güzel'de ya da pratikte sanat'ta ahlâksal bir nitelik ve temel bulmak istemiş ve bu gün de istemektedir. Ama, güzelin bu ahlâksallığı sanatı dar ve hoşgörüsüz bir moralizme bağlamak anlamına da gelmemelidir. O zaman sanat bir ahlâk sözcülüğü anlamına indirgenmiş olur. Bundan ötürü, vaktiyle Aristoteles, "tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan kurtarmaktır" derken, örtük bile olsa herhalde güzelliğin bu ahlâksallığını gözönünde bulundurmuş olsa gerek. Güzellik, bizi gündelik yaşamın acı ve katılıklarından, kuşku ve beklemelerinden, korku ve umutsuzluklarından kurtarır, ruhumuza huzur ve rahatlık verir. Bu ruhsal huzur, rahatlık ve mutluluk tüm ahlâkın daima varmayı amaçladığı bir erektir. Bunu yalnız antik ahlâk felsefesinde ve estetik'inde değil, 18. yüzyıl ahlâk felsefesinde ve estetik'inde de buluyoruz. Burada özellikle Shaftesbury ve Kant'ın bu konudaki düşüncelerine değinmek istiyoruz.

Bir antik pathos, bir Pythagoras ve bir Platon ruhu ile düşünen ve evrene bakan Shaftesbury'nin felsefesi, doğal olarak estetik bir nitelik taşır. Bu felsefenin ekseninde, tıpkı vaktiyle Platon'un felsefesinde olduğu gibi, güzel, iyi ve doğru kavramları bulunur. Ayrıca, Pythagoras'tan gelen harmoni (uyum) kavramının da

bunlara katılmasıyla Shaftesbury'nin estetik ve harmonik felsefe sistemi, estetik evren kavrayışı ortaya çıkar. Güzel, iyi ve doğru kavramları ve bunların bir sistem içinde temellendirilmesinde bir ilke olarak etkili bir harmoni (uyum) kavramı, Shaftesbury felsefesini bir yandan Antikiteye bağlarken, öbür yandan da, onu gelecekteki idealist felsefelere ve estetik'lere bağlar, örneğin bir Kant, bir Fr. Schiller, bir Schelling ve bir Hegel estetiklerine. Bu açıdan bakınca, Shaftesbury, geçmiş ve gelecek estetik'leri birbirine bağlıyan sağlam bir köprü gibidir.

Burada kalo-kagathia, evrenin uyumlu (harmonik) bir evren olmasının temel bir ilkesi olarak anlaşılıyor. Shaftesbury'ye göre, nerede orantı ve düzen varsa, orada güzellik vardır. Ama güzelliğin olduğu yerde de erdem ve iyi vardır. Varlığın tümüyle (burada kolayca Leibniz'i anımsıyoruz) uyumlu ve güzel bir varlık olmasından ötürü, aynı varlık iyi bir varlıktır. Bu varlık, yalnız dışsal-fizik varlık değil, aynı zamanda ruhsal varlıktır da. Çünkü, ruhsal varlıkta da orantı ve uyum vardır, bundan ötürü, ruhsal varlık da iyi ve ahlâksal bir varlıktır. Shaftesbury'ye göre, böyle güzel-iyi bir ruha sahip olmak tıpkı Antikite anlayışında ve Platon'da olduğu gibi, tüm insan mutluluğunun kaynağıdır. İnsanın ereği mutluluğa ulaşmaksa, bunun anlamı, insan ruhunda 'iyi-güzel'i (kalo-kagathia) yaratmaktır.

Bu düşünceleri ile Shaftesbury, bir yandan "güzel, ahlâksal iyi'nin simgesidir" diyen Kant'ı etkiler, öbür yandan da ahlâksal değerlerle estetik değerler arasında ilgi kurmak isteyen bütün Kant sonrası estetik'ini dolaylı olarak etkiler.

Şimdi aynı sorun, güzel'in iyi ile olan ilgisi açısından Kant'a değinmek istiyoruz. Kant'a göre, genel olarak varlık bir yanıyla doğaya, öbür yanıyla akla dayanır. Doğa, zorunluluğun egemen olduğu bir varlıktır (ordo naturalis). Akıl varlığı (ordo moralis, ordo humanus) ise, özgürlüğün varlığıdır. Şimdi, acaba, bu iki karşıt dünyayı birleştiren, bizi zorunluluk dünyasından çıkarıp özgürlük dünyasına götüren bir başka dünya olamaz mı? Kant'a göre bu dünya vardır ve Kant bu dünyayı duyguda, dolaylı olarak da güzel'de bulur. Kant, güzeli salt estetik bir kavram olarak belirlemek ister, bunu temellendirirken de güzeli, hoştan, doğrudan ve iyiden ayırır. Ama, bütün bu değerlerden ayrı tutulan güzel ne doğa ne de yalnız özgürlük alanına girer, onda hem doğa vardır hem de özgürlük niteliği vardır. Acaba, güzel özgürlükten bir şeyler içeren bir değer olarak ahlâksal iyiye benzetilemez mi (analogi)? Ahlâksal-iyi ile bütün ayrılıklarına karşın, güzel ahlâksal-iyi ile bir belli ilgi içine sokulamaz mı? Kant'a göre bu olabilir. Ancak, bu, daha yukarı bir açıdan bakılarak yapılabilir. Şöyle ki, Kant'a göre, kavramlarımızın realitesini göstermek için, onların görüler ile ilgisi gösterilmelidir. Eğer burada zihin kavramları söz konusu ise, o zaman bunların görülerdeki (duyulardaki) karşılığına *şemata*'lar denir. Eğer salt akıl kavramları söz konusu ise, o zaman durum biraz başkadır. Çünkü aklın salt kavramları, yani aklın ide'leri, özgürlük, dünya, Tanrı, v.b. gibi, duyulardan gelmedikleri için, bunlar duyularla, görülerle ilgi içine sokulamazlar. Ohalde, burada bir şematizmden de söz açılamaz, zihin kavramlarında olduğu gibi. Ancak, burada

elimizde bir tek olanak var: analogi'ler, benzetmeler yapmak. Bu akıl ide'leri ile aralarında benzerlikler bulduğumuz fenomenlere *semboller* denir. Güzel dediğimiz bir şey benzer olduğu bir akıl ide'sinin sembolü olamaz mı? Olabilir. Bu ide, ahlâksal iyi dediğimiz ide'dir. Ohalde güzel, ahlâksal iyi'nin bir sembolüdür. Acaba Kant'ı buna götüren benzerlikler nelerdir? Bu analogileri (benzerlikleri) Kant şöyle saptamak ister:

1) Hem güzel hem de ahlâksal iyi hoşa gider. Yalnız şu farkla ki, güzelden duyulan hoşlanma salt seyretmeden duyulan bir hoşlanmadır, buna karşılık, iyiden duyulan hoşlanma kavrama dayalı bir hoşlanmadır.

2) Güzel hiç bir ilgi olmadan hoşa gider. Ahlâksal iyi ise, ilgiye dayalı bir hoşlanmadır.

3) Güzelde söz konusu olan özgürlük, hayalgücünün zihin yasalarıyla uygunluğu olarak düşünülür. Ahlâksal iyi'de ise istem özgürlüğü, istemin kendi kendisi ile olan özgürlüğü olarak anlaşılır.

4) Güzel hakkında yargı vermenin sübjektiv ilkesi, genel kavramlara dayanmaksızın, beğeni yargısının herkes için genel-geçer olarak düşünülmesidir. Ahlâksal iyinin objektiv ilkesi ise, onun kavramlara dayanarak genel-geçer olmasıdır.

İşte, bu analogi'lere dayanarak biz doğa ve sanatın güzel obje'lerini, ahlâksal yargıların temelinde bulunuyormuş gibi görünen adlarla adlandırırız: Görkemli ağaç, ya da yapı, suçsuz (masum), mütevazi renk, v.s. gibi. Bu yolla da beğeni, duyu uyarımından ahlâksal ilgilere geçişi sağlamış oluyor. Buna göre de, güzel, duyusal doğadan özgür ahlâk dünyasına, iyi'nin dünyasına bizi geçirmiş oluyor. Bu anlamda güzel, ahlâksal iyi'nin duyulur dünyadaki sembolü olur.

Görüldüğü gibi, güzel ve iyi değerleri arasında insan düşüncesi, Antikite'den beri kimi zaman sağlam ilgiler düşünmüş, kimi zaman da estetik ve ethik'in autonomi'leri uğruna onları çok kesin çizgilerle birbirlerinden ayırmağa çalışmışlardır. Bu çalışma ve çabada önemli olan güzel'in iyi'den ve estetik'in ethik'ten olan bağımsızlığının korunması düşüncesidir. Çünkü, çoğu bağnaz ve hoşgörüsüz ahlâk anlayışları için güzel'in ve dolaylı olarak da sanatın ahlâka tam bir bağımlılığı olmalıdır, hatta bunlara göre, sanata düşen görev, ahlâkın kurallarını yaymak ve onların geçerliğini arttırmak olmalıdır. Bu tür bir anlayış karşısında güzel tüm autonomi'sini yitiriyor ve sanat da yalnızca ahlâkın bir sözcüsü oluyor. Böyle bir moralizme ve böyle bağnaz bir ahlâk anlayışına karşı güzelin ve sanatın autonomisi ve bağımsızlığı uğruna elbette savaşılır ve savaşmak gerekir. Böyle bir savaş yalnız güzelin ve estetik'in bağımsızlığı uğruna değil, bir değer absolutizmine (ahlâksal değerin mutlak olarak egemen kılınmasına) karşı da değil, aynı zamanda bir değer pluralizmi uğruna yapılmış olur. Çünkü, insanın tinsel zenginliği, kültür ve insanın insansallığı ancak bir değerler pluralizmi ile olanak kazanır.

Ama, bütün bunlara karşın, güzel ile iyi'nin, estetik ile ethik'in yüzyıllardır düşünülen beraberliği de yine varlığını sürdürür. Çünkü, bu beraberliğin temeli, insan varlığında, insan ruhunda bulunur. Bunun için, kalo-kagathia anlamındaki bu iyi ile güzelin beraberliği, yalnız geçmiş yüzyıllarda değil, günümüzde de geçerliğini sürdürür. Çünkü, güzel değeri ile insanın kurmuş olduğu ilgi ve bu ilginin sürekliliği, bizim obje dünyasına bakışımızı değiştirir, obje'ler üzerine verdiğimiz yargıları bir beğeni yargısı haline yükseltir. Bütün bu ilgiler içinde, ruhumuz biçim ve düzen kazanır. Böyle biçim ve düzen kazanmış bir ruh, elbette bu biçim ve düzene yalnız estetik varlık sınırları içinde değil, aynı zamanda ruhun bütünlüğü içinde de sahip olacaktır. Ruhun bu bütünlüğü içine ahlâk varlığı da girer. Schiller'in vaktiyle 'güzel-ruh' dediği şey işte böyle bir varlıktır. Bu ruh, yalnız estetik bir biçimi değil, ahlâksal bir biçimi de gösterir. Bundan ötürü, güzel yönünden estetik bir biçim ve düzen kazanmış bir insanın, ahlâksal eylemler yönünden de belli bir biçim ve düzen kazanması gerekir. Çünkü, güzel değeri ve estetik bakımdan biçim ve düzen elde etmiş bir ruh, artık yetkinliğe, insansallığa ulaşmış olur. Yetkin bir ruhtan ise yalnız estetik eylem bakımından değil, tüm eylemler bakımından bir yetkinlik beklenir, haydi haydi ahlâksal eylemler bakımından. Bunun için, biz, bu gün de bir estetik değer olan güzel ile bir ethik değer olan iyi'nin autonomi'lerine saygılı olmakla beraber, onların arasındaki ontik, insansal ilgiyi de görüyor ve hümanizma (insansallık) adına bu ilginin savunmasını yapıyoruz.

Yararlı ve Güzel

Xenophon 'Sokrates Anıları' adlı yapıtında Sokrates ile Aristippos arasında geçen ve konusu 'güzel nedir?' olan bir konuşmayı aktararak şöyle der: "Sokrates. Kısacası, güzel ve iyi, aynı ilgi içinde ereğini doğru olarak gerçekleştiren şeydir Aristippos: Ohalde bir çöp sepeti güzel bir şey midir? Sokrates: Eğer yapacağı iş için maksada uygunsa, bu böyledir. Eğer altın bir kalkan yapacağı iş için maksada uygun değilse, çirkindir. Aristippos: Bununla sen aynı objenin aynı zamanda hem güzel hem de çirkin olabileceğini mi söylüyorsun? Sokrates: Şüphesiz ve aynı zamanda da iyi ve kötü olabileceğini. Çünkü, çoğu açlık için iyi olan, beden ateşi için kötüdür Ateş için iyi olan, açlık için kötüdür. Yine koşu için 'güzel' olan, güreş için çirkindir Çünkü, bir şeye elverişli olan her şey iyi ve güzeldir, bir şeye elverişli olmıyan her şey de kötü ve çirkindir" (Sokrates Anıları, İ. Tunalı: Grek Estetik'inden). Görüldüğü gibi, Sokrates burada güzeli yararlı ve elverişli olmak ile açıklıyor. Yine daha önce göstermiş olduğumuz gibi, Platon da B. Hippias dialoğunda güzeli kullanışlı (kresimon) ve yararlı olma (ofelimon) ile tanımlama denemesine girişiyor. Bütün bunlar, daha Antikiteden beri güzelin yararlı ile ilgi içine sokulduğunu ve güzeli tanımlamada yararlı-olmanın bir öğe olarak kullanıldığını gösteriyor. Yararlı olmanın böyle bir öğe olarak düşünülmesinin nedeni, yararlı olmanın aynı zamanda iyi

olmasıdır. İyi ile güzel, Antikite için özce bir aynılığı gösterdiğine göre, mantıksal olarak yararlı olan aynı zamanda güzel, güzel de iyi olduğu gibi aynı zamanda yararlı olacaktır.

Ama, ne var ki, 18. yüzyılda Kant güzelin iyi ile olan bu özdeşlik bağını koparıp atınca, güzelin iyi'nin yanısıra yararlı ile olan ilgisi de koparılmış olur. Kant, yararlı olmayı, bir objenin varlığına duyulan ilgiye bağlar. Su, yararlı bir obje'dir, çünkü yaşamamız için suyun varlığı zorunludur. Bir araba yararlıdır, çünkü bir yerden bir yere gidişte varlığı zorunludur. Oysa, Kant'a göre, güzel, bir obje'nin varlığı ile değil, onun tasavvuru ile ilgilidir. Kant'a göre, bir obje'nin varlığı ile her ilgi, zorunlu olarak estetik ilgiyi ortadan kaldırır ve söz konusu olan obje, güzel olsa bile, onun güzelliğini bozar. Buna bir iki örnek verirsek: Güzel bulduğum bir çocuğun oğlum olmasını istemem ya da seyrettiğim güzel bir kadın portresi karşısında bir erotik duygu duymam, v.b. gibi.

Kant'ın güzeli iyi'den ve yararlıdan böyle kesin olarak ayırma çabası, özellikle 19. yüzyılda sanki genel-geçer bir önerme gibi benimsenmiştir. Bir sebze bahçesine bir parkın yeğ tutulması, hemen hemen pek çok ozan ve düşünür için ortak bir slogan olmuştur. Bunun temel nedeni, bize göre, romantizmin egemen olduğu bir çağda *homo economicus* olan insanın hor görülmesi olayıdır. İnsan, sanki bütün doğallıktan ve toplumsallıktan soyutlanır ve salt bir *"homo aestheticus"* olarak düşünülür. Böyle bir insan teorik olarak düşünülebilir, ama böyle bir insanın realitesi olamaz. Böyle bir insan için, bir parkın da insan için yararlı olduğu düşünülemiyeceği gibi, bir sebze bahçesinin de düzenli bir bahçe olduğunda güzel bir bahçe olabileceği düşünülemezdi. Böyle bir düşüncenin estetik'de kendini gösterebilmesi için büyük endüstri'nin kurulmasını beklemek gerekecektir. Teknolojinin doğuşu, insanın çevresini, insan ile nesneler dünyası arasındaki ilgiyi, hatta insanın düşünme kategorilerini değiştirir. Teknoloji ile birlikte, insan ve çevresi birden yeni bir dünyaya değişmiş olur. İnsanın, tekniğe sahip, *ergo*'su (iş, enerji) olan bir varlık olarak evrene bakış tarzı, dünya görüşü, genellikle değer ve estetik değer (güzellik) anlayışı değişir. İnsanın elinde şimdi büyük bir güç vardır: *Teknik*. Teknik'in bir ereği vardır, bu da iş yapma, işe yaramadır. Söz gelişi, bir buzdolabı soğutmalı, bir otomobil hareket etmeli ve taşımalıdır. Bu erek, tek bir otomobilin ereği değil, bütün otomobillerin ortak ereğidir. Bu ereği gerçekleştirmek için, fabrikalar kurulur ve bunlar kesintisiz üretim yaparlar. Teknik, bu fonktionel ereği ile özgün bir araç ve gereçler dünyası yaratır. Ama, bu araç ve gereçler insana yabancı, insansal olandan uzak mı olacaklardır? Onların insana yabancı olması bir yerde teknik'in insana karşıt olması anlamına gelir. Ama, insan kendine yabancılaşmış, kendine karşıt bir dünyada mutlu bir yaşam yaşıyabilir mi? Vaktiyle K. Marx, bunu kapitalist toplumların özünden doğan bir durum olarak görmüş ve üretim araçlarının toplumsallaştırılmasıyla bu yabancılaşmanın ortadan kalkacağını sanmıştı (Bk. İ. Tunalı, Marxist Estetik). Oysa, aradan geçen zaman bunun doğru olmadığını göstermiştir. Çünkü, sosyalist ülke-

lerde de bu gün aynı sorunun güncel bir sorun olduğunu görüyoruz. Teknolojinin yarattığı bu yabancılaşma sorununun nedeni daha derinde bulunmaktadır. Bu sorunun çözümünde insana düşen görev, bu teknik çevreyi insansallaştırmasıdır. İnsanın teknik çevreyi, araçlar ve gereçler dünyasını insansallaştırması, tekniğe tini sokması ve onlara tinsel - estetik biçimler vermesi, kısaca, teknik dünyayı güzelleştirmesi, yararlı ve güzel değerlerini *bütünleştirmeğe* çalışmasıdır. İşte, bu amaç doğrultusunda Almanya'da 1919 yılında Weimar'da *Walter Gropius*'un başkanlığında *Bauhaus Enstitüsü* kurulur. Bu, sanat akademisi ile sanat okulu sentezinden oluşan yeni bir kurumdur. Bauhaus adını bu yeni, özgün enstitüye veren Gropius enstitüsünün amacını şöyle belirtir: "Biz, her şeyin tek bir biçim içinde olacağı geleceğin yeni yapısını hep birlikte yaratıyoruz — mimarlık, heykel ve resim —; bu tek biçim, milyonlarca el işçisinin (zanaatçının) elleri ile göğe yükselecek, yeni, gelecek olan bir inancın simgesi olacak" (W. Haftmann, Die Malerei im 20. Jahrhundert). Bu anlayış zanaat ve güzel sanatları, teknik'i ve sanatı, yararlıyı ve güzeli bütünleştirmeğe yönelik yeni, çağdaş bir anlayıştı. Bauhaus'tan kalkan ve kaynaklanan bu anlayış, kısa bir süre içinde klâsik estetik kurallarını sarsmağa, bunların yerine yeni bir estetik getirmeğe yetti diyebiliriz.

Güzel ve yararlı kavramlarının bütünlüğünden kalkan bu yeni estetik, özellikle *ergonomi*'nin ve *endüstri-tasarımı*'nın kuruluşu ile, sanatı müze ve galerilerin tutsaklığından kurtarıp, insanın günlük yaşamına, insanın oturduğu kentin sokaklarına ve evinin içine sokmuştur. Bütün bu çağdaş anlayışlar için artık, bir insan yaratışı olan sanat, soyut estetik bir düzeyde değil, insanın yaşam dünyası içinde vardır. Söz gelişi, bir iskemle yalnız yararlı değil, aynı zamanda güzel olacaktır. Bir masa, bir lâmba yalnız yararlı değil, aynı zamanda güzel olacaktır Çağdaş endüstri-tasarımı, güzelliği *trancendent* (aşkın) bir dünyadan, insana, insan dünyasına indirmiştir. Bu yeni değer anlayışının ilkesi, insan yaşamında yeri olan her nesnenin güzelleştirilmesi ilkesidir. Ne var ki, güzellik burada değer ve anlamından herhangi bir şey yitirmiyor, tersine her bir pratik, fonktionel nesne güzelleşmekle hem estetik hem de insansal bir nitelik elde ediyor. Başka bir deyiş ile: Güzellik burada bir yandan evrenselleşiyor, öbür yandan da değerler skala'sında merkezi bir yer alıyor. Estetik de lüks bir etkinlik olmaktan çıkıyor, insan varlığı ve onun yaşamı için bir zorunluluk elde ediyor(*).

* Bedrettin Cömert anısına düzenlenen "Sanat Tarihi ve Sanat Sorunları" Seminerinde sunulan bildiridir

FELSEFE ve SANAT İLİŞKİLERİ

Şahin YENİŞEHİRLİOĞLU*

Evrensel iki dünya olan Felsefe ve Sanat alanları, kendi yapıları içinde, kendi yapılarına özgün ve kendi yapıları tarafından üretilen bazı evrensel verilere ve iç özgün niteliklere sahip olmalarına karşın, tüm Felsefe Bilimlerinde olduğu gibi, birbirleri arasında da sıkı ve diyalektik salt ilişkilere yataklık eden içeriklere kaynak oluştururlar. İşte bu nedenle, kaçınılmaz ve kuşkusuz bir biçimde, Felsefe ve Sanat belli kesimleri birbirlerine geçmiş iki ayrı, buna karşın birbirlerinden soyutlanamayan iki daireyi ortaya koyarlar.

Başka bir deyişle, Felsefe'nin ve Sanat'ın ögeleri ister istemez birbirlerinin alanlarında da yer alırlar. Zaten bu durum bir rastgele ya da keyfi bir durumdan ileri gelmez. Kendi yapısından zorunlu bir biçimde ortaya çıkan, bu alanların bir zorunluluğudur. Bu zorunluluğu, ister bilinçli ister bilinç altı (bilinçsiz ya da örtük bilinçsiz) verilmiş olarak Felsefe ve Sanat yapıtlarında açık bir biçimde görürüz: Bir iki örnek vermek gerekirse; Resim alanında sık sık ÖLÜM'ü simgeleyen BRÜGEL, DOĞA'yı İnsanvarlığı görüntüsü altında ve gizemsel bir belirlemeyle, süzgün yapısı içinde yansıtan BOTTICELLI, yazın alanında şiirleriyle yine İnsanvarlığı'nın kendine özgün durumlarını psişik bir iç görüntüyle dışa vurup saltıklaştıran ve Doğa'nın evrensel belirlemeleriyle iç içe kılan RILKE ve ÖZDEMİR İNCE, çok sesli modern Klasik Müzik alanında İnsanvarlığının kitleler halinde somuttan soyuta ve soyuttan somuta dönüşümlerini vurgulayan Harp (savaşım) çılgınlıklarını inanılmaz bir ussal-duygusal içerikle beynimize ileten CHOSTOKOVIÇ ya da salt melankolik düşsel

* Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Felsefe Kürsüsü Öğretim Görevlisi

sezinlemeleri yoğurup bizi kapsayan CHOPIN, İnsanvarlığının içinde kaçınılmaz ve zorunlu bir biçimde bulunduğu ve sürekli olarak, gerek kendisiyle ve gerekse salt Doğa ile savaşımda bulunduğu ve bu Evren ve onun mekânsal ve zamansal işlevinde varolmayı çözümlemeye çalıştığı bu sorunsal üzerinde düşünen Platon, Mevlâna Celâleddin Rûmi, Kant, Hegel, Nietzsche ve Marx gibi düşünür ve filozoflar.

Sıraladığımız bu tüm durumlar belli bir şeyi erek edinmişlerdir kendilerine özgün yapılarında; bu da sorunsal olan Doğa'yı ve onunla sürekli bir ilişkiler dizgesinde varolan İNSAN'ı aydınlatmak, anlamak, çözümlemek, yargılamak ve değişimlere uğratmaktır. Belki ne filozof ne de sanatçı bu çözümleme-yargılama ve değişimi belirli bir zaman ve mekân kesiti için öngörmemekte, ama, buna karşın bu üçlü biçim (çözümleme-yargılama-değişim) tarihsel süreçte insanvarlığı üzerinde dolaylı salt etkisini yavaş yavaş göstermektedir. Eğer bu böyle olmasaydı, birbirlerinden oldukça farklı gelenek ve göreneklere sahip tohumlar arasındaki iletişim olanaksızlaşır, Dünya Tarih'ini oluşturan toplumlar arası hertür alandaki ilişkiler basit aldatmacalar olarak kalırdı. Oysa, bu durumun tam tersine, bu ilişkiler doğrudan doğruya salt GERÇEKLİK'in içeriğini oluşturmaktadırlar.

İşte bu tür ilişkilerin en önemli ve en evrensel olanlarından bir kesiti, adına KÜLTÜR dediğimiz alanda toplanan gelenek, görenek ve yaratıcı düşünsel ve yaratıcı simgesel ögeleri barındıran, insanvarlığını etkileme ve değiştirme alanı içine çeken somut GERÇEKLİK'in kendisidir. Başka bir deyişle, insanvarlığı'nın niçin ve neden varolduğunu ve ne yapmak için yaşadığını belirleyen ussal ve duygusal ürünlerdir. Böyle bir içeriği barındıran böyle bir alanda en etkin güçler FELSEFE ve SANAT'tır. Felsefe ve Sanat diyen kişi, doğal olarak Felsefe ve Sanat karşılıklı etkileşim ilişkilerini de dile getirmek durumundadır. Bunun Tarih'teki en büyük ve somut örnekleri Varoluşçuluk ve Marksizm'dir. Bu iki akımda da, gerek Felsefe ve gerek Sanat birbirleri üzerine, gerek yaratıcılık ve gerek kuram kurma açısından salt ve bilinçli zorlamalarda bulunmuşlardır.

Marksizm'in kuramcıları için, Felsefe alanında olduğu gibi, Sanat alanında da, Proleterya önderliğinde gerçekleşecek bir devrim sonucu, salt "Estetik Dönem" Goethe ve Hegel ile sona ermiş olacaktı. Çünkü, kendi felsefi görüşlerinin ekonomik ve politik bir nitelik kazanmaları sonucu, Sanat da toplumların ekonomik ve politik yapılarından ötürü, bu nitelikleri içeren bir yapıya dönüşecekti. Böylece, Sanat, Goethe ve Hegel ile Estetik İdealist evrimleşmesini bitirecek ve yeni bir evrime geçtiğinde de, artık Tarih'in zorunlu koşullarından ötürü de, dışlaşarak toplumsal sorunların ekonomik ve politik belirlemeleriyle çakışarak bütünleşecekti. İşte Marksizm'in kendi içerisinde oluşturup ve yansıttığı bu diyalektik özellik, onun "ayırıcı özelliği"dir. Bu ayırıcı özellikle, Sanat, bundan böyle, kimin, nasıl ve neden için Sanat yaptığı sorunsalını doğuruyordu. Çünkü, Sanat yalnızca "Estetik Dönem"in bir ürünü olarak görülmüyor ve algılanmıyor, tam tersine, bir iktisadi ve politik kurama oturtuluyordu. Böylece, bu kuram ile birlikte, Sanat, salt "Estetik Dönem"den soyutlanıyor, Devlet'in Kültür politikasının bir kesimini oluşturuyordu. Aynı zamanda Sanat salt bireysel bir yaratının sonucu olarak belirlenmiyor, Toplum-

sal ve nesnel Ahlâk'ın bir sonucu olarak tanımlanıyor, bu kuramda. İşte bu nedenle, "Estetik Dönem" Sanat'ta, salt bireysellikten bu "ayırıcı özellik" ile kurtuluyor. Ve aynı zamanda, nesnel-toplumsal bir evrensellik kazanıyor.

Yalnız, bu evrimin başlangıcını da, hiç kuşkusuz, bireysel yaratı gücü olarak belirlenen salt "Estetik Dönem" oluşturmaktadır. Çünkü, bu dönem belki Hegel ile birlikte bitiyor, ama, bununla birlikte Sanat'ın devrimci ve Marksist ögeleri yine Hegel ile birlikte başlıyor. Böyle bir savı desteklemek için, Mikhali Lifshitz'in şu sözlerini, "Marx'ın Sanat Felsefesi" adlı yapıtından aktaracağım: "Richardo'nun kötümserliği ile romantik iktisatçıların duygusu ütopyaları arasında nasıl bir ilişki varsa, Hegel'in estetiği ile romantik sanat felsefesi arasında da öyle bir ilişki vardır. Marx'tan önce hiçbir iktisadi kuram, burjuva toplumunun eleştirisi için, Ricardo'nun taş yürekli "sinizmi" kadar güçlü bir araç vermemişti sosyalist düşünceye. Aynı şekilde, klâsik Alman estetik felsefesinde hiçbir eser, Hegel'in Aesthetik'i gibi devrimci eleştirel ögelerle dolu değildi.

Hegel'e göre, gerek burjuva toplumu ve gerekse Hıristiyan Devlet, yaratıcı sanatın gelişmesine karşıdır. Buradan iki şey çıkarsanabilir: ya sanat "Saltık Devlet"i kurtarmak için yok olmalı, ya da "Saltık Devlet" yok edilerek yeni dünya durumu ve yeni bir sanat rönesansına yol açılmalıdır. Hegel'in kendisi birinci yola eğilim gösteriyordu. Ama vurgu biraz değiştirilince, gerçekliğin estetiğe-karşı ruhu öğretisi hemen devrimci bir özellik kazanabiliyordu; gerçekten de Marx'ın 1937'de aralarına katıldığı köktenciler Hegel'in Aesthetik'ini böyle yorumluyorlardı. Öte yandan, Hegel'in sanatın bozulması üzerine söyledikleri liberal-burjuva muhalefet tarafından yetersiz derecede devrimci ve aynı zamanda fazla tehlikeli sayılıyordu. Hegel aynı anda hem Prusya hükûmetine, hem Jacobinler'e, Bonapartism'e ve hem de Saint-Simonizm'e dalkavukluk etmekle suçlanmaktaydı.

Marx'ın romantizmi yadsıması ve Hegel estetiğinin temel ilkelerini benimsemesi, böylece, politik bilinçliliğin daha yüksek bir aşamasına ulaştığını belirtmekteydi."[1]. Bu alıntıda vurgulanmak istenen özellik şu'dur: Sanat'ın evrimsel gelişimleri her şey'de olduğu gibi, kaçınılmaz bir biçimde nesnel bir Tarihsel Süreç'i izler. Yalnız izlemekle kalmaz, aynı zamanda, bu süreç içerisinde değişimlere uğrar Marksist Sanat Kuramı'nın oluşması da, bu evrimleşme ve süreç sonucudur. İşte bu nedenle, yadsınan bireysel yaratının salt "Estetik Dönem"i Hegel ile birlikte biterken, Marksist Estetiğin doğuşu da yine bu yadsınan dönem ile birlikte, yani Hegel düşünceleri içinde başlamaktadır. Demek ki, Sanat'ta da, Felsefe'de olduğu gibi, evrimleşme gerek kuramsal ve gerekse uygulamasal açıdan yaratılarla birlikte, düşüncenin bu yaratıların etkisi ve yansıması üzerine yansıması ile olmaktadır. İşte bu nokta, Felsefe ve Sanat Dünya'sı arasında bulunan karşılıklı etkileşimin ve yansımanın evrensel diyalektik bir ilişkisidir.

Felsefe, Sanat'ın insanvarlığı ve toplum üzerine olan dolaylı salt yansımasına ve etkilemesine bakarak, yeniden, Sanat'ın Tarihsel Süreç'te izleyeceği yolu saptar

ve belirler. Örneğin Hegel-Marx ve Marx-Lukacs etkileşimi bu saptanmanın ve belirlemenin somut birer kanıtıdır. Çünkü, burada söz konusu olan, Sanat'ın yapısı ve yansımaları ile ilgili olarak felsefi açıdan, yani, kuramsal açıdan düşünmek ve Sanat'ı yeniden etkilemektir. Belki de, bu nedenle, yazımın başında da belirttiğim gibi, Felsefe, Sanat'ı, anlamak, çözümlemek, yargılamak ve değiştirmek istiyor. Eğer bu böyle olmasaydı, Sanat tümüyle ve sürekli olarak hep aynı kalırdı. Oysa, Sanat da sürekli olarak ve tümüyle değişmektedir. Çünkü, tüm sanat akımlarının doğuşu ve gelişmeleri bu değişime bağlıdır. Günümüzün resmi ile Rönesans resmi arasındaki fark buradan gelmektedir. A. B. Devletlerinde ortaya çıkan "hiperrealizm" "saltgerçekçilik" akımı, herhalde bize, Rönesans resminden çok ayrı birşey anlatmak istiyor. Yani, nesneleri olduğu ve göründüğü gibi, bir kamera gözü ile, fotoğrafımsal bir çerçevede yansıtmak isteği ve tutkusu. Bu tutku ile Rembrand'ın tutkusu temelde birer sanatçı olma nedeniyle aynı olabilir belki, ama, artık yaratma ve eğitim ve ekonomik ve politik yapı da bütünsel değişiklikler olmuştur. Sanatçı, bu kez, yaratı ürününde, bu değişiklikleri de yansıtmaya başlamaktadır. Örneğin, Vermeer, bir pencere kıyısından sızan güneş ışığının solgun dalgalarında duran bir hizmetçiyi aktarırken resminde, bu kez, hiperrealist bir ressam, Amerika'da sürekli olarak yaşamının bir parçası haline gelmiş bir Chevrolet arabasını çizmeyi kendine amaç ediniyor. Böylece Sanat'ın tüm dallarında, bu tür değişiklikler kendini gösteriyor. Biz'de, Yaşar Kemal "İnce Memet"i yazmış bir yazar olarak bu kez ayrı bir ortamın ve koşulların birikimi olan "Demirciler Çarşısı Cinayet"ini yazmakta güçlük çekmiyor. Ayrıca, öykü alanında, genç yazarlarımızdan Kemal Ateş, bir gecekondu mahallesindeki su sorununu dile getirirken, herhalde bugünün koşulları çerçevesindeki bir sorundan kaynaklanıyor yarattığı öyküde. Resim alanında Utku Varlık, 12 Mart Dönemi ile ilgili izlenimlerini, o sıralarda Paris'te bulunmasına karşın, gerçekçi ve doğru bir biçimde resime aktarmışken, bugün bu ressamımız, İsveçli Sinema Yönetme'ni İ. Bergman'ın beyazperde'de yaptığını, kendi resimlerinde bir başka yönde gerçekleştirmektedir şimdilerde. Oysa aynı Varlık'ın, benim ona "Herkesin kendi görüntüsü Otoportre" adını verdiğim litografisi de ayrı bir izlenimin, yargının, çözümlemenin ve değişimin bir ürünüdür. Demek ki, tarihsel ve nesnel koşullar bir yaratıcıyı ve bir düşünürü aynı çerçeve'de salt bir biçimde etkilemektedir.

İşte bu etkileşim ve değerlendirme üzerinde, değişimin çözümlenmesinde, olguları dile getiren, sanatçıdan çok —ki bu kesindir— düşünürün kendisidir. Eğer Kaya Özsezgin bir sanat eleştirmeni olarak bugün resim sanatımız üzerine belli görüşler ve düşünceleri biçimlendiriyorsa, bu kendi kendine olmaz, doğrudan doğruya onun felsefi bir dünya görüşü çerçevesinde olur. Bu aynı biçimde, sanatçı için de geçerli bir yargı ve savdır. İşte bu dünya görüşünün verilmesi olgusunda devreye giren bu kez Felsefe'nin kendisi olmaktadır. Bunun en güzel örneğini, Tarih içinde buluyoruz: Lukacs Bloch ve Lukacs Brecht çekişmeleri, Sanat üzerine

yapılan entellektüel tartışmaların birer kuramsal özgün örnekleridir. Bu konuda, Lukacs'ın "Birey ve Toplum" adlı yapıtında, bu gerçeği vurgulayan satırlar oldukça çok bir yer tutuyor. Şöyle diyor Lukacs, Bloch'a yanıt olarak: " Demek ki, kavga moderne karşı klasik kavgası olmayıp, şu soruyla belirlenir: Günümüz edebiyatında hangi yazarlar, hangi edebiyat akımları ilerlemeyi temsil ederler? Konumuz gerçekçilik sorunudur Çünkü —kuramsal yanlışlıklar taşısa da— sanatsal eğilimlerin kuramsal yönden dile getirilmesinin önemsiz olduğuna inanmıyorum. Özellikle bu durumlarda, bu yanlışlıklar akımın aslında özenle gizlenmiş "sırlarını" (gizlerini) dışa vururlar. Ve Bloch, döneminin Picard, Pinthus v.b. gibi kuramcılarından çok farklı niteliklere sahip bir kuramcı olduğundan, onun kuramlarını biraz daha ayrıntılı ele almam olağandır."[2]. Demek ki, sanatçı yapıtlarını somut bir biçimde ortaya koyduktan sonra, onlar üzerinden çözümlemelere ve yargılamalara ulaşıp, toplumsal, nesnel değerlendirmelere gitmek, sanatçıyı aşan, ama buna karşın, düşünürleri harekete geçiren ve bunlarla ilgili kuramlar oluşturan Felsefe'nin işidir. Bloch ve Lukacs gibi filozoflar buna birer örnektirler. Bu noktada, Bloch'un, Lukacs'ın sanatsal bazı akımları nasıl değerlendirdiğini değerlendiren değerlendirmesi de şöyledir: Ancak Bloch, dışavurumculuğun öznelciliğini, bireyciliğini, içerikten yoksun oluşunu faşizme teslim oluşunun nedeni olarak gösteren Lukacs'ın, tüm bu sorunları sanat biçimlerinden tamamen koparark ele aldığını söyler."[3]. Alıntıda da açıkça görüldüğü gibi, zamanın sanatı, sanat üzerine düşünen filozoflarca, acımasız bir biçimde, tarihsel ve politik koşullara dayanılarak, salt çerçevede değerlendirilmiş, ya övgü ya da sövgü ile donatılıp ya da batırılmıştır. Böylece Felsefe ve Sanat birbirlerinden kesin bir biçimde soyutlanamazlar.

Bunun nedenini araştıracak olursak gerçeği yansıtan şu belirlemeyle karşılaşırız: Edebiyat, Sanat ve Felsefe arasındaki etkileşim bireylerin yaratıcı gücüne dayandığı kadar da, aynı zamanda "toplumsal psikoloji"den kaynaklanır ve bu psikolojiyi belirten birer ayna görevini yüklenirler. Bu konuda Plehanov şöyle diyor, "Sanat ve Toplumsal Yaşam" adlı kitabında: "Edebiyat, sanat, felsefe v.b. toplumsal psikolojiyi belirtirler. Toplumsal psikolojide meydana gelen değişmeler ister istemez —az ya da çok kuvvetle— edebiyatta, felsefede, sanatta yansır."[4]. Ayrıca Plehanov, "Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum" adlı yapıtında da bu yansımanın bir etkileşim sonucu ortaya çıktığını da açık bir dille vurgular: "Çeşitli ideolojik üstyapılar (Felsefe, edebiyat, hukuk, ahlâk, din, resim, müzik v.b.) ortak bir ekonomik çıkağa (mahrece) dayandıklarından, birbirlerini etkilerler. XIX. yüzyılda Almanya'da sanat felsefeye bağlanmıştır. Fransız Devrimi günlerinde edebiyat siyasal belâgata ilham vermiş ve hatipler "Corneille'in kahramanları gibi" konuşmuşlardır. Restauration döneminde ise siyaset edebiyatı etkilemiştir..... İşte, çeşitli sanat ve edebiyat okulları arasındaki çekişmeler, sanatçılarla —sanatçı ister çağının ilerisinde, isterse gerisinde olsun— çağları arasındaki uyuşmazlıklar, çıktıkları zaman pek az dikkati çeken bazı eserlerin gittikçe önem kazanması, çağdaşlarına göre oldukça gözde olan

yazarların günden güne unutulması hep bu yüzdendir."[5]. Plehanov, bizim dikkatimizi, sanat yapıtının tarihsel süreç içinde toplumların değişim koşulları çerçevesinde önem ve değer kazanma ve yitirmesine yöneltmek istiyor. Böyle bir belirleme, çok doğru bir belirleme olarak, bir toplumun geçmişinden günümüze dek getirdiği "temlere ve kişilere kendi öz ihtiyaç ve anlayışına uygun" bir nitelik ve "karakter" kazandırmasını vurgulamaktadır. Bu nedenle, Tarih içinden örnekler vererek, bu savı pekiştirebiliriz. "Virgillius'un Eneide'i ile Homeros'un İlyada'sını yahut Grek trajedisi ile XVIII. yüzyıl Fransız trajedisini" karşılaştırdığımızda; Eneide'in kahramanları, Auguste çağının Romalıları gibi değiller midir? Ya da, "Racine'in Achille'i Homeros'un sert savaşçısından çok Versaille'li bir markiye benzemiyor mu? Racine'i taklide yeltenen XVIII. yüzyıl Rus trajedisi gülünç bir kılıkla karşımıza çıkmaktan öteye geçebiliyor mu?"[6]. Plehanov'un bu sözlerinin tümü bir gerçeği simgeliyor. Sanat, bir aldatmaca ve taklid olmadan kurtulduğu ve kendi toplumunun geçmişinden gelen ögelere dayanarak şimdi ve gelecekte, kendi yapısına özgün yaratılar verdiği sürece evrensel ve nesnel bir boyuta erişerek kalıcı ve ölmez olabilir. Aksi halde, varlığı anlamsızlaşarak, özgün nitelikler taşımayan yoz özentilere bir örnek oluşturmaktan öteye geçemez. Bu da Sanat'ın ölümüdür, ya da en azından can çekişmesidir. Kaçınılması gereken nokta da budur işte. Böylece Sanat, Hegel'in şu tanımı ile birlikte "Estetik, nesnesi olarak, GÜZELLİĞİN ENGİN İMPARATORLUĞUNA sahiptir bu bilime en uygun düşen deyimi kullanmak için, SANAT'IN FELSEFESİ, ya da, daha doğrusu, GÜZEL SANATLARIN FELSEFESİ" demek gerekmektedir. Sanat ve Felsefe arasındaki diyalektik bağları ve etkileşimi, bu tanımlama kadar güzel ve doğru bir biçimde yansıtan başka bir belirleme yoktur. Çünkü, bu tanım, Güzel'i verebilmeyi bir bilimsel yapıya dayandırarak (Estetik) Doğa içindeki güzel ile Sanat'ta güzel'i vermeyi birbirlerine bağlı kılıyor. Yalnız, Hegelci nesnel idealizmden gelen bir özellikten dolayı, Sanat'taki güzeli Doğa'daki güzele üstün kılarak, güzel algılamasını ve kavramını idealleştiriyor[7] Oysa, Marksist Estetik, Hegel'den doğmakla birlikte, bu idealleşmeyi, bütün öteki kuramlarında olduğu gibi, yadsıyarak, güzelin verilmesini, aynı zamanda güzelin verilmemesi olarak da anladığından Sanat'ın tanımını ve işlerliğini nesnel toplumsal ahlâk'a salt bir biçimde indirgemektedir.

Tüm bu felsefi görüşlere karşın, bir başka felsefe de özellikle sanat yapıtlarında dile getirilmeye çalışılmıştır: Varoluşçuluk adını verdiğimiz bu akım, Sanat ile çok sıkı bağlar çerçevesinde oluşturulmaya çalışılmıştır. Günümüzde ise, varoluşçu öğreti daha dolaysız bir biçimde anlatılır. Düşgücüne dayalı bazı yapıtlarda, günlük yaşantının olayları, sahneye konan kişiler aracılığı ile açık bir biçimde anlatılmaktadır. Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir ve Albert Camus gibi yazarlar bu felsefenin tüm ögelerini ve özelliklerini sanat yapıtlarının içinde vermektedirler. Varoluşçuluk, öznel bir düşünce akımıdır. Soyutu somut olarak kavramak ister, bu nedenle varoluşçu düşünce roman ve piyeslerde açık seçik bir biçimde anlatılmaktadır. Simone de

Beauvoir şöyle diyor: "Felsefe özün betimini yapsa bile, varoluşun ilk fışkırışını, tam, tek ve geçici gerçekliği içinde ancak roman canlandırabilir." (8). Bu sözler Felsefe ve Sanat ilişkilerinin ne denli iç içe bulunduğunu kanıtlayan bir başka belgedir. Örneğin, Sartre, Bulantı (La Nausee) adlı yapıtında nesnelerin nasıl olduklarını gözlemekle ya da daha basitçe kullanışları ile yetinen kahramanı Roquentin'in varoluşu nasıl bulup çıkardığını anlatır.

Verdiğimiz örnekler ve tanımlamalarla, Felsefe ve Sanat arasındaki ilişkileri saptamaya ve belirlemeye çalıştık. Bu da, düşüncenin, sanat yapıtları üzerinde ve sanat yapıtları içinde, kendini bulmak, değişim yaratmak, yargılamak, anlamak ve çözümlemek istediğini gösterir. Yalnız, bunların gerçekleşmesi, salt öznel yaratı çerçevesinde varolmakla bitmez, bununla birlikte nesnel toplumsal ahlâk'ın yapısı içinde de varolduğunu bilmekle evrensellik kazanır. Böylece Sanat nasıl ve kim için ve ne ile birlikte sorunlarını da birlikte getirdiği gibi, çözümlemelerini ve yanıtlarını da birlikte yansıtır. Salt öznel olan ile salt nesnel olanın bir bileşimi elde edilerek, Sanat'ın kendini aşması sağlanır. Bu aşma ile birlikte sanatçı, artık yapıtlarında yozlaşma ve taklidden sıyrılarak, özgün ve evrensel boyutlarda yaratılarını güçlü bir biçimde ortaya koyar. Böylece, Sanat, İnsan ve Doğa bileşimi içinde, Felsefe gibi, oluşturucu ve değiştirici görevini yüklenir ve bu görevi nesnel gerçeklikte somutlaştırarak değerlendirir. Bu ise, Sanat'ın kendi içinden ve doğasından ürettiği ve getirdiği bir evrensel zorunluluktur. Çünkü, Felsefe ve Sanat ile birlikte, İnsanvarlığı kendisinin ne olduğunu anlamaya çalıştığı gibi, toplumlar da ne olduklarını çözümlemeye çalışmaktadırlar. Çünkü, bu alanlardaki yaratılar, İnsanvarlığının birer zorunlu ve salt parçasıdır. Başka bir deyişle, yemek ve içmek kadar zorunlu ve doğaldır gerçekte. Çünkü, bu parçalarda, İnsanvarlığının kendisi ve onun oluşturduğu toplum yansımaktadır(*).

---

(1) Mikhali Lifshitz, *Marx'ın Sanat Felsefesi*. Çev. Murat Belge. Ararat Yayınevi. İstanbul. Mart 1968. s. 22 ve 23.

(2) György Lukacs, *Birey ve Toplum*. Çev. Veysel Atayman. Günebakan Yayınları. İstanbul. 1978. s. 34 ve 35.

(3) György Lukacs, *Aynı yapıt*. s. 30.

(4) Georgi Plehanov, *Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum*. Çev. Asım Bezirci. May Yayınları Ekim 1974. s. 51.

(5) Georgi Plehanov, *Aynı yapıt*. s. 52.

(6) Georgi Plehanov, *Aynı yapıt*. s. 53.

(7) Hegel, *La Peinture (Resim) - La Musique (Müzik)*. Aubier/Montaigne. Paris 1965.
Hegel, *Esthetique*. Textes Choisis. P.U.F Paris 1973. s. II.

(8) Paul Foulquié, *Varoluşçu Felsefe*. Gelişim Dizisi. Çev. Yakup Şahan. İst. 1976. s. 42. (*L'Existentialisme et la Sagesse des Nations* adlı yapıtında bu sözleri söyler Simone de Beauvoir. s. 119).

(*) Bedrettin Cömert anısına düzenlenen "Sanat Tarihi ve Sanat Sorunları" Seminerinde sunulan bildiridir

ANTİK YUNAN SANATI ÜSTÜNE DÜŞÜNCELER

Pınar Göktan CANEVİ*

Günümüze dek ortaya çıkmış olan estetik teorilerde bir anlamda birbirine karşıt iki görüşün etkinlik kazandığını görmekteyiz. Kimi düşünürler sanatı ve güzeli akılcı bir ilke ile açıklamak eğilimi gösterirlerken, başkaları akılcı olmayan ilkelere göre, örneğin, duyular, düş gücü, gözbağcılık veya sezgiye bağlı olarak sanatı ve güzeli tanımlamak yoluna gitmişlerdir. Bu karşıt görüşlerin belirmiş olması her iki görüşün de sanat ve güzel konularında önemli öğeleri dile getirmiş olmalarındandır.

E. H. Gombrich, "Form ve Norm" başlıklı yazısında, sanatta klâsiğin norm olduğunu savunurken, 'kompozisyon' ve 'doğaya bağlılık' ilkelerinin sanatın mantıksal ve tarihsel bakımdan birbirinden ayrılmaz koordinatları olduğunu belirterek şöyle der:

> "Kuşkusuz, bir resim veya heykel doğa görünümlerini ne kadar çok yansıtırsa, otomatik olarak daha az sayıda düzen ve simetri ilkesi gösterecektir. Tersine, bir biçimler bütünü ne kadar düzenli ise doğayı o kadar az yansıtabilecektir....
>
> Doğalcılıkta bir artış, düzende bir azalma demektir. Öyle sanıyorum ki, çoğu sanatsal değerin başka şeyler yanında bu karşıt gereklerin tam olarak bağdaştırılmasına dayandığı açıktır."[1].

(*) Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Felsefe Bölümü Öğretim Görevlisi.

Gombrich'e göre ne yalnız biçimsel bir çözümleme ne de morfolojik bir betimleme bir Rafael Madonna'sının klâsik yetkinliğini açıklayamaz, çünkü bu yetkinlik norma, yani yukarıda sözü edilen karşıt amaçların bütünleşmesine dayanır.

Her ne kadar Gombrich, klâsik sanattan söz ederken örneklerini Rönesans döneminden seçiyorsa da, aynı görüşün Antik Yunan sanatı için de geçerli olduğunu görüyoruz. Öyle ki, Antik Yunan sanatı Gombrich'in savını daha da güçlendirecek bir örnek oluşturuyor. Ancak, Gombrich'in savının ne kadar yerinde olduğunu anlamakta, Klâsik Yunan sanatından seçilebilecek örneklerden çok, klâsik dönemi hazırlayan önceki sanat dönemlerinin bize ışık tuttuğunu görüyoruz. Özellikle Arkaik Yunan sanatı ve bu sanatın oluşmasını etkileyen öğeler, Klâsik Yunan sanatının hangi temeller üzerinde kurulmuş olduğu konusunda bizi aydınlatmaktadır.

Çeşitli kaynaklardan Arkaik dönem öncesinde Ege havzasının çeşitli yönlerinde uygulanmakta olan belirli bazı resim, heykel ve mimarî üslûplarının bulunduğunu öğreniyoruz. Bu üslûplar iki genel başlık altında toplanabiliyor: Atik yarımadasında etkin olan sade üslûp ve Ege'nin birçok diğer yörelerinde görülen süsleyici üslûp. Miken'in megaronları ve Aslan Kapısında birinci üslûbun örneklerini görmekteyiz. İkincisi ise deniz yaşamını konu alan Minos resimlerinde, Anadolu'nun batı kıyılarındaki Aeolik sütunlarda, Giritli yılan Tanrıçasının görkemli heykelinde, ölülerin kemiklerini saklamak için yapılmış Girit vazolarındaki kavisli ve akıcı çizgi tutkusunda ve Minos saraylarındaki simetri ve tutarlılık düşmanlığı ile pitoresk sevgisinde örneklenmekte.

Bronz devri olarak bilinen bu dönemi, hakkında hiçbirşey bilmediğimiz dört yüzyıl izliyor. M.Ö. 800'lerde Arkaik dönem başladığında özellikle vazo resimlerinde kendini belli eden iki sanat hareketiyle karşılaşıyoruz. Bunlar Atik yarımadasında görülen Geometrik üslûp ile İyonya ve Korint'te önem kazanan Doğulaştırıcı üslûptur. Bu üslûpların Bronz devri sanat eğilimlerinden bağımsız olup yeni etkenlerin birer sonucu oldukları sık sık savunulmuş ve bu sav böylesine bir ilişki doğrultusunda elimizde bir kanıt olmadığı görüşüne dayandırılmıştır[2]. Ancak böyle bir bağlantıdan haberdar olmamamız bunun olmadığı anlamına da gelmez. Tersine, yapılacak bir üslûp çözümlemesi Geometrik üslûbun Miken geleneğinden, Doğulaştırıcı üslûbun ise Ege adaları ve İyonya sanatından kaynaklandığı görüşünü desteklemektedir.

Geometrik üslûpta, Miken geleneğinde olduğu gibi, bir anıtsallık, simetri ve belirlenmişlik tutkusuyla karşılaşıyoruz. 8. yüzyıldan kalma ve bir mezar taşı olarak kullanılmış olan Dipylon kraterinde kendi içinde eksiksiz bütünlüğe verilen önemin tartışmasız örneğini görmekteyiz. Kompozisyondaki her öğe kendine uygun olan yere yerleştirilmiş ve her bir ayrıntı kendi içinde eksiksiz bir birim olarak belirlenmiş. Örneğin, siluetlerin hiçbiri öteki ile etkileşim durumunda değil, her biri bağımsız bir birim. Ancak, tüm kompozisyon çerçevesi içinde bakıldığında birimler arasında belirgin bir ilişki var, şöyle ki, siluetler bir friz oluşturmakta, her biri kendi içinde eksiksiz bir birim olan döngüsel biçimler hep birarada kulp çevrelerini vurgulamakta.

Geometrik üslûbun sade ve katı karakterine karşın, organik bir birliği de içerdiğini görmekteyiz. Bütünün biçimsel yapısı ayrıntıların çokluğu ve çeşitliliğine karşın temel bir birlik göstermekte ki bu, pek çok parçadan oluştuğu halde bir birlik olan insan vücudunu anımsatmakta. Werner Jaeger, *Paideia* adlı kitabında[3] Antik Yunan kültürünün, *areté*, yani tüm yetkinliklerin en yüksek düzeydeki birliği ideali çevresinde gelişmiş olduğunu savunmuştur. Jaeger'e göre bu ideal ilk anlatımını Homeros destanlarında, özellikle *Ilyada*'da, kahramanın kişiliğinde bulmuştur. Ondan sonra da *areté* hep insan açısından, onur, politik sorumluluk, bilgi olarak tanımlanmıştır. Öyle ise Antik Yunan kültürünün bu ideali temelde insanı ilgilendirir. Başka bir deyişle, Homeros'dan, yani Miken ve Truva devirlerinden başlayarak insana idealist bir biçimde yaklaşmak Antik Yunan kültürünün doğasında yer etmiş ve bu kültürün tüm evrelerinde onun odak noktası ve temeli olmuştur.

Diplyon kraterine Antik Yunan'ın insan yetkinliği idealinden bakacak olursak, sanatçının, organik bir birliğin orantılarını kendine norm kabul ettiğini görürüz ki, Antik Yunan sanatının gelişiminde bu organik birlik insan vücudu olarak kendini gösterir. İnsan vücudu orantılarını sanatsal yetkinliğin normu olarak benimseme eğilimi ilk kez *Ilyada*'da kendini gösterdiğine göre Miken kültüründen kaynaklanmaktadır ve Antik Yunan sanatının gelişiminde en önemli etken olmuştur.

Öyle ise Doğulaştırıcı üslûbun bu gelişmedeki payı nedir? Bu soruyu yanıtlayabilmek için öncelikle bu üslûp ile Bronz devrinin süsleyici üslûbu arasındaki bağlantıyı ortaya koymalıyız.

Chigi vazosunda Girit resim sanatında gördüğümüz hareketlilik yansıtma eğiliminin aynını izlemekteyiz. Nasıl Girit sanatı deniz yaşamını konu almışsa, Doğulaştırıcı üslûp da hayvan ve bitki gibi canlıları konu almayı seçmiş, geometrik biçimler yerine, rozetler, lotus motifleri ve hayvanlar resmedilmiş. Ayrıca, Geometrik üslûbun katı renk düzenine karşılık Doğulaştırıcı üslûpta Minos sanatının çok renkli ve neşeli renk düzenini görmekteyiz. Burada Geometrik üslûbun soyutlaştırma eğilimine karşılık bir doğaya uyma çabası ile karşılaşıyoruz. Doğulaştırıcı üslûbun hareketlilik tutkusu da Aeolik başlıklarda görülen karmaşık kıvrımlı biçimlerden uzak değil.

Öyle ise, Arkaik dönemin başlangıcında etkin iki sanat eğilimi var ki bunlardan biri doğaya uyma, ötekisi ise soyutlaştırma, sistemleştirme ve birleştirmeye yönelik. Arkaik sanat bunların etkileşimi ve birbirleriyle bütünleşme çabası ile ortaya çıkıyor ve ideal bakımdan kusursuz bir bütünün genel yapısı içinde doğaya uygunluk ilkesine dayalı bir üslûp geliştiriyor. Arkaik Yunan sanatı gerçeğin, özellikle insanın, ideal bir bakış açısından gösterilmeye çalışıldığı bir süreci belirliyor. Antik Yunan'ın insan yetkinliği idealine, Miken devrinin kahraman tipine uygun düşen bu yorum Antik Yunan sanatında insan figürünün önemine ve gelişen bir anatomi bilgisi ile geometrik, soyut bir genel yapının birarada bulunmaları olgusuna ışık tutuyor.

Antik Yunan sanatı, onu etkileyen iki karşıt güç arasındaki dengeye ancak Klâsik dönemde ulaşabilmiştir. Arkaik dönem ise bu iki doğrultunun bütünleştirilmesi için gerekli olan savaşın verildiği dönemdir. Arkaik dönem bir çatışma, görünen gerçek, yani doğa ile ideal gerçeğin karşılıklı etkileşim dönemidir. Bu etkileşim ki Antik Yunan tragedyasının konusunu oluşturur, sistematik yorumunu idealar alemini görüntüler aleminden ayıran Platon felsefesinde bulur. İdealar aklın objeleridir; değişmez, sürekli ve kendi kendilerinin nedeni olan varlıklardır. Görüntüler ise duyularımızın objelerini oluştururlar; değişen, geçici, ontolojik ve epistemolojik bakımdan idealara bağımlı olan varlıklardır. Görüntülerin idealara özgü olan yetkinliğe kavuşabilmeleri ontolojik bakımdan olanaksızdır. Sanat ürünleri de görüntüler aleminin malı oldukları ölçüde tüm çabalarına karşın ideaların yetkinlik düzeyine erişemezler.

Arkaik Yunan sanatını belirleyen, biri ideale öteki doğaya yönelik iki ayrı eğilimin birarada bulunmaları ve bunun sonucunda ortaya çıkan gerilimdir. Arkaik Yunan sanatından alınacak iki, üç örnekte bu gerilimin nasıl yansıtıldığını görebiliriz.

Akhilleus ile Aias'ı dama oynarken gösteren Eksekias'ın amfora resmindeki figürlerin geometrik düzeninde idealist eğilimin etkin olduğunu görüyoruz. Resimde son derece simetrik bir düzen var. İnsan figürleri birbirini tamamlayıcı bir biçimde karşılıklı yerleştirilmiş. Mızrakları, kol ve bacakları, oturdukları tabureler ve kalkanları biçimsel bakımdan hemen hemen aynı, yalnız karşı yönlerinden görüntülenmekte. Bu kütlelerin simetrik olarak yerleştirilmeleri yanında, boşluklar ve kavisler de simetrik bir düzenlemeye bağlanmış. Bütün bunlarda bir biçim tutkusu görmekte, temelde yatan normu, ideal birliğin kendi içindeki yeterliliğini sezinlemekteyiz. Öte yandan, Geometrik üslûbun sertliği ve köşeliliği Doğulaştırıcı üslûbun kavis tutkusunda eritilmiş. Geometrik üslûbun soyut niteliği Doğulaştırıcı üslûpla etkileşmekle bir yumuşaklık kazanmış. Arşitektonik düzenleme doğa biçimlerinin yansıtılmasını artık engellememekte, tersine tamamlamakta. Söz konusu resim organik bir birlik oluşturuyor ve aynı birlik resimle vazonun biçimsel yapısı arasındaki ilişkide de görülüyor. Adalelerin işlenmesinde ortaya çıktığı gibi anatomiye verilen önem doğaya yönelindiğini belgelemekte. Anatomiye verilen bu önem bir yandan sanatçının doğa gerçeğine olan ilgisini yansıtırken, öte yandan da aynı sanatçının organik birliğe olan bağlılığını desteklemekte.

Sanatçının seçmiş olduğu konu da son derece önemli. Kendinin ne geometrik biçimler ne de doğa ile bağlamış; konu olarak iki Homeros kahramanını almış. Bunlar sosyal konumlarını belli eden ve bu resmin bir janr resmi olması olasılığını dışarda bırakan bir biçimde, resmî giysilerinin tüm görkemliliği içinde gösterilmişler. Ama aynı zamanda son derece yaygın bir insan uğraşısı ile ilgilenmekteler. İdeal kişiler o derece doğal bir durumda düşünülmüşler ki sonuçta konu basit bir olay olmaktan çıkmış, sanatçının belirttiği gerilimle daha yüksek düzeyde bir anlam kazanmış. Dolayısıyla yapıtta hem üslûp hem de konu bakımından gerilimler var ve bu gerilimler birbirlerinin daha da güçlü olarak ortaya çıkmasını sağlamakta. Sanatçı, ideal ile

görüntü arasındaki karşıtlığı kahramanın kişiliğinde yakalamış ve bunu, söz konusu gerilimin iki ayrı yönüne uygun iki ayrı üslûbu birarada kullanarak aktarmış. Arkaik dönem Antik Yunan ruhundaki gerilimi içerir ki bu sanat yapıtı da bu gerçeği örneklemekte.

Heykel sanatına döndüğümüzde görüyoruz ki, tüm Antik Yunan sanatında olduğu gibi burada da en önemli konu insan figürü. İnsan figürüne duyulan bu ilgi, resim sanatında olduğu gibi, insan etrafında oluşan Antik Yunan idealinden kaynaklanıyor. Örnek olarak seçtiğimiz 'Giritli Çocuk' heykeli Geometrik ve Doğulaştırıcı eğilimlerin her zamankinden daha çok birbirine yakınlaştığı Arkaik dönemin son evresinde yapılmış. Bu, söz konusu iki üslûbu birbirinden ayırmayı oldukça güçleştirmekte. Ancak, Arkaik Yunan sanatının daha önceki örneklerini göz önünde tutarsak bu amaca ulaşmak o kadar güç değil.

'Giritli Çocuk' heykelinin en belirgin özelliği kendi içinde bir birlik oluşturması. Bu yapıtta daha önceki Arkaik heykellerin cephesel görünümü artık yok, yani üç boyutluluk kesin bir biçimde belirtilmiş. Bu gelişme her ne kadar bağımsız duran heykellerin özellikleri ile ilgili bir uyanışı yansıtıyorsa da teknik gelişmelere çok şey borçlu. Daha önemlisi bu yapıtta durağan bir özellikle birlikte hareketlilik de olması. Heykelin kapsadığı boşluk iyice belirlenmiş ve sınırlanmış. Bu bakımdan heykel ideal bir biçimsel birlik oluşturmakta. Figürde hiçbir gereksiz ayrıntıya yer verilmemiş, tersine her parça bütünün birliğine katkıda bulunmakta. Bu özellik Geometrik üslûbun birlik, simetri ve kusursuz orantıya verdiği önemle açıklanabilir. Bu yaklaşım vücudun adele, kaburga kemikleri ve yüz çizgileri gibi bazı bölümlerinin belirlenmesinde de kendini göstermekte. Heykelin her yerinde kesin bir simetri ve kusursuz orantıya verilen öncelik etkin.

Öte yandan, figürün doğaya uygun çok yönleri var. Bunların en önemlileri hareketliliğin yansıtılması ve figürün üç boyutluluğa uygun bir biçimde sanki yoğurulmuş olması. Bu hareketlilik heykelde gösterilmekten çok hissettirilen bir hareketlilik. Figür aslında tam bir hareketsizlikle duruyorken, çevresindeki boşlukla belirgin bir ilişki içinde. Figürün bireyselliğini tam olarak yakalayabilmek için etrafında dolaşmak gereğini duymaktayız. Sanki sanatçı, figürü içine yerleştirdiği boşluğu farketmiş ve bu yeni olgu ile ilgilenmek gereğini duymuş. Heykel sadece bir kütle olmaktan çıkmış, *boşlukla ilişkili* bir kütle olmuş. Bu yeni gelişmenin mimaride de örneklendiğini aşağıda göreceğiz.

İlk örneklerini Girit sanatında gördüğümüz ve Arkaik döneme de yansıyan heykelleri boyama uygulaması da Antik Yunan sanatındaki doğaya uyma eğiliminin bir örneğidir. Ancak ne yazık ki bu konuda ayrıntılara girebilecek sayıda verilerden yoksunuz.

Örneğimizde doğaya uygunluğun bir başka kanıtını da heykelin yüzeysel özelliklerinde bulmaktayız. Figürün anatomik yapısı matematik orantılarla belirlenir-

ken aynı yapı doğal özelliklerle örtülmüş. Her ne kadar heykelin yapısı dikdörtgen (beden), üçgen (bedenin alt kısmı), ve daireler (baş, dizler, saç) gibi geometrik biçimlerle sağlanmışsa da genel izlenim sanki heykelin et ve kemikten olduğu yönünde. Yani burada da hem Doğulaştırıcı hem de Geometrik üslûplar etkin. Ancak 'Giritli Çocuk' Arkaik dönemin son devrelerinin bir ürünü olduğundan iki üslûp arasındaki gerilin yeterince belli değil, çünkü artık söz konusu gerilim bir sentezle giderilme yoluna girmiş. Buna karşın et ve kemikten yoğrulmuşcasına yapılan bu heykelde gene de dizginlenmiş bir enerjinin saklı olduğunu sezmek güç değil. Figür rahat bir görünümden yoksun, çünkü doğal özelliklerle arşitektonik yapı daha tam olarak bütünleşmemişler. Sanatçı ideal orantıları, ideal ölçeği gözden kaçırmaksızın doğal eğilimlerine özgürlük tanıyacak kadar kavrıyamamış. Bu temel gerilim ancak Klâsik Yunan sanatında, örneğin, Praksiteles'in bebek tanrı Dionysos'u kucağında taşıyan Hermes heykelinde, giderilebilmiştir.

Arkaik Yunan mimari sanatından sözetmek resim ve heykel sanatına kıyasla daha güç. Bunun nedeni Arkaik mimarînin hem Dor hem de İyon sütun sistemlerine öncelik etmiş olması. Bu durumda, Arkaik dönemde mimarîde iki ayrı doğrultuda gelişme olduğu düşünülebilir ki bir bakıma bu böyle olmuştur. Ancak bizim tezimiz açısından görünüm farklıdır.

Örtük bir biçimde de olsa Dor sistemi Geometrik üslûptan, İyon sistemi ise Doğulaştırıcı üslûptan kaynaklanmıştır. Ancak bu sistemler birbirlerinden bağımsız kalmamış, birbirlerinin gelişimini etkilemişlerdir. Dor Doğulaştırıcı üslûptan canlılık kazanırken, İyon Geometrik üslûptan biçimsel yapısını almıştır. Sonuçta Dor ve İyon sistemlerin her ikisi de aynı temel özellikleri gösterirler. Örneğin, Dor olsun, İyon olsun tüm Klâsik tapınakların devrin sanatını belirleyen temel ilkelerden kaynaklanan müşterek özellikleri vardır. Böylece resim ve heykel sanatında olduğu gibi mimarî sanatında da Geometrik ve Doğulaştırıcı üslûpların etkileşimi tek bir gelişme çizgisini belirler. Mimarîde de üslûp birliği oluşturmaya yönelik bir uğraş ve yaratma sürecine eşlik eden bir gerilim görmekteyiz.

Mimarîden seçtiğimiz örnek olan Paestum'daki Basilika'yı incelerken Arkaik tapınağın öncüllerinden söz etmemize ve Antik Yunan tapınağının plân ve bölümlerinin geçirdiği aşamalara değinmemize gerek yok. Bizim amacımız tapınağı estetik ve işlevsel bir bütün olarak alıp genel özelliklerini incelemek.

Tapınak, boşluk ile yakın bir ilişkiye yerleştirilmiş kütlesel bir yapı. Peripter sıra sütunlar naos duvarını onu çevreliyen boşluğa bağlayan estetik bir araç. Naosun içindeki sıra sütunlar da iç boşluk ile naos duvarları arasında bağlantı sağlamakla aynı işlevi görmekte. Böylece, hangi açıdan bakarsak bakalım tapınak boyunca bir kütle ve boşluk etkileşimi ile karşılaşmaktayız. Bu tür bir çözümleme sütunların yapısal işlevini yadsımadığı gibi, üslûp ve teknik arasındaki uyumlu ilişkiyi de vurguluyor. Arkaik tapınakta son derece belirgin boşluk ve kütle ilişkisi mimarî yapıya, her

parçanın bütünün kendi içinde uyumlu olmasına katkıda bulunduğu bir birlik kazandırmakta.

Yapının biçimsel düzenlemesi üçgen, dikdörtgen, küp ve silindir gibi geometrik birimlerin ilişkilerinden oluşmuş. Tüm bu birimler organik bir birlik oluşturacak biçimde biraraya getirilmişler Geometrik birimlerin kullanılması ve bütünün kendi içinde yeterli bir birlik olduğu düşüncesi, kendi içinde belirlenmiş bir biçimin kusursuz orantıları idealine dayanır ki bu Arkaik tapınağı kökenindeki Geometrik üslûba bağlamakta. Ancak bu kendi içinde belirlenmiş bütün, katı ve durağan olmayıp hareketlilik ve canlılıkla dolu. Kütle ve boşluğun etkileşimi, frizin ve tapınağı çevreleyen kornişin süreklilikleri, arşitravın ağırlığı altında canlı yaratıklarmışcasına eğilip şişen sütunlar yapıya yalnız uyumlu değil ayni zamanda organik bir birlik kazandırmakta ve böylece sanat yapıtı ile doğa arasında bir ilgi oluşturulmakta. Bu doğaya uyma eğilimi Doğulaştırıcı üslûba bağlanabilir.

Ancak Doğulaştırıcı ve Geometrik üslûpların birarada bulunmaları sonucudur ki somut gerçekle, yani doğal çevre ve insanla yakından ilgili bir kusursuz orantı, sadelik ve kendi içinde belirlenmiş birlik tutkusunun anlatımıyla karşılaşabiliyoruz. Bu anlatımın Arkaik mimarîde tam bir olgunluğa erişememiş olduğu doğrudur. Örneğimizde, aşırı bir doğaya uyma özlemini yansıtan puro biçimli sütunlar arşitravın kütlesel yapısı ile gerilim gösteriyor. Çok sayıda sütun kullanılmış olmasına karşın kütle ve ağırlık aşırı vurgulanmış. Bütün bunlar amaçlanan uyumu yetersiz kılmakta ve sonuç olarak da yapıt genel bir gerilim izlenimi yaratmakta.

Arkaik mimarînin konusu nedir? Bu soru başlangıçta olanaksız görünmekle beraber yerindedir. Arkaik mimarîde en önemli yapı olan tapınak, Antik Yunan mitologyasında insana ve özellikle kahramana çok yakın betimlenen tanrılar için yapılmıştır. Bu nedenle Antik Yunan tapınağının insanı konu aldığı düşünülebilir. Antik Yunan sanatı insan tarafından gene insan için, bir yandan ideal, kusursuz ve ölümsüz, öte yandan doğal, sınırlı ve ölümlü ile özdeş olduğu düşünülen insan için yaratılmıştır. Antik Yunan sanatının odak noktasında, Geometrik ve Doğulaştırıcı üslûp ikilemi ile ortaya çıkan iki yönlülüğüyle, insan durmaktadır. Bu insanın sanat başarıları, kendi yapısındaki iki yön arasında uyum sağlamak için giriştiği uğraşın belirtileridir.

Antik Yunan sanatında böyle bir uyum Klâsik dönemde gerçekleştirilebildi ve bu o devir sanatının yetkinliğinde yansıdı. İnsanın iç dünyasının bir aynası olan sanat aynı zamanda insanın kendi doğasındaki uyumsuzlukları yenmesi için bir araç, ve insanın böylelikle eriştiği yetkinliğin bir göstergesi oldu. Bir yandan ideale, yani düşünsele, öte yandan doğal, yani duygusal sezgisel ve düşsele bağımlı olan insan, sanatta kendi ile bütünleşme olanağını buldu.

Bu başarı Aristoteles felsefesi ile sistematik anlatımına kavuşmuştur. Aristoteles felsefesinde idealar alemi ile görüntüler alemi artık birbirinden ayrı düşünüle

mez. Birinci derecede varolan bireysel varlıklar *ousiai* bir yandan algı objeleri iken öte yandan aklın objeleri olan formları içlerinde barındırırlar. Sanat yapıtları da doğadaki tüm bireysel varlıklar gibi, örneğin bir insan gibi, birer *ousia*'dır. Aristoteles, sanat yapıtlarının organik birliğini onların birer *ousia* olmasıyla açıklarken, yüzyıllardan beri süregelen bir sanat ve düşün uğraşının sonucunu, Klâsik sanatta gerçekleştirilen bir yetkinliğin temel ilkesini dile getirmektedir.

---

(1) E. H. Gombrich, *"Norm and Form", Problems in Aesthetics,* ed. Morris Weitz, Macmillan Pub. Co. Inc. New York, 1970, pp. 339 - 340.

(2) H. W. Janson, *History of Art,* Prentice-Hall, Inc. New York, 1965, p. 77.

(3) Werner Jaeger, *Paideia,* vol. I, II and III, (trans. by Gilbert Highet, Oxford Univ. Press, New York, 1963.



Dipylon Krateri.



Chigi Vazosu, Roma.



Eksekias Vazosu, Vatikan.



Giritli Çocuk, Akropolis.



Paestum Tapınağı.

ÇAĞDAŞ RESMİN DİLİ VE ZAMAN KAVRAMI

Önay SÖZER*

Resim Nasıl 'Konuşur'?

Diyelim ki, bir sergide bir resmin karşısındayım. Beğendiğim bu resim üzerine yanımdaki arkadaşımla konuşmaya başlıyorum: "Bu resmin ilginç yanı, bence, çizgilerle renklerin dağılımındaki şaşırtıcı dengede ortaya çıkıyor v.b. Bu türlü konuşmakla ne yaptım? Resim diye algıladığım şey neyse onu şu konuştuğum d i l e çevirdiğimi söyleyebilir miyim? Ama burada bir ç e v i r i d e n söz edebilmek için, kendisinden çeviri yapılan bir dil, yani burada resmin dili diye bir şey olması gerekmez mi? Kurduğum şu tümceyi, "bu resmin ilginç yanı..." yapısı yönünden resmin kendisi ile karşılaştırırsam ne göreceğim? Şurası kesin ki türkçedeki bu tümce sıkı sözdizimi ve dil bilgisi kurallarına uymakta ve değişmez bir düzen göstermekte; bu düzenin, ilk bir yaklaşımla zaman içinde birbirini izleyen anlamlı ses birimlerinden oluşan bir düzen olduğunu söyleyebiliriz. Resim öyle mi? İlkin resmin varlığı zaman içinde birbirini izleyen öğelerden değil yüzey üzerinde yayılan öğelerden oluşuyor. Resim uzama yayılmasıyla, yayılma biçimiyle zaman içinde var olan bir nesne. Beri yandan dildeki söz dizimi ve dil bilgisi kurallarına benzer sıkı ve zorunlu kuralları burada göremiyoruz. Renk ve çizgi öğelerinin oluşturduğu bu yüzeyi, nerden başlar-

* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Tarihi Kürsüsü Doçenti.

sanız başlayın kurucu parçalarına ayırarak izleyin: bu parça ya da birimlerin sıralanışında z o r u n l u h i ç b i r ş e y bulamıyacaksınız. Tam tersine, resmin gizemli yanı bize "başka türlü olabilirdi, ama b ö y l e o l m u ş" dedirtmesinde, renk ve çizgi öğelerinin kuşkusuz uygun, ama yine de s e ç i m l i k bir biçimde sıralanması değil mi? Bütün bu seçimlerin dildeki gibi içinde yer aldığı bir dizgesi olmaması değil mi bizi yüzey üzerindeki bu maceraya çağıran? Bu sorulara canla başla 'evet' denilebilirse de, bundan resmin hiçbir düzeni olmadığı sonucu çıkarılamaz. Ama şu gösterilmelidir: resim de konuşmaktadır ve bir 'dil'i vardır, çizgi ve renk lekelerinin konuştuğu bu dil, bilinen anlamdaki dilin katılığıyla olmasa da yine kendi içinde kendine özgü bir sıra düzeni ile karşımıza çıkmaktadır.

R. Jakobson'a Göre Resimle Dilin Ortak Yapısı

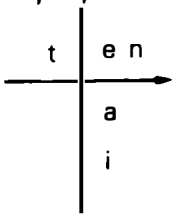
Yapıtlarıyla yapısalcı dil bilimine yeni olanak ve çevrenler açan Roman Jakobson dille görsel sanatların ve özellikle resmin ilişkisi ve resmin nasıl dilsel bir yapıyla karşımıza çıktığı sorununa ilginç bir çözüm getirmektedir. Burada ilkin bu çözümü tanıtarak Jakobson'un ana savları doğrultusunda bir r e s i m y o r u m u için bazı sonuçlara varmayı deneyeceğim. 1905 1925 yılları arasında Avrupa'da ve özellikle Rusya'daki öncü sanat deneyinin içinde yetişen Jakobson çağdaş resim üzerine olan düşüncelerini çeşitli yazılarında dağınık bir biçimde dışlaştırmıştır. Dil bilimi üzerindeki büyük uzmanlık yazılarının içinde resim sanatına yaptığı son derece önemli göndermelere raslanır, bir bakıma da bunda şaşırtıcı bir yan yoktur: çünkü Jakobson'a göre dil biliminden resme bakmak ne kadar geçerli ise resimden dilbilimine bakmak da en az o kadar geçerlidir. 'Dile ve dil bilimine yaklaşımda temelden bir değişikliğin en güçlü dürtüsü, yine de —en azından benim için— 20. yüzyılın ilk yarısının kargaşalı sanat akımından geldi belki de' diyen Jakobson kendi dilbilim anlayışını etkileyen büyük sanatçılar arasında Joyce'un, Stravinsky'nin, Xlebninov'un yanında Picasso'nun, Braque'ın, Le Corbusier'nin adlarını saymaktadır. Ona göre Braque "Nesnelere inanmıyorum, yalnızca onların ilişkilerine inanıyorum" demekle resim sanatı için de, dilbilim için de ortaklaşa izlenmesi gerekecek yolu zaten göstermiştir[1] Beri yandan dilbiliminin yasa ve kurallılıklarıyla resme gidilebilir, gidilmelidir, ama yine de "dilbilimsel model" hiçbir alana "mekanik olarak aktarılamaz ve her alanın kendine özgü özellikleri zedelenmediği sürece etkin olur"[2]. Yukarda Jakobson'un görüşlerine uygun olarak resmin "dil"den ayrımını zorunsuz ve dizgeli olmayan düzeniyle belirlemiştim; tüketici olmak için kuşkusuz buna resmin —soyut resmin gösterdiği örnek dışında— anlattığı şeyle az ya da çok bir benzerlik göstermesine karşın, dili oluşturan imlerin anlattığı şeyle bir benzerlik taşımaması, uzlaşımsal olması da (Jakobson buna Peirce'e uyarak dilin "sembol" belirlenimi diyor) eklenmelidir. Bütün bu ayırımlar yine de resimle "dil" arasındaki ortak yapıdan birşey azaltmamaktadır. Bu ortak yapı nedir? Bu sorunun Jakobson'da

kesin bir karşılığı vardır: "k u r u c u ö ğ e l e r i n e ş z a m a n l ı i l i ş k i l e r i" "Eşzamanlılık"ın ilkin Jakobson'un dilbiliminde ne anlama geldiğini, sonra da bunun resme nasıl uygulandığını ya da daha doğru olarak resim sanatındaki karşılığının ne olduğunu görelim[3].

Hemen belirteyim ki, dille ilgili olarak eşzamanlılık Jakobson'da birbirini bütünleyen özel ve genel iki anlam göstermektedir. İlkin özel anlamı üzerinde duralım. Diyelim ki günlük yaşamda şöyle bir soru karşısında kaldım: "Kapıyı kapattın mı?" Bu soruya duruma göre "evet" ya da "hayır" diye iki türlü yanıt vermem olasılığı vardır. Bu olasılıkları dilin y a p ı s ı açısından ele alacak olursak, bu iki sözcük ya da "morfem"in (en küçük dilbilgisel öğe) bir çift — buna bağlı olarak bir kavram çifti — oluşturduğunu görürüz. Bu da şu demektir: bu iki sözcük arasında gevşek ya da rasgele bir ilişki yoktur, karşıt kavramları gösteren bu sözcükler birbirini içermekte, biri a y n ı z a m a n d a ötekini akla getirmektedir ("evet" derken dilimin ucuna "hayır" gelmektedir vb. ...). İşte Jakobson bize buradaki birlik içindeki ayrımı, ayrım içindeki birliği dilin taşıyıcı tabanını oluşturan ses-birimleri arasındaki karşıtlık ilişkilerini çözümleyerek en iyi anlayabileceğimizi göstermektedir. Örneğimizde "evet" sözcüğünü yinelenen /e/, "hayır" sözcüğünü ise /a/ ve /i/ ünlü "fonem"leri oluşturmaktadır. ("Fonem": "bir anlam tasarımını çağrıştırmaya yeterli işitme tasarımı"). Jakobson'a göre bu fonemler yalnızca karşılıklı olarak karşıtlaşmamaktadırlar (örneğimizde bu fonemler arasında altı çift karşıtlığın bulunduğunun söylenmesi yetmemektedir). Bu fonemlerin de temelinde onları kuran, Jakobson'un "ayırıcı özellikler" ("distinktive Eigenschaften","distinctive features", "éléments différentiels") adını verdiği karşıtlık ilişkileri yer almaktadır. Her dilde olduğu gibi Türkçede de bulunan bu ayırıcı özellikler verdiğimiz örnekte şöyle karşımıza çıkıyor. İlkin /e/ ile /a/ fonemleri, "ön"/"arka" ("damaksı"/"artdamaksı", "ince"/"kalın") karşıtlığını oluşturmaktadır. Bunun gibi /e/ - /ı/, "geniş"/"dar", ("açık"/"kapalı") karşıtlığını oluşturmaktadır. Öyleyse burada /e/ fonemi ikili bir karşıtlık ilişkisi içinde belirleniyor. Yani /e/ fonemi kendisine göre "arka" olan /a/ fonemi ile olan ilişkisinde "ön", kendisine göre "dar" olan /i/ fonemi ile ilişkisinde de "geniş" olarak belirlenmekte, böylece varlığını bir ilişkiler demetine borçlu olmaktadır. Jakobson'a göre ilkin bu fonemler var da, sonra birbirleriyle karşılıklı ilişkilere giriyorlar diye düşünmek yanlış olur; tam tersine, ilkin bu ilişkiler fonemleri var kılmakta, onların var olmasıyla da karşıt anlam yükleri taşıyan "evet" ve "hayır" sözcükleri birbirinden ayırt edilmektedir. Aslolan, karşıtlık ilişkisidir; bu ilişki kendi içinden, kendi gergınlığıyle, ses ve anlam ayırımlarını yaratmaktadır. Eşzamanlılık kavramı da işte burada ortaya çıkmaktadır: Yukarda verdiğimiz örnekte karşıt "ön"-"arka", "geniş"-"dar" ilişkileri birbiriyle eşzamanlı olarak bir "imleyen"ler ("signifiant") demeti oluşturmaktadır[4]. Bunun ne demek olduğunu en iyi Jakobson'un Cenevreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün dilin "çizgisel belirlenim"i ("caractére linèaire") dediği şeye karşı yürüttüğü eleştiriyle bağıntılı olarak anlayabiliriz. Saussure'e göre dildeki imle

rin daha doğru olarak "imleyen"lerin ("signifiant") çizgisel bir belirlenimi vardır: "iki sesi bir defada çıkarmak olanaksızdır." Jakobson Saussure'ün bu savına şu karşılığı verir: "Evet, besbelli ki iki ses-birimini aynı zamanda meydana getiremeyiz, ama iki ya da daha fazla ses özelliklerini meydana getirebiliriz!"[5]. Yukardaki örnekte "hayır" morfemi "evet" morfemi ile eşzamanlıdır, çünkü "evet" dediğimiz anda bu sözcüğü belirleyen fonemlerin "hayır" sözcüğünü belirleyen fonemlerle olan karşılıklı ilişkilerini de birlikte üretmekteyiz: dolayısıyla bu ilişkiler de birbiriyle eşzamanlıdır. İşte Jakobson'a göre özel anlamda eşzamanlılık diyebileceğimiz kavram bu biçimde belirlenmektedir.

Geniş ve genel anlamda eşzamanlılık ise özel anlamdaki bu eşzamanlılığın dil denilen dizgenin bütününe uygulanmasından başka birşey değildir. Saussure'e göre dil kendisini oluşturan imlerin bir dizgesiydi. Bu imler ise dilsel dizgenin, d i l y a p ı s ı n ı n ("langue") içinde gösterdikleri bağıntılarla birer "değer" kazanıyorlardı. Bu değer dizgesi Saussure'e göre "zaman" kavramına yabancıydı: Bu dizge içinde oluşan değerlerin zamanı "bir"leniyor, "bir"e indirgeniyordu ("birzamanlılık", —"synchronie"— kavramı). Tarih ve zaman adına ne varsa hepsi "ayrızamanlılık" ("diachronie") kavramı altında toplanıyordu. Böylece bir zamanlı olan dilin yapısından her türlü dinamik öğeyle ilişki kovuluyor, ortada statik, değişmeyen bir iskelet kalıyordu. İşte Jakobson'a göre Saussure'ün yanlışı da birzamanlılığı dildeki statik yanla özdeşlemesindedir: " birzamanlı dilbilim ya da "dil-durumlarının bilimi" kendisini bir dil-yapısı içinde EŞZAMANLI olarak var olan şeyle sınırlarsa da hiçbir zaman orada EŞZAMANLI olarak değer kazanan şeyle uğraşmaz." "Saussure'ün, dil olgularının zaman içinde birbirini izlemesi diye birşeyin aynı dili konuşan topluluk için var olmadığı tarzındaki iddiası gerçekliğe karşılık olmamaktadır. Biz kendi dilimizi s u b s p e c i e d u r a t i o n i s ele alıyoruz, bazı öğelerini modası geçmiş ya da tersine modaya uygun diye değerlendirebilir ve konuşma amacımıza ve seçtiğimiz konuşma üslûbuna uygun olarak ya bulunan sözlüksel, dilbilgisel, hatta sesbilimsel eskillikleri ("Archaismen") ya da tam tersine benzer anlama gelen yeni sözcükleri yeğleyebiliriz. Gerçekleşen dil değişiklikleri topluluğun dil bilincinde yaşamaktadır"[6]. Sözcüklerin dilin dizgesi içinde nasıl eşzamanlı bir değer kazanarak önceye, şimdiye, sonraya yönelik bağıntılar içinde yer aldığına, günümüzde tam da bu bağıntıları gerginlikle yaşayan Türkçemizden bir örnek verelim: Türkçe "ten" sözcüğünde /e/ fonemi zamanca kendisinden önce gelen /t/ ile sonra gelen /n/ arasında yer almaktadır; bu ardardalık ilişkisinin yanı sıra /e/ fonemi kendisinin yerine gelebilecek olan /a/ ve /i/ fonemleri ile eşzamanlı bir ilişki içinde bulunmaktadır (/tan/, /tin/).



Verdiğimiz bu örnekte, Farsça'dan alınıp Türkçeleşmiş olan "ten" sözcüğü, "tan" sözcüğü ve bir felsefe terimi olarak önerilen "tin" sözcüğü ile eşzamanlı değer ilişkileri içinde bulunmaktadır. Şöyle ki /e/ fonemi ile /a/ fonemi arasında ön/arka, /e/ fonemi ile /i/ fonemi arasında da geniş/dar karşıtlığı oluşmaktadır. Kuşkusuz buradaki eşzamanlılığı salt imleyenler arasındaki bir eşzamanlılık olarak değil, imlenenler arasındaki bir eşzamanlılık olarak düşünmek her ikisini birbirini karşılayan iki demet olarak tasarlamak yerinde olur. Dil kendi geçmiş ve şimdisine ses ve anlam birimlerinin oluşturduğu değerlerin bütünü olarak eşzamanlı bir biçimde sahiptir. Bu sahip olma, Jakobson'un bize gösterdiği gibi, rasgele, gevşek bir biçimde bir edinme değil, ses ayırımları temelinde dilbilgisel öğeler olarak anlam birimlerinin kurulmasını sağlayan, içiçe örgülü karşıtlıklardan oluşan bir dokunun gerektirdiği biçimdedir. Gerçekten de Jakobson kendi eşzamanlılık kavramının bir ilk modeli olarak Herder'in "güç" ("Kraft") kavramını anmaktadır. Herder şöyle diyordu: şiir g ü ç l e etkiler. —bir kez sözcüklerde yatan g ü ç l e, kulaktan giren, ama doğrudan doğruya ruha işleyen güçle— Bu g ü ç dür şiirin özü, yoksa birlikte var olan şey ya da ardarda gelme değil"[7]. Yukarda Türkçe'den verdiğimiz örnekler de yerinde kullanıldığında bir ozanın yapıtına malzeme olacak nitelikteydi. Şiir üzerine derinlemesine araştırmaları olan Jakobson'un dünyasında şiirin dilbiliminden dilbiliminin şiirine kolayca geçildiği sık görülen bir olgudur.

Çağdaş Resmin Eşzamanlılık Sorunu

Jakobson'a göre çağdaş resim de yüzey üzerindeki eşzamanlı ilişkilerin bir bütünü olarak kavranabilir; bu açıdan resim Herder'in tanımladığı anlamda şiire, her ikisi de müziğe yaklaşmaktadır. (Stravinsky'nin şu sözünü anmaktadır Jakobson: "Tüm müzik, bir dinginlik noktasına doğru yaklaşan dürtülerin birbirini izleyişinden başka birşey değildir"). Eşzamanlılık gerekli değişikliklerle bütün çağdaş resim okulları için belirleyici olmakla birlikte, salt biçimi ile bu olguya asıl dikkatimizi çeken yüzyılımızdaki "soyut resim" olmuştur. Çeşitli renk ve geometri kategorileri arasındaki ilişkiler gerçi gerçekliğe az çok benzerlik taşıyan resimlerde de rol oynamaktadır, ama bunlar "soyut sanatın tek semiotik değeri" olmaktadır. Bu ilişkiler renk ve çizgiler arasındaki karşıtlık ve eşdeğerlilik ilişkilerinden başka birşey değildir. "Her ne kadar bütünsel yapıt düşüncesi bütün sanatlarda kendini belli ederse de, burada parçalarla bütünün ilişkisi özel bir anlam ve önem kazanır. Parça parça oluştaki tarz bu parçaların bütünle dayanışmasını açıklar ve düzenleyici öğelerin her biri birarada olma işlevini kazanarak gözükür. Bütünle parçaları arasındaki bu bağımlılık parçaların bütüne bütünün de parçalara açıkça bir gönderme yapmasını sağlar"[8]. Buradaki parça bütün ilişkilerini daha yakından görelim. Resme ilk bakış bize yüzey üzerinde oluşmuş biçimlerin kaba bir profilini veriyor. Bu profil "yadırgatıcı", "alışılmışa ters düşen" ya da "çekici", "gizemli" gibi ilk elden adlan-

dırabileceğimiz bir takım izlenimlere yol açabilir: istenen hiç kuşkusuz ne bu izlenimlere takılıp kalmak ne de onları bir yana atmaktır. Bizde bu izlenimleri yaratan biçimleri g ö r m e y i öğrenmeliyiz. Bu görme biçimleri oluşturan kurucu öğelere, renk ve çizgi birimlerine inmekle gerçekleşecektir. Bu birimler resmin a n l a m l ı parçalarıdır. Bu anlamlı parçalar ya da kurucu öğeler dildeki yukarda incelediğimiz fonemlere karşılık olmaktadır aşağı yukarı (Yukarda resmin dildeki tümcelerle karşılaştırıldığında onlar gibi zorunlu ve dizgeli bir bütün oluşturmadığına dikkati çekmiştim). Karşımızdaki resmin tam bir değerlendirmesini yapmak için bu a n l a m taşıyıcı parçaların resmin bütününü nasıl oluşturduğunu kavramamız gerekmektedir. Öyle anlaşılmaktadır ki, bu parçalar da kendi başlarına değildir; onlarla birlikte resmin kurulmasını sağlayan başka bir ilişki daha doğrusu ilişkiler söz konusudur. İlkin bu ilişkiler nedeniyle, andığımız öğeler vardır; ilkin şu kırmızıyla kara arasındaki karşıtlık ilişkisinden ötürü kırmızıyla kara uzaktan birbirlerini çağırmakta ve aynı zamanda itmektedirler: karşıtlık içinde kaynaşmalar, kaynaşma içinde karşıtlıklar. Jakobson Dora Vallier'nin "L'Art abstrait" (1967) adlı kitabından şu tümceyi anmaktadır: "her öğe yalnızca geriye kalan öğelerden kazandığı işlev nedeniyle vardır"[9]. İşte öğelerin birbirleri arasındaki bu işlevsel ilişkiler e ş z a m a n l ı ilişkilerdir ve yukarda andığımız dilsel eşzamanlı ilişkilere benzetilmektedir. Yine de resim alanında renk ve çizgi öğelerinin, kendilerini kurabilecek "ayırıcı özellik"lere kolayca çözümlenebildiğini, hangi renklerin hangi renklerle ne tür ilişkiler içinde olduğunu nesnel bir kesinlikle göremiyoruz (bu konudaki bilgilerimiz bir hayli eksik). Böyle olmakla birlikte, resme, ressama, çağa göre değişmek üzere yine de birtakım ilişkiler söz konusu burada da. Aynı zamanda var olan, kendi gücünden kendi kıvrımlarını ve kendi bütünlüğünü yaratan ilişkilerdir. Kuşkusuz bu ilişkileri salt yüzey üzerine çıkmış öğelerin ilişkileri olarak ve bu anlamda sınırlayarak anlamak yanlış olur: nasıl dilde söylenmemiş bir sözcük söylenmiş söz karşısında taşıdığı ilişkiler nedeniyle onunla eşzamanlı oluyorsa (yukarda verdiğimiz örnekte /ten/ - /tan/ - /tin/), burada da ressamın resmetmediği renkler ve çizgiler de resmedilenlerce zihnimize çağrıştırılmakta, var olmayanlar var olanlarla karşıtlık ya da benzerlik ilişkileri içinde canlanarak kendi zamanımıza gelmektedir. Gerçek anlamda soyut olmayan resimlere gelince gerçeklikteki nesnelere benzerlikler taşıyan figürler bu gösterdikleri şeyleri de eşzamanlı olarak zihnimize getirmektedirler. Ama soyut resmin s i m g e s e l niteliğinden söz edeceksek bu türlü resimlerin simgelediği şeylerin de kendi aralarında eşzamanlı olarak var olduklarını söylemek gerekecektir. Değeri olan her resimde bütünün devinişi içinde parçalar da anlamlı bir canlılık gösterecek, parçaların yarattığı çağrışımlarla bütün de yeniden devinmeye başlayacaktır.

Yukarda Jakobson'un dilde eşzamanlılık kavramıyla Saussure'ün "birzamanlılık" ("synchronie") kavramını statik olmaktan kurtardığını, ona tarih ve zamanın gerçek dinamizmini aşıladığını belirtmiştim. Bu dinamik zaman kavramı Jakobson'un özellikle fütüristlerde gördüğü ve benimsediği bir sanat olgusundan kaynaklanmak-

tadır. Şöyle diyor Jakobson: "Eğer resim sanatı değilse başka hangi sanat şu temel eğilimi böyle başarıyla temsil edebilirdi: devinim anını saptamak, devinimi ayrı, durağan ögelerin bir dizisine dönüştürmek. Ama durağan algı bir hayaldir. Gerçekte 'herşey devinir, herşey hızla dönüşür. Bir profil karşımızda asla devinimsiz değildir, durmadan gözükür ve yiter. Retinadaki imgenin durağanlığı bir veri olarak kalmak üzere nesneler çoğalır, biçimleri bozulur, birbirlerini kovalarlar, tıpkı koşarak geçilen uzamdaki hızlı titreşimler gibi. İşte bunun içindir ki yarıştaki atların dört bacağı değil yirmi bacağı vardır ve devinimleri üçgen biçimindedir" (Fütürist Ressamların Manifestosu).

Tözün son özellikleri fizik dünyadan kalkıyor. "Zaman nasıl tasarlanıyor?... Zaman kavramı bizim için bir saltığı, hiçbir şeyle karşılıklı ilişkiye konamayacak bir öğeyi içermektedir. Yeni öğreti ise zamanın saltık doğasını ve giderek evrensel bir zamanın varlığını yadsıyor. Devinim içindeki dizgelerden her birinin kendine özgü bir zamanı vardır, zamanın akış hızı her birinde ayrıdır" "[10].

Jakobson kübizmden sonra fütürizmin yaygınlık kazandığı yıllardaki bu dinamik zaman anlayışını çağın düşüncesi olan toplumcu düşünce ile yakından ilgili görmekte ve Bogdanov'a göndermede bulunmaktadır. Resmin eşzamanlılık çözümlemesinin bence asıl ilginç ve özlü yanı da —az yukarda da başka bir bağlam içinde değindiğim gibi— resme bakarak okulu, çağı, ülkeyi tanımlamamızda yardımcı olmasında ortaya çıkmaktadır. Renk ve biçim öğelerinin yaptığı, yapacağı eşzamanlı çağrışımlar bu çağrışımların belli kavramlar altında toplanmasına, ressamın dayandığı sanat uzlaşımlarının neler olduğunu evrensel seçeneklerden birini ya da ötekini niçin seçtiğini r e s m i n ü z e r i n d e görmemize ve göstermemize izin verecektir. Eşzamanlılık tabloyu saran, Herder anlamında bir "güç" ise bu "güç"ün bir sahibi (birey, toplum) vardır. Öyle anlaşılıyor ki eşzamanlılık çözümlemesi buradaki bağlamı bize en doğru biçimde vermeğe gerçek bir adaydır.

Fenomenoloji ve Marxçılığın Birleştiği Nokta: Çağdaşımız Olarak "Geçmiş"

Yukarda özel anlamındaki dilbilimsel eşzamanlılık kavramının temelinde ortaya çıkan, onu tamamlayan geniş anlamdaki eşzamanlılıktan söz etmiştim: bu eşzamanlılığın Saussure'ün "birzamanlılık" ("synchronie") kavramına Jakobson'ca tarihsellik boyutunun kazandırılmasıyla ortaya çıktığını böylece bütünlük içinde bir dinamizm elde edildiğini biliyoruz. Jakobson bu görüşünü tüm sanat eleştirisi ve sanat tarihçiliğine de uygulamakta, bu çalışma alanlarını kendi eşzamanlılık kavramı yönünden eleştirmektedir. Ona göre geçmişi uzaklarda zaman içinde bulunduğumuz noktaya yabancı "kendinde" bir varlıkta aramak boşuna bir çabadır. Sözgelimi "kendinde var olan" Renaissance sanatı diye bir şey yoktur; Renaissance bizim şimdiki sanatımızın bir boyutu olarak çağdaştır, kendi bakış açımız içinden görünerek bizimle aynı zaman kesitinde soluk almaktadır. Tarih - yazma ve eleştiride bu noktayı unut-

mak büyük yanılgılara yol açmıştır şimdiye değin. Geçmişin tüm anlamı bizim ona şimdi bulunduğumuz noktadan bakarak verdiğimiz anlamdır. Buradaki öznellik bu konularla ilgili olarak asıl gerçek anlamda nesnelliği verir bize, çünkü kültür eleştirisinde nesnel olabilmek için ilkin öznelliği koymak sonra onu yenmek ve aşmak gerekmektedir. Aynı şeyi şöyle de anlatabiliriz: "kendinde" bir tarihten söz etmek zaman dışı bir tarihten sözetmek demektir ki, bunun da ne kadar saçma olduğu açıktır. Hemen belirteyim ki Jakobson'un sanat tarihi ve eleştirisine uyguladığı bu eşzamanlılık kavramının esini büyük bir olasılıkla sanatta devingenliği öngören fütürizm anlayışıdır. Öyleyse bu eleştiri sanatın gösterdiği somut örneklere dayanılarak —kuşkusuz dilbilimi üzerinden— yapılmaktadır. Yeni sanat tarihi anlayışına yol açan dürtü sanatın kendisinden doğmuştur. Jakobson'un eleştirdiği sanat tarihi anlayışının arkasında da başka türlü bir sanat anlayışı vardı. Belki de en uygun örneğini Ortaçağ resminde, örneğin Bizans ikonlarında, sonra da bu etkiyi almış ve sürdürmüş olan kimi Renaissance resimlerinde de bulabileceğimiz bu anlayışa göre betimi yapılan nesneler ve varlıklar zaman dışı ya da zaman ötesi kutsal bir boşluk içinde yüzmekte gibiydiler. Bu tür resimde zaman bugün anladığımız biçimde dinamik bir bütün değildi; önce, şimdi ve sonranın uçları kayıtsız bir biçimde yan yana, gevşek gevşek sarkmaktaydı. Kimi Renaissance resimlerinde de tanrısal varlıklar, ruhlar ve melekler doğal varlıklarla nasıl bir araya geldikleri açıklanamaz bir biçimde ard arda gösteriliyorlardı. İşte bugün bu tür bir resim anlayışı ortadan kalktığına göre sanat tarihi ve kuramı da kendisini eşzamanlılığın adımlarına uyduracaktır.

Jakobson'un geçmiş, şimdi ve geleceğin dinamik bir bütünü olarak düşündüğü eşzamanlılık kavramı Husserl ve Marx'ta da olan bir kavramdır. Husserl'in "katmanlaşmış tarih" ("sedimentierte Geschichte") kavramı belki de Jakobson'un dilbilimsel zaman anlayışına doğrudan doğruya kaynaklık etmiştir. Husserl'e göre geçmiş şimdi noktasından geriye doğru açılan zaman katmanları olarak kavranmalıdır: tarihin bir anlamı olacaksa, o da bu katmanlaşmadadır. "Tarih zaten temeldeki anlam oluşumunun ve anlam katmanlaşmasının birlikte ve içiçeliğinin canlı devinimiminden başka bir şey değildir"[11]. Geçmiş dediğimiz şey öyleyse geçmişin bugündeki kalıntılarıdır, yapılardaki, anıtlardaki, kurumlardaki, kitaplardaki, belgelerdeki Bu kalıntılar, geçmişin ve şimdinin içiçe ulanıp birbirinden doğan anlamlardan oluştuğuna kanıttır; hatta bugünkü kendi varlıkları doğrudan doğruya bu "anlam"dır.

Benzer bir tarih anlayışını Marx ekonomi kategorileri açısından şöyle dile getiriyordu: "Ekonomik kategorileri tarihte belirleyici olmuş oldukları biçimde ard arda birbirlerini izlemeye bırakmak uygunsuz ve yanlış olurdu. Daha doğru olarak, onların sıra dizisi çağdaş kentsoylu toplumunda birbirleri için taşıdıkları ilişkiyle belirlenmiştir ve bu da onlar için doğal gibi gözükenin ya da tarihsel gelişme sırasına karşılık olanın tam tersidir. Üzerinde durulması gereken, çeşitli toplum biçimlerinin ard arda sıralanışında ekonomik ilişkilerin tarihsel olarak kazandığı bağıntı değildir. "İde'deki"

sıralanışları hiç değil (Proudhon), (tarihsel devinimle ilgili karışık bir tasarım). Üzerinde durulması gereken bu kategorilerin çağdaş kentsoylu toplumu içindeki örgütlenişidir"[12].

Görülüyor ve anlaşılıyor ki dilbiliminden resim sanatı ve yorumuna uygulanan eşzamanlılık kavramı doğrudan doğruya resmin içinde yer aldığı z a m a n l a ilgili bir kavramdır. Bu kavram toparlayıcıdır, dışta hiç bir şey bırakmaz; seyircinin resme baktığı anla resmin yapıldığı zaman parçası tek bir zaman kavramında bütünlenmektedir. Burada tarih somut zamanın kendisinde temelleniyor ve tarih zamandaşımız olduğu ölçüde tarih adına değer oluyor.

Dilbilimini Resme Dönüştürmek?

Yukardan beri düşüncemiz çeşitli geçiş ve dönüşümleri izledi. Jakobson'un dilbiliminin temel kavramlarının çağdaş sanattan esinlendiğini belirtmiştim (sanatın dilbilimine dönüşümü). Bundan önceki alt başlık altında da dilbiliminin verilerinden resim yorumu ve eleştirisinin, bu arada sanat tarihinin nasıl yararlanması gerekeceğini vurguladım (dilbiminin sanat yorumuna dönüşümü). Şimdi de şunu sormak istiyorum: Dilbilimi niçin yeniden sanata dönüştürülmesin? Dilbiliminin yukardaki verilerinden ressamın öğreneceği ve yararlanacağı pek çok noktalar olduğu kanısındayım. Bu noktaların tam bir dökümünü yapmak, bu yazının çerçeve ve amacını aşmaktadır: bu yazının yazarı da ressam olmadığına göre, böyle bir çalışma ancak bir "kurmaca" biçiminde sürdürülebilirdi. Ben burada yine de Jakobson'un öğretisine bağlı kalarak, bundan kendimiz için eleştirel birkaç nokta çıkarmayı deneyeceğim. Ülkemizdeki resim sanatının büyük ve temel sorunlarından biri de geleneksel sanatlarla olan hesaplaşma ilişkisidir. Bugün ülkemizdeki ressam kendi tarihsel geçmişinin değerlerine sahip çıkmak, onları bugünün değerlerine, yaratacağı kendi değerlerine dönüştürmek istiyor. Bu istek haklı ve geçerli bir istektir. Yalnız şimdiye kadar yapılan denemelerin —birkaçını ayrı tutacak olursak— pek başarılı olduğu söylenemeyecektir. Neoklasisizm geçmişteki yapıtların sözde bir takım öykünmeleri olmaktan öteye geçememiştir: bütün bu çabalarda geçmişten yeni bir beğeni yaratmak ya da bize geçmişin yeni olabileceğini göstermeği istemek gibi bir yanılgı yatmaktadır. Oysa yapılması gereken, geçmişi şimdi gibi "yutturmak", geçmişe şimdi süsü vermek, böylece geçmişle bugünü karıştırmak değil, hayır, ilkin bunları ayırtetmek, sonra e ş z a m a n l ı b i r b ü t ü n i ç i n d e u y u m l a m a k t ı r. Kimi sanatçılarımız da geçmişten içi boş şemalar almaktan öteye geçemiyorlar. Sanıyorlar ki, geçmişin formlarının da içi gerçekten boştu ve şimdi onları istedikleri gibi doldurabilirler: sözgelimi, figürler karagöz perdesinde imiş gibi yanyana konuluyor, ama bunların asıllarının perde üzerinde yanyana değil, k a r ş ı k a r ş ı y a oldukları, birbirlerine bir şeyler söylemek üzere orada bulundukları unutularak. Eğer geçmişin bizim çağdaşımız olduğu kabul edilecekse, ressamın bu

içi boş formları ard arda sıralamaktan vazgeçmesi gerekecektir: eşzamanlı olan nitelikler birbiriyle dialektik olarak karşıtlaşan, birbirlerini aynı zamanda içeren ve dışaran nitelikler olarak vardır ve her form nitelik taşır ya da bir içeriğin formudur. Görülüyor ki bizim ressamımızın, toplumsal karşıtlıkları, evrim ve devrimi kendi toplumu içinde yaşamış olan Jakobson'un dilbiliminden öğreneceği çok şey vardır: şunu hemen belirteyim ki, buradaki sorunsalın ayrım ya da bilincinde olan ressamlarımız da eksik değil. Daha önce yazdığım iki ayrı yazıda gelenek sorununu kendilerine özgü biçimlerde ele alan iki ressamımız üzerinde durmuştum[13]. Bu yıl açılan toplu bir sergide de kimi ressamlarımızın buradaki sorunlara değmiş olduklarını gösteren belirtiler vardı[14]. Bundan sonrası için dilenecek olan, bütün bu çabaların cılız ve bireysel kalmaması, bilinç katına çıkarılması, resimde eylem kadar kuramın önemli olduğunun anlaşılması, ressamla yorumcunun olabildiği kadar ortak bir dil konuşabilmeleridir. Jakobson'un dil üzerindeki bilimsel saptamaları dilin bir zaman varlığı olduğunu bize göstermiştir. Bu zaman dialektik bir zamandır: kendini "şimdi"den ayıran geçmiş bu ayrılmasıyla eşzamanlı olarak "şimdi"ye bağlanmakta, onunla bireşmektedir Ayrılmak, birleşmektir Bu birleşme ise gelecekteki ayrılmayı şimdideki bir yarık gibi kendinde taşımaktadır. Ressam da bir dil konuştuğunu kabul ediyorsa, bu dilin her şeyden önce kendi zamanının dili olduğunu görmesi ve kendi çağının bilinci ile bilinçlenmesi gerekecektir. Eğer bunu yaparsa, tüm varlığıyla kendi zamanında yaşamayı bilirse, kendi şimdisinin bir boyutu, kendi altındaki bir katman olarak geçmişini ve geleneğini de orada bulacaktır. Geçmişte yaşanmaz; geçmişle şimdide yaşanır. "Nasıl"ı ve "niçin"iyle, geleceğe doğru.

---

(1) Roman Jakobson, "Retrospect", *Selected Writings* I, s. 631 - 632, Mouton The Hague 1971.

(2) Roman Jakobson, *Form und Sinn*, s. 164, Wilhelm Fink Verlag München 1974.

(3) "Eşzamanlılık" sözcüğünü Jakobson'daki "simultanéité" (Fr.), "simultaneity" (İng.), "Simultanitaet", "Gleichzeitigkeit", "Beisammen" (Alm.) deyimlerinin karşılığı olarak kullanıyorum. "Özdeş bir zaman noktasında birlikte yer alma" özelliği diye genel anlamda belirleyebileceğimiz bu deyimle ilgili bir talihsizlik şu: Saussure'ün "Genel Dilbilim Dersleri"ni çeviren Berke Vardar, "eşzamanlılık" deyimini "synchronie" karşılığı kullanmış (Bkz. "Genel Dilbilim Dersleri" II, "Türkçe - Fransızca Terimler Dizelgesi", TDK Yayınları Ankara 1978). – Vardar'ın "synchronie" için kimi "eşsüremlilik" dediği de oluyor – . Oysa Saussure'de bir im dizgesinin "zaman"dan bağımsız olarak ele alındığını gösteren bu deyim için pekâlâ "birzamanlılık" denilebilirdi (buradaki "bir" artık bir niceliği değil, "bireşim", "birleşmek", "birlik" sözcüklerinde olduğu gibi, daha çok "birlenmiş" bir niteliği ya da nitelikler bütününü gösteriyor. Zamanın "bir"e indirgenmesi olarak "birzamanlılık" da kanımca Türkçe'de "zaman-dışı" olmaktan başka birşeyi anlatmamaktadır). Buna karşılık Jakobson'un "eşzamanlılık" kavramı im dizgesinin zaman eksenini göstermekte: yani, dizgenin içindeki değerler zaman-dışı bir "bir"e indirgenmiyor, tam tersine zaman içinde öncesi şimdisiyle birbirine eş kılınıyor. (Bunun gibi, Vardar'ın "diachronie" karşılığı "artzamanlılık" demesi de yanıltıcı: Grekçe'de "dia"

sözcüğünde asla "art" anlamı yok, "dia" "ayrı" ya da "içinden" demek. Bir im dizgesinin durum değiştirmesi, zaman içinde evrimi anlamına gelen bu sözcük, pekâlâ "ayrızamanlılık" ya da "zaman-içindelik" diye karşılanabilirdi).

(4) Saussure'deki "signifiant" ("im"in algılanabilir – işitilebilir, görülebilir –, maddesel yanı) karşılığı "imleyen", "signifié" ("im"in saklı, maddesel-olmayan yanı, tasarım, "kavram") karşılığı "imlenen"; imleyenle imlenenin bütünü demek olan "sign" için de "im" karşılığını kullanıyorum.

(5) Roman Jakobson, "Zur Struktur des Phonems", *Selected Writings I*, s. 305, Mouton The Hague 1971.

(6) a.g.y., s. 306.

(7) J. G. Herder, "Kritische Waelder...", *Seminar: Philosophische Hermeneutik.* Herausgegeben von H. - G. Gadamer und G. Boehm, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft Frankfurt 1976.

(8) Roman Jakobson, "Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique", Thomas Sebeok (Editor) *Studies in Semiotics,* Vol. 3, s. 18, Indiana University Publications 1975.

(9) Roman Jakobson, *Form und Sinn, s. 171, Wilhelm Fink Verlag München 1974.*

(10) Roman Jakobson, "Futurisme", Questions de poétique, édité par T. Todorov, s. 27, 28, Paris Seuil 1973.

(11) Edmund Husserl, Die Krisis der Europaeischen Wissenschaften und die Transzendentale Phaenomenologie, s. 380, Martinus Nijhoff Haag 1976.

(12) Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der Politischen Eokonomie,* s. 28, Dietz Verlag, Berlin 1974.

(13) Önay Sözer, "Soyutun Somutlanması", *Türk Dili,* sayı: 216, Eylül 1969; "Cihat Burak'ın Geçişi", *Soyut,* sayı: 100, Şubat 1977.

(14) Önay Sözer, "Sanatın Kendine Bakışı", *Cumhuriyet,* 31 Mart 1979.

İTALYAN ESTETİKÇİSİ UMBERTO ECO'NUN "AÇIK YAPIT" KURAMI VE ÖTESİ

Metin AND*

Sunu: Bedrettin Cömert'in anısına bir Armağan kitabına benden bir yazı istendiğinde çok düşündüm. Öyle bir konu seçmeliydim ki onun yeri doldurulmaz kişiliğine bu yazı bir köprü kurabilmeliydi. Bedrettin Cömert'i yazılarından iyi tanıyordum, ama tanışıklığımız arada bir raslaştığımızda ayak üstü kısa konuşmalardan öteye gitmiyordu.

Bir gün rasladığımda benden bilgi-iletim kuramı üzerine bir kitap olup olmadığını sordu. Gerçekten böyle bir İngilizce kitabı getirtmiş, okumaya çabalamış ancak zor geldiği için ilerde okunmak üzere bir kıyıya bırakmıştım. Bunu söyledim; kitabı, onun adına ikimizin de *Milliyet Sanat Dergisi*ne yazı vermek için uğradığımız Milliyet Gazetesinde öğrencim Nilgün Tarkan'a bırakacağımı söyledim.

Bıraktığım zaman o benden önce davranmış, üzerine yazıp *Giotto'nun Sanatı* kitabını armağan etmişti. Ölümünden sonra çok düşünmüştüm, acaba çok yönlü Bedrettin Cömert bilgi-iletim kuramıyla hangi yönüyle ilgileniyordu? Dilbilim bakımından mı? Yoksa *Türk Dili* dergisinin çeviri özel sayısına yazdığı çok ilginç yazının konusu için mi? Ya da estetik çalışmalarına bir yeni yaklaşım mıydı? Sonra birden yıllardır büyük ilgi duyduğum İtalyan estetikçisi Umberto Eco'yu[1] anımsadım. Umberto Eco'nun ünlü *Opera Aperta* kitabının 1962 baskısı daha yayınlanmadan gene Eco'nun 1958 yılında

* Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Kürsüsü Doçenti.

12. Uluslararası Felsefe Kongresine sunduğu "Açık Yapıt Sorunu" başlıklı bildirisini özetleyen Adnan Benk'in *Dünya* gazetesindeki bir yazısından tanımış, çok ilgi duymuştum. Kitap 1962'de çıkınca da getirtmiş, İtalyanca bilen bir tanıdıkla okuyup notlar almıştım. 1965'te Fransızca çevirisi çıkınca rahatladım; daha rahat kavrayabilecektim Eco'yu. Ama Eco da yerinde durmuyor, 1967'de İtalyanca ikinci baskısı çıktı; kitap geniş ölçüde değişmiş, yeni bölümler eklenmiş, kimi bölümler çıkarılmış, yeni örnekler, yeni düşüncelerle yepyeni bir içerik kazanmıştı. Öyle anladım ki Umberto Eco kuramının "açık" nitelendirmesi gibi kendisi de 'açık', 'tükenmez', sürekli yeni anlamlar getiren oynak bir felsefeci. İşte Eco'nun 'açık yapıt' kuramında temel dayanaklardan biri de bilgi-iletim kuramıydı. Bu açıdan bakılınca, belki de Bedrettin Cömert Umberto Eco'yu ya çevirmeye ya da onun üzerine bir inceleme yazmaya hazırlanıyordu. Zaten Eco'nun kitabının ilk bölümünü beş sayfada özetleyerek çevirmiş, *Türk Dili* dergisinin Mart 1971 sayısında yayınlanmıştı. Gerçi bu yazı Eco'nun 'açık yapıt' kuramını kavramaya yeterli değildi, ama benim yakıştırmacam, benim kestirmecem o ki Bedrettin Cömert Eco üzerine eğilecekti. Bu kuramcıyı ve onun bu önemli yapıtını ancak Bedrettin Cömert tanıtabilirdi Türkiye'de. Bir yakıştırmacam daha var: Kitabın Fransızca çevirisinin arka kapağında Eco'nun küçük bir fotoğrafı var, bana sanki Eco Cömert'e benziyor gibi geldi. Bu yazıda Bedrettin Cömert'i anarken amacım Eco'nun kuramını açıklamak değil; bu hem bir yazının boyutlarını hem de benim boyutlarımı aşan bir iş. Aşağıda Eco üzerinde duruşumdaki gerekçeyi daha iyi açıklayabileceğimi sanıyorum.

★

Bedrettin Cömert gibi, yaşadığımız sürece yokluğuyla yarattığı boşluğu sürekli ve derinden duyacağımız bir kültür adamımız da Sabahattin Eyüboğlu'dur. Onun "Şiirin Yapısı" başlıklı 1953'te başlayıp 1960'a dek süren bir dizi denemesi —bunların tümü sonra onun *Sanat Üzerine Denemeler* kitabında yayınlanmıştır— benim için bir kıvılcım çakmıştı. 1953'te dizinin ilk denemesini okuduğumda kendime bir ömür boyu bir çalışma izlencesi tasarlamıştım. Eyüboğlu, Fuzuli'den, Nedim'den, Yunus Emre'den, Yahya Kemal Beyatlı, Melih Cevdet Anday'la Batılı şairlerden örneklerle şiirin yapısında bize özgü olan deyişi, tadı araştırıyordu. İşte bu yazılar bende öyle derin bir izlenim bırakmıştı ki, boyumu çok aşan bir tasarıyı düşlüyordum: Tüm sanatlarımızın birikiminde zanatların birbiriyle, ya da çağlar boyu bunların evriminde bize özgü, Türk damgasını vuran yapı ortaklığı ve paydaşlığı var mıydı? Söz gelimi eski klasik müziğimizin bir parçasını, bir mimari yapıtıyla, bir Divan şiirini bir minyatür ya da bir Türk halısıyla karşılaştırmak, onlarda Türk denebilecek özellikler bulabilmek olası mıydı? Başlangıçta bu tasarım salt kendi merakımı yanıtlamak içindi; ama giderek bu bende bir saplantıya dönüştü. Ancak belki bir ömür boyuna bile sığmayacak bu tasarıda temelinde iki sağlam taban gerektiriyordu. Bunlardan birincisi sağlam bir yöntem ve çalışma izlencesi, ikincisi ise tüm bu sanatların her birimi üzerine Eyüboğlu'nun şiire yaklaşımı gibi deneme ve incelemeler. Birinciyi sağlamak kolaydı, ama ikincisi uzun uzun beklemeyi gerektiriyordu. Söz gelimi geleneksel müziğimiz üzerine tek sağlam bir inceleme bulamamıştım. Bu tasarı, her yakalanan bir ipucunun bir kıyıya not edilmesinden öteye gitmiyordu. Ama bir yöntem izlencesini kendi gereksinimime göre saptayabilmiştim. Bu da şöyle olmuştu: 1956 - 57

yılında Rockefeller Vakfı'nın verdiği bir olanakla New York'ta bulunuyordum. Çalıştığım belgelikte ünlü müzik bilgini ve sanat tarihçisi Curt Sachs ile tanışmıştım. Bu tanışma kısa sürede bir dostluğa, daha önemlisi bir öğrenci - öğretmen ilişkisine dönüşmüştü[2]. Yol göstericimin dizgeleştirdiği bir izlenceyi yeğledim. Bu izlencedeki yapıya ve üslûba değin temel kavramlar —kimi karşıtlıklar olarak karşımıza çıkmaktadır— gerçi Curt Sachs'dan önce ve onun çağdaşı ünlü kültür ve sanat tarihçilerince belirlenmişti. Ancak Curt Sachs, bunları ustalıkla dizgeleştirmiş ve örneklemişti. Ancak Curt Sachs, bunları ustalıkla dizgeleştirmiş ve örneklemişti. Gerçi onun örnekleri yalnızca mimari, resim heykel, müzik ve dans sanatlarından seçilmişti, ancak sağlam bir dizgesellik içinde her sanat konusuna uygulanabilirdi.

İşte Umberto Eco'nun 'Açık Yapıt' kuramını konu edinen bir yazıda bunu gene Curt Sachs'ın izlencesindeki yerini bularak aydınlatmak olasılığını düşünerek burada özetliyorum. Sachs'ın en başta tüm kavramları üzerine oturttuğu ana ikiciliği *ethos* ve *pathos*'dur. Bunlar birbirini mıknatıs gibi çeken iki karşıt uçtur. Bunun birincisine klasik ve durağan, ikincisine de barok, romantik ya da dinamik diyenler de vardır. Curt Sachs sanat tarihinden örneklerle bu terimlerin bu iki ana kavramı bulandıracağı için kullanmak yanlısı değildir. Ancak durağan ve dinamik sözcükleri bu kavrama daha uygun niteliklerdir. Durağan dinlenme ve dengede bulunan gövde ve güçler, dinamik ise devinen gövde ve güçlerdir. Ancak bunlar da *ethos* ve *pathos* kavramının iki ana eğilimini göstermekle birlikte birbirlerine öylesine yadsıyıcı karşıtlıklardır ki sanat yapıtının doğasına aykırı düşer. Çeşitli sanat tarihçilerinin değişik nitelendirmeleri vardır: Söz gelimi Konrad Lange'nin idealist ve doğalcı, Alois Riegle'in geometrik ve benzetmeci, Wilhelm Werringer'in özdeşleyim *(einfühlend)* ve soyut, Max Verwern'nın 'ideoplastik' ve 'fisyoplastik', Herbert Kühn'ün imgelemci ve duyumsal ayrılımları gibi. Ancak Curt Sachs'a göre bunlardan birincileri doğaya yabancılaşmayı, uzaklaşmayı ya da onu geometrikleştirmeye, ikincilerin ise gerçekçiliği ve duyuların algılamasını vurgulamaktadır. Ayrıca bunlar daha çok heykel ile resim sanatına anıştırma yapmakta, tüm sanatların ortak noktalarını betimliyememektedir. Bir de çoğu kez yanlış kullanılan Apollocu ve Dionisosçu karşıtlığı da gözönünde tutulabilir. *Ethos* ve *Pathos*'dan birincisi daha çok Eflatun'un güzellikle erdemi, iyiyi bir tutan *kalokagathia* kavramına uygun düşmektedir. *Ethos* da kişiselliği, özeli, geçici eylemleri, görünümleri içine almaz. Byron'un dediği gibi Doğanın yapabilip de yapmadığı şeydir. *Pathos* ise tutku, acı çekme, insan veya nesneyi değiştiren dış, ileneksel etkenlerdir. Daha kısa bir tanımla *ethos* şeyin, nesnenin kendini, *pathos* ise onun değişen yüzünü amaçlar. Birincisi düşüncel, yücelten nesneye, ikincisi duyulara algılandığı gibi yaklaşır. Örneğin Sophocles insanı olması gerektiği gibi, Euripides olduğu gibi çizer. Bu iki karşıtlık aslında her çağ, her kültür, her sanat ve her türlü koşullara uyabilen bir esneklik gösterir. Kaçınılması gereken ise bir sanatın, bir çığırın, bir üslûbun bunlardan ya birine ya ötekine kesinkes sokulmasıdır. Aslında iki ulama salt en uca vararak değil fakat bunlardan birine yönelerek, birinden birini daha vurgulayarak yaklaşmaktır.

İşte eğer Türk sanatlarına özgü yapısal eğilim ve nitelikleri arıyorsak bu iki ulamdan en çok hangisine ağırlık verildiğini araştırmakla işe başlayabiliriz. Sachs'ın vurguladığı gibi bir dizgesel sıralamayla bir yanda sanatçıyı yönelten soyut tasarımı, bir yandan da bu yönelimle sanatçının yaptığına verdiği somut nitelikleri belirler. Sonunda kalıcılık, süreklilik ile değişim gibi iki ana karşıtlığa ulaşan bu soyut tasarımlar şunlar olabilir:

algılamaya değgin karşıtlık	öz - görüngü.
estetik karşıtlık	güzellik - ıra.
bağlılaşık karşıtlık	kişiliksizlik - kişililik.
düzgüzel karşıtlık	sınırlılık - sınırsızlık.
coşkusal karşıtlık	dinginlik - tutku.
etik karşıtlık	bitmemişlik, (eksiklik) - yetkinlik.

Curt Sachs birbirinin içine geçişmeler ve yinelemelerden kaçınmak için ana karşıtlığı yalnız düzgüsel karşıtlılık yani sınırlılık ve sınırsızlık ile algılamaya değğin yani öz - görüngü ana başlıkları altında inceliyor. Bir üçüncü ve sonuncu ise bizi Umberto Eco'ya yaklaştıran yapısal özelliklerin inceleneceği Kapalılık ve Açıklık ana başlığıdır. Kısa bir yazıda, hele örneklerden de soyutlanınca Curt Sachs'ın kurduğu dizgesel tasarım çok eksik kalacaktır; ama bu kaçınılmaz olmaktadır. Önce Sınırlılık ve Sınırsızlık'tan başlayalım: Burada önce konu ve izlekler giriyor. *Ethos*'a yönelen sanatçılar konuları yer, çevre vb. bakımlardan sınırlarlar, *Pathos*'çular ise tersine her türlü konuya açıktırlar. İkinci ayrılım betimleme bakımındandır. Ethosçulara göre nesneler kendileri salt güzeldir, birşeyi benzetmez ya da taklit etmez. Pathoscular ise bu sınırlamayı getirmezler. Müzikte bile betimleyen, benzetmeceye yönelen bestecilere örnekler vardır. Bir üçüncü nokta ise sanatların karışımıdır. Birinciler sanatları tek tek olarak alırlar, sanatların ve sanat biçimlerinin birbirine karıştırılmasına karşıdırlar. İkinciler ise karışmasından yanadırlar. Öyle ki giderek iki sanatın karışmasından tüm sanatların birbirine karıştırıldığını görüyoruz. Bir karıştırım da din ile din dışının ayrılmasına karşı olanlarla ikisinin karışabileceğine, yani yapıtta ikisine yer verileceğinden yana olanlar diye sınırlama ve sınırsızlığa bir başka alanla karşılaşıyoruz. Bir karıştırma da sanat ve yaşam bakımından düşünülebilir. Arıcı olanlar sanat yapıtını yaşam ve doğadan elden geldiğince yalıtmak isterler. Gerçi her sanat yapıtında ne denli gerçekçi ve doğaya yaklaşırsa yaklaşsın gene de bir uzaklık, gerçeğin bir yanılması olacaktır. Ancak bu uzaklık *ethos* ve *pathos* uçları arasında değişik sanat anlayışlarına göre kerte kerte bir yaklaşımla gerçekleşir. *Ethos* ile *pathos* arasında bu ayrılım sanat yapıtının, boy, yoğunluk ve ölçücülükte görülür. Ethoscular genellikle ılımlıdırlar, orta yolu seçerler. Sanat yapıtının boyutları insanın ölçütlerine göredir. Söz gelimi bu konu müzikte yapıtın süresi, seslendirenlerin sayısı, çalgıların boyutlarında görülür. Ölçü dışarıya büyümeyse, yoğunluk içeriye doğrudur. Söz gelimi müzikte yoğunluk çok sesliliğin boyutlarına göre ölçülebilir. Bir

karşıtlık ise kurallara, tekniğe, zenaata verilen önemle, daha çok esin ve imgelemin önem kazanmasıdır. İkincide teknik beceri ve ustalık önemsenmez. Ethoscular, Pathosculari genellikle teknik ustalıktan ve beceriden yoksun olmakla kınarlar.

İkinci ana karşıtlıklar dizisinin öz - görüngü olduğunu belirtmiştim. Burada da bir takım ikincil karşıtlıklar bu iki ana karşıtlığı aydınlatmaktadır. Bunların ilki içkinlik ilinekselliktir. Ethoscular matematiğin şaşmaz yasa ve biçimleriyle yetkinliğe, içkinliğe, değişmezlik ve kalıcılığa varmak isterler. Oysa pathoscular bir yapıta zorunlu olarak bağlı olmayan, özünde bulunmayan ögeleri katarlar. Bu da her iki yanın görüşlerine uygun olarak bir ölçü işidir. Bunun doğal uzantısı ise yalın ile resimsel, göz alıcı görüngüdür. Çizgi bakımından da biri düz, öteki yuvarlak, girintili çıkıntılı, ışık ve gölge oyunlarına yer veren bir anlayıştır. Üçüncü bir karşıtlık çizgi ve renktir. Ethosculara göre renk çizimin bir yardımcısı olabilir, kimine göre gereksizdir bile. Oysa pathoscular yanılsamacı ve coşkusal eğilimlerini renkte bulurlar. Müzik ve başka sanatlarda da bu karşıtlığı bulabiliyoruz. Dördüncü karşıtlık iki boyutluluk - üç boyutluluktur. Bunu yalnız resim, heykel gibi sanatlarda değil fakat müzik, dans gibi sanatlarda da buluruz. Bir sanat yapıtının sunuluşu da gene *ethos* ve *pathos*'a yaklaşımda bir seçimi gerektirir. Bir mimari yapıtının, bir resmin konumu, müziği seslendiren, bir tiyatro yapıtını sahneye koyan ve oynayanlar da bunun sunuluşuyle ya *ethos*'a ya da *pathos*'a yaklaşır. Son olarak ta bağımsızlık bağımlılık karşıtlığı karşımıza çıkıyor. *Ethos* genellikle öz yeterliği ve bağımsızlığı olmasına karşın *pathos* sanatında genellikle bir bağımlılık, öz yetersizlik görülür. Birincide herşey bir bütünü oluşturur, bir ögeyi alırsanız gene de gerek parça, gerek kalan anlamını ve güzelliğini yitirmez.

Şimdi üçüncü ve konumuzla en yakın ana karşıtlığa geliyoruz. Burada açık kapalı yapı karşıtlığını buluyoruz. Buna bağlı ikincil karşıtlıkları gözden geçirmek gerekir. Önce merkezcil merkezkaç ayrılımı. Bunlardan merkezcilde sanat saptanmış bir merkezden gelişir, bu odak noktası ya da eksenden ayrılan her devinim, yönelim yeniden mıknatısla çekilmiş gibi çıktığı yere dönmeyi gerektirir. Merkezkaçda ise yapıtın ögeleri merkez noktasından sürekli dışarıya çıkmaktadır. Gene bu karşıtlıkla ilintili olarak yapıtın çevre çizgisinin düz, engebesiz olanıyla, bu çevre çizgisinin çeşitli, sıçramalı, içli dışlı, girinti çıkıntılı olması da ileri sürülebilir. Tüm sanatlarda bu karşıtlığı bulabiliriz. Bir karşıtlıkta en eski ve ilkel sanat yapı ilkelerinden olan yineleme, eklenme, çeşitlemenin gelişme gösterip göstermediği yolunda olanıdır. Yineleme, benzer birimlerin birbiri ardına sıralanmasıdır. Eklenme çeşitli ögelerin birbirinin üstüne toplaşması, yığılmasıdır. Her ikisinde de gelişme olmadan devinim ya da rahatlama, dinginlik olmadan durak duygusu verir. Yürürler ama bizi bir yere götürmezler. Çeşitlemede ise gelişme olabilir de olmayabilir de. Eş biçimde, boyda fakat her biri değişik renk mermerden sütunları olan bir mimari yapıda gelişme olmamasına karşın, 16. yüzyıldaki binalarda aynı boy ve oranda üç kattan birinde Dorik, ikincide Ion, üçüncüde Korent olmaları durumunda çeşitlemede bir gelişme

bulunduğu söylenebilir. Böylece duraganlık ve gelişme iki önemli niteliktir. Duraganlık kişiliksiz, kalıcı, durgun, gelişme ise sınır tanımaz, devingen, kişisel tutkulara ve gelişmeye ağırlık tanır. İlkel yapı özelliklerinden yineleme, eklenme ya da çeşitleme ilkeleri, birleşmiş bir bütün içinde örgütlenip, her birim başka bir karşıt birimle yanıtlanır ve dengelenirse bu bir kesime göre bakışımlılıktır. Buna karşın parçaları toplayıp bütünlemek, her birini bir bütünde birleştirip bütüne bağımlı kılmaktır. Barok mimaride heykel öbekleri gibi. Bunlar kendi kendilerine yeterli olmaktan çıkıp bütünü tamamlarlar.

Duragan ve gelişmeli üslûplar arasında bir karşıtlık da ayırma - birleşmedir. Birincide sanatçı parçaları ayırır, bu durumda bunların birinden ötekine devinim yerine durgunluk görülür. İkincide ise parçaları birleştirir, bu kalıcılığa, gelişime yol açar. Ayırmada nesneler oldukları gibi kalır, birleştirmede devinim ve eylem izlenimi verir. Klasik Yunan sütunları başlıklarıysa mimari yapıda bitiştikleri yatay kitleye bir ayrılır verir, bu bakımdan görünüşleri duragandır. Gotik sütunlar böyle bir kopukluk göstermediği için birincideki denge ve duraganlıktan yoksundur. Operadan örnek verirsek, recitative, aria, cavatine, düet, marş, koro ve final gibi bölümler ve ayrıca her aria'nın ABA gibi üç kesime ayrılması (*da capo* biçim) birbirinden kopuk ve bütünü parçalayan bir ayrılık gösterir. Buna karşın müzikli dramlar adı verilen operalarda duraksız gelişme, solo ile topluluklar, ses ile çalgı müziğinin, kaynaşması, eskiden bağımsız olan üvertürün yerini birinci perdeye bağlanan prelude'ün alınması, Wagner'in *Uçan Hollandalı* operasında olduğu gibi perde aralarının kaldırılması, dramın tümünü tek parça bir eylem durumuna sokar. Opera tarihi *Rheingold, Cavalleria Rusticana, Pagliacci,* Richard Strauss'un *Salome*si, *Electra*'sı gibi bunun en belirgin örnekleridir.

Bir başka karşıtlık ise eşitlikler (ya da benzerlikler) karşıtlıklar arasındadır. Duragan ve ayrılıklardan yararlanan sanatçı karşıtlıkları da kullanmak zorundadır. Öte yanda gelişmeli sanatta yoğunluğu, birliği, tek yönlü gelişmeyi hem biçim hem öz bakımından zorlaştıracak karşıtlıkları kullanmaktan kaçınır. Bu karşıtlıklar içinde en önemlisi tektonik tektenik olmayan (atektonik) ayrılımıdır. Mimari yapıda tektonik, yapısal eklemlerin vurgulanması, ağırlık ve dayanakların dengelenmesidir. Doğu mimarisinde, Bizans mimarisinde kütleler arasında ilişki belirsizdir, yatay ve dikey ögeler arasında kesin, belirgin karşıtlıklar yerine sürlemeli, çıkıntılı, ayrıntılı yüzeyler görülür. Bir Barok kilisesinin dışardan, içerden olduğundan daha yüksek görünmesi gibi.

İşte burada ancak başlıklarına kısaca değindiğim Curt Sachs'ın izlencesi, çağlar boyunca Türk sanat ve yazınında, Türke özgün olanı, bunlar arasındaki yapısal ortak ve paydaş özelliklerin anlaşılması için her sanat türünün bu karşıtlıklar içindeki yerini, hangisine ağırlık verme eğiliminde olduğunu saptayabiliriz. Yukarıda da belirttiğim gibi müzik, resim, mimari üzerine pek çok yayın olmakla birlikte bunlar henüz aranan soruların yanıtlarını vermekten uzak olduğu için çok istekli olduğum bu

tasarıda belki bir arpa boyu ilerlemek olanağını bulamadım. Ancak kendi uğraşım olan Türk tiyatrosunu tanıdığım için burada bir takım yerleştirmeler, eğilim saptamaları yapabildim. İşte bunlar içinde bu yazının konusu olan açık - kapalı karşıtlığında Türk geleneksel tiyatrosunun birinciye ağırlık verdiğini gördüm. Ancak bilindiği gibi geleneksel tiyatromuz doğmaca oynanışa dayanan, metinsiz bir tür olduğu için Eco'nun 'açık yapıt' teriminin yerine 'açık biçim'i koymak zorunluluğunu duydum. Bununla ilgili bir uzun incelemem de yayınlandı[3]. Bu incelemenin hazırlanışında Eco'dan çok başka incelemecilerin çalışmalarından ve örneklerinden yararlandım, özellikle tiyatroda açık ve kapalı biçim ayrılımını çok kapsamlı bir biçimde inceleyen bir Alman incelemesinin kitabından[4].

Eco'dan tiyatro konusunda pek yararlanamadığımı söyliyebilirim, çünkü Eco örneklerini daha çok çağdaş müzik, resim, heykel ve özellikle yazından vermiştir. Ancak eserinin İtalya'daki ikinci baskısının özellikle önsözünde, o da dolaylı olarak Bertolt Brecht üzerine Roland Barthes'ın düşüncelerini aktarıyor. Yaklaşık olarak şöyle söyleniyor: Brecht'in tiyatrosunun anlamı bir politik düşünceye bağlanabilmekle birlikte Brecht bunu olumlamayla yetinip bunun içini doldurmamaktadır. Onun tiyatrosunun ideolojik olduğu kuşkusuzdur; doğa, iş, ırkçılık, faşizm, savaş tarihi, yabancılaşma gibi konularda yan tutuyor, ancak bu bir eylem değil bilinçlilik, yanıt değil sorunun tiyatrosudur; tüm yazın dili gibi yapmaya değil dile getirmeye yöneliktir. Seyircisinden çıkış yolunu aramasını, anlamı çözmesini ister. Bu dizgede yazarın işlevi kesin bir iletiyi, bildirgeyi ulaştırmak değil, dünyanın anlamı çözülmesi gereken bir nesne olduğunu belirtmektir.

Bu eksiği Umberto Eco yapıtının Fransızca çevirisinde duymuş, eklediği sondaki notlarda buna da yer vermiştir. Ancak nesnenin yapısının değişmezliğiyle seyircinin özgür yanıtı arasındaki dialektiğin yanısıra Brecht'in oyunlarındaki yapının da biçimsel olarak açık biçimde olduğunu belirtmek gerekir. Aslında 'açık yapıt'daki açık nitelendirmesi her yapıt için bir ölçüde söz konusudur, çünkü yapıtı algılayan (seyirci, izleyici, okur, tüketici, tad alan) ve ayrıca müzikte seslendirici, tiyatroda oyuncu ve sahne düzencisinin çeşitli yorumları vardır. Ancak çağdaş sanatta görülen bir takım yapıtlarda sanatçılar anlam çoğulluğunu bilinçli bir izlenceyle örgütlemektedir. Verdiği örnekler arasında seslendiricinin seçimine göre sıralanan müzik parçaları, oynak, devingen heykeller, biçim dışı resimler ve Eco'nun kitabının birinci baskısında kitabın nerdeyse yarısını kaplayan James Joyce'un *Finneğans Wake*'indeki anlambilim oyunları gibi. Kiminde yorumcu, kiminde yapıtı algılayan bir çeşit yaratıcı durumuna geçiyor. Kimi durumda raslantılar bile bir yapı niteliği, temel düşüncesi durumuna geçebiliyor. Yorumcu açık yapıtta tükenmez ilişkiler görüngüsünde bir eksen gibi seçimler yapıyor. Kutsal kitaplar bile bir ölçüde çokanlamlı ve bunun sonucu çok yorumlu kaynaklar değil midir? Bunun içindir ki çağlar boyu din adamları kutsal kitapların çeşitli açımlamalarını yapmışlar, yapmaktadırlar. Kafka'nın hangi yapıtını alırsak alalım gene bu çok anlamlılık karşımıza çıkar. Her yapıt ya da

her sanatçı açıklığın görütlenmesini değişik olarak yapmaktadır. Söz gelimi tiyatroyu alırsak burada seyirci bilinçli bir etkinlik kazanıyor, yaratı sürecine doğrudan doğruya katılıyor. Çözümler buluyor. Tıpkı bir açık oturumdaki tartışmanın bizi nerelere götüreceğinin baştan kestirilemeyen sürecinin serüveni gibidir. Mimaride bile gerçekleşebilir. İç mimaride bir takım oynak ayrıcılarla yapının iç bölümlenmesi isteğe göre tükenmez sayıda değişikliğe uğrayabilmektedir. Örneğin Paris'te 1977'de gezdiğim yeni Pompidou kültür merkezinin içi böyledir. Belki mimari yapının dışının da böyle değişebildiği örnek tasarımlar vardır. Tiyatro mimarisinde günümüzde değişken oyun yerleri çok gelişmiştir. Gösterim sırasında seyirci - oyun yeri ilişkileri, bağlantı çizgileri sayısız olanaklarla değiştirilebilmektedir. Ya da örneklerini Finlandiya ve Çekoslovakya'da bulduğumuz gibi seyircinin gözü bir sinema kamerası gibi 360 derecelik bir halka içinde çok yönlü olarak odaklanabilmektedir. Ancak bu bir kargaşa değildir, ortaya çıkan tüm olanakların sahibi, hangi görünüm ve biçimde, hangi yorum ya da anlamla olursa gene bunu baştan yaratmış sanatçıdır. Bu bakımdan ne denli 'açık' olursa olsun ortada gene de bir sanat yapıtı vardır. Başta da belirttiğim gibi bu yazıda amacım Umberto Eco'yu tanıtmak değil. Bu beni aşan bir konu. Bilgi iletim kuramı, felsefe, belirtgebilim, epistomoloji, yapısalcılık ve daha nice karmaşık bilgi ve yöntem ilişkileriyle örülmüş bir kuramı, hele Eco'nun bile sürekli kuramına yenilikler getirdiği, günümüz sanatçıları birbiri ardına yapıt verip, estetikçileri şaşkına çeviren bir çağda betimlemek, özetlemek bile olanaksız. Gerek artyetişimindeki iyi hazırlanmışlığı ve yetileri, gerek İtalyanca ve Türkçe'deki ustalığı ile böyle bir görevin Bedrettin Cömert üstesinden gelebilirdi. Ama ne yapalım ki onu yitirdik. Dileyelim ki genç yaşta arkada bıraktığı sayısı küçümsenmiyecek yazılarını okuyan genç yetenekler, onu örnek alıp birer Bedrettin Cömert olurlar.

Bu yazıyı bitirirken 'açık yapıt' kuramınız, bizde bir uygulama alanı bulduğumu sanıyorum: Osmanlı Şenlikleri. Tüm sanatların —sanat derken yalnız estetikçilerin sayısının beşe, altıya indirgediği klasik anlamda sanatları söylemiyorum, Osmanlılar çağında ve günümüzde olduğu gibi sınırsız bir hoşgörüyle pek çok etkinliğe sanat gözüyle bakan çoğulluğu içinde— oluşturduğu bu şenlikleri 1959 yılında resimli olarak *Kırk Gün Kırk Gece* adlı kitabımda ele almıştım. Bu daha çok seyirlik, gösterim sanatları açısından belgesel bir denemeydi. Bugün gene aynı konu üzerinde çalışırken yaklaşımım çok değişik olacak. Bu şenliklerde açık biçimin türlü yönleri örneklenebileceği gibi, ayrıca çağdaş sanatın gelişimine, bugünden yarını zorladığı eğilimlere şaşırtıcı bir koşutluk da buluyoruz. Tüm sanatların bir araya gelip, tümel bir oluşum içinde, çok anlamlı ve çok bakış açılı değişik yaşantı ve tadları getirmesi günümüzde *happening,* 'yeni tiyatro', 'olaylar', 'etkinlikler', 'ressamın tiyatrosu', 'kinetik gösterim', 'eylem tiyatrosu' gibi çeşitli adlar verilen, bir kuramcının da 'karışımlı araçların tiyatrosu'[5] diye adlandırdığı tümel sanat olayı büyük gelişim gösteriyor ve Osmanlı şenliklerinin yapısı ve örgütlenmesi ve izleyicilerde bıraktığı tad bakımından şaşırtıcı bir benzerlik göstermektedir. Burada izleyici yalnız

katılan değil fakat sürekli seçimler yapan bir yaratıcı durumunda. Bunu duyularını yerdeş ve zamansal çeşitli olgular ve görünümler arasında duyularını odaklaştırarak yapmaktadır. Duyular derken kuşkusuz gözü ve kulağı anlayacağız, ama yer yer buna öteki duyuların da katıldığı durumlar olabilir. Yalnız zamandaş ve yerdeş olarak değişik sanatlar bir arada sunulmuyor, fakat aynı sanat dalının değişik türleri, ya da aynı türün değişik sanatçıları da eş zamanda gösterime katılıyorlar. Bunların en uzun ve görkemlisi olan İstanbul'da 50 günden daha uzun süren 1582'deki şenliği resimleyen 400'ü aşkın minyatürden bu kolayca anlaşılabilir. Daha önce bir iki kitabım ya da yazımda kullandığım bir minyatürde eş zamanda ve aynı yerde iki dansçı görüyoruz: Bunlardan biri Mevlevi dervişi sema etmektedir. Onun hemen yanıbaşında ise bir köçek dansediyor. Ben ilk bakışta bu bunun ressamın bir araya getirdiği iki öge olduğunu sanmıştım, oysa bunu açımlayan metin de bunların aynı yerde zamandaş olarak dansettiklerini yazmaktadır, izleyici yalnız gözünü bunlardan birine odaklama seçimini yapmakla kalmayacak, fakat kulağını da — her birinin eşlik müziğinin değişik çalgılarla değişik müzik türleri olduğuna göre — bir seçimle odaklaştıracaktır. Şenliklerde geçit alayları, kinetik tasvir sanatı diye nitelendirebileceğimiz eş zamanda uçan fişeklerin değişik aralıklarda oluşturdukları resimler, aynı gösterim sanatlarının eş ya da değişik türlerinin eş zamanda sergilenmesi, mehter müziği gibi açık hava müziğiyle ince saz diyebileceğimiz kapalı yerlerin müziğinin eş zamanda çalınması gibi çok zengin örneklerin incelenmesi yalnız açık biçimin değişik uygulamalarının irdelenmesi bakımından değil fakat Türk sanat tarihçileri içinde çeşitli sanatların nasıl tümel bir çevrede oluştuklarını görmek bakımından çok yönlü zengin bir inceleme alanı oluşturmaktadır.

---

(1) 1932 yılında doğan Umberto Eco, Torino'da felsefe öğrenimi yapmış, 1961'de estetik doktorası vermiştir. 1956'da yayınlanan *Saint Thomas'da Estetik Sorun,* 1959'da da *Ortaçağ Estetiğinin Gelişimi* başlıklı iki denemesi yayınlanmıştır. Bu yıllarda İtalyan öncü sanatlarının tüm etkinliklerine katılmıştır. Çağdaş sanat üzerine yayınları, 1962'de yayınlanan *Açık Yapıt*'tan başka *Diario minimo* ve yığın kültürünü inceleyen *Apocalittici e integrati* yapıtları vardır. Açık yapıt birçok dillere çevrilmiş ya da çevrilmektedir. Ayrıca Eco'nun James Joyce'un şiiri üzerine *La poetiche di Joyce* ve başkaca yapıtları bulunmaktadır.

(2) Yol göstericim Curt Sachs'ın anısına saygı olarak 1976'da yayınlanan *A Pictorial History of Turkish dancing* adlı kitabımı ona armağan etmiştim.

(3) Metin And, "Tiyatroda 'Açık Biçim' ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi,* I (1970), ss. 19 - 31.

(4) H. Krapp, *Geschlossene und offene Form im Drama,* München 1960.

(5) Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means,* London 1970.

TİYATRODA ESTETİK UZAKLIĞIN ÇAĞDAŞ YORUMU

Sevda ŞENER*

Tiyatro, çeşitli anlatım araçlarına sahip olan, aynı zamanda yaşamı karmaşık toplumsal ilişkileri ve hareketliliği içinde yansıtabilen bir sanattır. Sahnesi gerçekçi anlatıma elverişlidir. Oyuncu, yani yaşayan insan aracılığı ile iletilen gerçekler somut yaşam gerçeğine en yakın olanlardır. Sahnenin yansıtmacı anlatıma elverişli olması yanında, oyuncunun insan gerçeği ile doğal bağıntısı tiyatroya insan ve toplum gerçekleri ile yakından ilgilenme olanağı sağlamaktadır. Tiyatronun toplum ilişkilerini inandırıcı bir biçimde ele alabilmesi, topluma karşı bir takım görevler yüklenmesini gerektirmiştir. Bu yüzden eğitme ve zevk verme, yararlı ve güzel, öğretici ve eğlendirici ikilemleri en çok bu sanat dalında tartışılmaktadır.

Tiyatro, tüm sanat dallarından yararlandığı için etkisi güçlü ve karmaşık olan bir sanattır. Sahnesi ile göze yönelir ve uzam sanatlarının olanaklarını kullanır; müziği ile kulağa yönelir; sözü ve öyküsü ile yazın sanatının konu genişliğini kapsayabilmektedir. Anlatım araçlarının çeşitliliği ve zenginliği, bu araçlar doğru kullanıldığında, tiyatro sanatının etkinliğini arttırmaktadır. Tiyatro, görüntüsündeki, dilindeki şiirsellikle arı estetik duygular uyandırabilmektedir.

---

* Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Kürsüsü Profesörü.

Tiyatronun toplumsal sorumluluğu yanında anlatım olanaklarının bolluğu ve etkinliği başka bir ikilem daha getirmiştir gündeme. Bu ikilem sahne ile seyirci arasındaki yakınlık ve uzaklık ikilemidir. Tiyatroda seyirci hem bir oyun seyrettiğinin bilincindedir, hem de bu oyundan gerçekmişcesine etkilenir. Seyirci sahnedeki oyunun oyun olduğunu bile bile onu gerçek saymağa razıdır ve bu düzmece inançtan hoşlanmaktadır. Bu durum kuramcıları, sahne ile seyirci arasında bir estetik uzaklık bulunması üzerinde düşündürmüştür. Seyircinin sahneyi uzak açıdan gözleyebileceği bu uzaklık seyircideki oyun ve gerçek bilincini dengelemektedir. Aynı uzaklık oyunun toplumsal işlevini kolaylaştırmakta, sanatsal düzeninin tanınmasını ve değerlendirilmesini sağlamaktadır.

Günümüzde "yanılsama", "yabancılaşma" kavramlarının içerdiği estetik uzaklık düşüncesi, tiyatronun başlangıcından beri farklı adlar altında ele alınmıştır. Trağedyanın uzaklığı, komedyanın uzak açısı, romantik tersinme (ironi), gerçekçi yanılsama, epik yabancılaşma, estetik uzaklık ilkesinin çeşitli uygulanışlarını gösterir.

Sahne ile seyirci arasındaki duygu ve düşünce uzaklığı —ya da yakınlığı— her tiyatro akımında, her tiyatro anlayışında değişik biçimde yorumlanmış, değişik biçimde uygulanmıştır. Uzaklığın ve yakınlığın ölçüsü ne olursa olsun, oyun ile gerçek, yaşam ile sanat, toplumsal işlev ile estetik beğeni ikilemlerini dengede tutan sanat ilkesi estetik uzaklıktır. Estetik uzaklığın çağdaş yorumu bu ikilemi dengede tutmakla kalmamalı, onu yeni bir senteze ulaştırmalıdır. Bu sentez tiyatronun eğitme ve zevk verme ikileminin de bireşimi olacaktır.

Estetik uzaklığı, oyunu yaşamdan ayıran, yaşam ile oyun arasına girerek seyircinin bu iki varlık alanını bir arada ve birbirinden farklı olarak algılamasını sağlayan bir aralık olarak tanımlayabiliriz. Sahnedeki oyunun sanatsal niteliği bu uzaklıktan daha iyi belli olur. Bu uzaklık tiyatro dilinin tadına varılmasına, sanatın artı gücünün belirlenmesine yardımcı olur. Bu aralığın uzaklık ölçüsü, yapıtın türüne, özelliğine, bağlı olduğu sanat akımına göre değişmektedir. Klasik tiyatronun sahne ile seyirci arasına koyduğu soğutucu uzaklık ile, gerçekçi tiyatronun seyircinin yanılsama içine girmesini kolaylaştıran duygusal yakınlığı, estetik uzaklık ölçüsünün ne kadar esnek uygulanabildiğini göstermektedir. Ancak, nasıl bir ölçü içinde uygulanmış olursa olsun, seyircinin sahneyi sanat ölçüleri açısından değerlendirebilmesi ve yaşamla olan bağıntısını sağlıklı olarak kurabilmesi için estetik uzaklığın korunması gerekmektedir. Estetik uzaklık, esnekçe uygulanabilen fakat yadsınmaması gereken bir tiyatro sanatı ilkesidir.

Estetik uzaklık özellikle tiyatro sanatını ilgilendirmektedir. Çünkü sanatlar içinde yaşama en çok bağlı kalmış olanı tiyatrodur. Tüm sanatlar yaşamın içinde doğar, onunla beslenip gelişirler. Ancak bu sanat türlerinde yapıtın tamamlanması demek, oluşma sürecinin sona ermesi demektir. Bundan sonra yaşamla olan bağlantısı yaşamdan beslenme biçiminde değil, yaşamı etkileme biçiminde olur. İçinde ürediği topluma benzerliğini korur, onun ülkülerini dile getirir, onun kültür yapısına

koşut bir düzen içindedir. Fakat yeni gelişimlere ayak uyduramaz, değişemez. Ancak uygulamalı sanatlarda uygulama aşaması yeni yorumlara açıktır. Bu yorumlar da yapıtın özünü ve biçimini değil, biçemini etkiler. Bu yüzden bu sanatlarla uğraşanlar evrensel olanı yakalamağa, onu en yoğun biçimde anlatmağa önem verirler. Sanat ölçülerini büyük bir titizlikle uygularlar. Yaşamda ve sanatta kalıcı olanın peşindedirler.

Tiyatro sanatının yaşantısı ise farklıdır. Bir oyun her temsilde yeniden tamamlanan bir yaşam olgusudur. Yazılma, sahnelenme, oynanma ve seyredilme süreçleri bu olguya dinamik, değişken bir nitelik kazandırır. Tiyatro sanatı tümden yaşamdan kopamaz. Toplumdan beslenmesi sürmektedir. Son aşamada topluma bir göbek bağı ile bağlı kalmıştır. Tiyatronun toplum yaşamına olan bu bağımlılığı onun toplumla birlikte gelişmesini, en azından toplumun gelişimine bir dereceye kadar ayak uydurabilmesini sağlamaktadır. Tiyatronun toplum yaşamına bağlı oluşu en çok uygulamanın son aşaması olan seyredilme sürecinde ortaya çıkar. Sahne ile seyirci arasında bir etkileşim vardır. Bu etki öncelikle oynanışa, giderek sahnelenişe, hatta yazılı metne kadar uzanabilir. Eskiden yazılmış oyunlar sahnelenirken, metinde kısaltmalar, tümün anlamını ve yapısını bozmayacak değişiklikler yapılabilir. Toplumun tiyatroya daha büyük etkisi, oyunun seçimini ve yorumunu yönlendiren seyirci isteği biçiminde ortaya çıkar. Tiyatro akımlarını, yazarlar, sahneye koyucular, kuramcılar, eleştirmenler kadar seyirciler de yönlendirmektedir. İşte, toplum yaşamından bunca etkilenen bir sanat türünde, yaşamla sanat arasındaki ayrımı saklı tutacak, bir ölçüye, estetik uzaklık ölçüsüne gereksinme duyulmaktadır. Tiyatro kuramcıları bu gereksinimi her dönemde başka adlar altında dile getirmişlerdir.

Estetik uzaklık başlangıçtan beri sahne ile seyirci arasına konan fiziksel bir aralıkla sağlanmaya çalışılmıştır. Antik tiyatroda orkestra alanı, Latin tiyatrosunda podyum yükseltisi, Kilise oyunlarında oyun yerini seyir yerinden ayıran çeşitli biçimlerdeki uzaklıklar, Rönesans tiyatrosunda sahne yükseltisi, daha sonra çerçeveli sahne, orkestra çukuru, sahne ışıkları, modern tiyatronun çeşitli ışıklama oyunları bu fiziksel ayrımı gerçekleştirmiştir. Sahne ile seyir yeri arasındaki bu somut uzaklık estetik uzaklığın sağlanmasına yarar. Ancak tüm uygulamalarda bu uzaklığın bir kopukluk meydana getirmediğini sahne ile seyir yerini ayırdığı kadar bağladığını da gözden kaçırmamak gerekir. Tiyatro yapısı tümel bir bütün, sahne de, seyir yeri de onun organik parçalarıdır. Bu durumda estetik uzaklık da yalnızca uzaktan bakmayı değil, yakınlaşmayı da anlatan bir kavramdır. Oyun ve gerçek bilincini büyülü bir formülle birleştirmektedir.

Antik Yunan'dan bu yana estetik uzaklık olayların ve durumların daha serinkanlılıkla, daha akılcı açıdan görünüp tanınmasını sağlamış, aynı zamanda sanatsal güzelliğin gözden kaçırılmasını önlemiştir. Estetik uzaklık sağduyuya ve sağbeğeniye aynı biçimde hizmet etmiştir. Bu bakımdan estetik uzaklığı yalnızca bir biçim öğesi olarak ele almak yanlış olur. Tüm düzenleme kurallarında olduğu gibi, estetik uzaklık

kuralında da öz ve biçim aynı oranda ve birbirine bağlı olarak dikkate alınır. Tragedya uzaklığı, kahramanın yazgısı ile savaşımını, karşıt güçlerin yönelişini, ilişkilerin niteliğini, koronun ezgileri, dilin şiiri aracılığı ile tanıdığımız uzaklıktır. Komedyanın uzak açısı, hem zaafları, yanlışları görmemizi, hem de oyunun dolantısının, kurgusunun, tadına varmamızı sağlar. Romantik tersinme, yazarın yaşama kuşbakışı baktığı, evrenin tümel uyumunun bilincinde olduğu ve bu bilinç içinde insanların bilinçsizliklerine, boşuna çabalarına tanık olduğu, biraz alaycı sanatçı tavrını gösterir. Yanılsama (illüzyon) bu uzaklığın en aza indirildiği bir özdeşleşme olayıdır. Seyirci sahneye duygu eşliği içinde yaklaşmıştır. Bununla beraber gerçekçi oyunlarda bile yanılsamanın tam anlamı ile gerçekleştiği, kişinin oyun seyrettiğini tümü ile unuttuğu söylenemez. Seyirci ancak bir duygudaşlık içinde heyecanlanabilir, kendi yaşantısı ile sahnede gördükleri arasında bir özdeşlik kurabilir. Fakat gene tiyatroda olduğunu, oyun seyrettiğini bilmektedir.

Günümüz tiyatrosunda estetik uzaklık ilkesinin bir kez daha tanımlanması, uygulamadaki ölçüsünün saptanması gerekmektedir. Çünkü bu gün seyircinin edilgen durumu ve ancak oynanışın dozunu etkileyebilen tepkisi ile yetinilmemekte, sahne ile seyirci arasında çok daha güçlü bir etkileşim kurulması amaçlanmaktadır. Seyircinin sahneyi, sahnenin seyirciyi koşulladığı, değiştirdiği bir etkileşimin estetik kuralı ne olacaktır? Oyun ile seyirci arasında devingen, diyalektik bir ilişki nasıl gerçekleşecektir? Yeni yönelişler estetik uzaklık ölçüsünün bir kez daha gözden geçirilmesini ve çağdaş gereksinmeye uygun olarak yorumlanmasını gerektirmektedir.

Çağdaş tiyatroda gerçekçi akım yeni özellikler kazanarak egemenliğini sürdürmektedir. Ortasınıftan oluşan seyircinin gerçekçi oyunları yeğlemesi, öncü akımların, başlangıçta olduğu gibi ısrarla savunulmasına, kuramının açıklanmasına yol açmaktadır. Tiyatrodan yeni görevler bekleyen, yeni biçim denemeleri yapan kuramcı ve uygulayıcılar yeni tiyatro anlayışını kabul ettirmeğe çalışmaktadırlar. Tarihi hiç de yeni olmamakla beraber savaşımını aynı heyecanla sürdüren tiyatro akımları 'Epik Tiyatro' ve 'Absurd Tiyatro' akımlarıdır. Bu akımların estetik uzaklık yorumunu saptamağa çalışalım.

Uyumsuz (Absurd) Tiyatro seyirciyi karşısına aldığı ve onu rahatsız etmeği amaçladığından sahne ile seyirci arasında duygusal bir yakınlık kurmaktan özellikle kaçınır. Bu tiyatroda sahne, seyircinin sevimli bulacağı, özdeşlik kuracağı bir ortam değildir. Uyumsuz Tiyatro sahne ile seyirci arasına koyduğu bu uzaklıkla gerçekçi tiyatrodan ayrılır. Gerçekçi tiyatro gibi seyirciyi bir yanılsama içine sokmağa çalışmaz. Tersine, sahnede sergilenen oyun seyircinin duyumlarını şiddetle uyarır. Onu sahnedeki kişilerle, durumlarla özdeşlik kurmaktan alıkoyar. Uyarılma işlemi ses ve görüntü ile yapılır. Görüntü ve seslerde alışılmış uyumlardan kaçınılmıştır. Tiyatronun bilinen biçim kalıpları kullanılmadığı için düzenlemeler şaşırtıcıdır. Gerçeküstü, düşsel biçimler seyirciyi tedirgin eder. Tanıdık biçimlerin çarpıtılması uyarıcıdır.

Seyirci bu oyun karşısında dikkatini biler. Uyumsuz sanatın anlamını ve düzenini çözmeğe çalışır. Bu uyumsuzluğun, sunulan gerçeğin özündeki uyumsuzluğa koşut olduğunu sezer. Toplum yaşamının bir uyumsuzluk dönemine girdiğini, kişilerin birbirleri ile iletişim kuramadıklarını, birbirlerine ve topluma yabancılaştıklarını, endüstrileşmiş toplumlarda insanın doğaya ters düşmeğe başladığı anlar. Çağdaş uygar toplumlarda yabancılaşmanın insansızlaşma aşamasına geldiğinin bilincine varır. Tüm ilişkilerdeki kopukluğu, sevgisizliği, yıkıcılığı, savaşları bununla açıklar.

Uyumsuz tiyatronun seyircide yarattığı şaşkınlık ve irkilme sahne ile seyirci arasına bir uzaklık koymuştur. Bu uzaklık sahnedeki oyunun yabancı gözle uzaktan seyredilmesini sağlamaktadır. Uzaklaşma tiyatro yapıtının oyunsal özelliklerinin farkedilmesi demektir. Seyirci oyunun yapısal düzenini uzak açıdan görür, sanat yapıtı olarak bu düzenlemeden tat alır. Ürkme, irkilme ile anlama ve hoşlanma ikiz duygular biçiminde yaşanır. Uyumsuz bir oyun eğer bu uyumsuzluk içinde gerçeğin yeni bir yüzünü gösterebiliyor, temel doğruya ilişkin bir açıklama getiriyorsa baştaki tedirginliği ve şaşkınlığı bir bilinçlenme aşamasına ulaşır. Öte yandan, uyumsuz biçim, kendi uyumsuzluk kuralının tutsağı olmuyor, her oyunda kolayca yinelenen kalıplarla yetinmiyorsa, kendine özgü yeni ve özgün bir uyum yaratabilir. Bu durumda uyumsuz oyun, şaşırtma, rahatsız etme aşamasını geçmiş, yeni bir düşünce, yeni bir zevk üretmiş olur. Sahne ile seyirci arasındaki soğutucu uzaklık yeni bir yaklaşma ile noktalanmıştır. Seyirci oyundan oyun olarak hoşlanmağa başlamışsa, oyunun gerçeğe olan bağlantısını görebiliyorsa uyumsuz tiyatronun sahne ile seyirciyi ayıran uzaklığı, işlevsel bir estetik uzaklık değerini kazanmış demektir.

Özetlersek, uyumsuz tiyatroda estetik uzaklık ilkesi şöyle uygulanabilir: a) Duygusal iletişimin ortadan kaldırılması, b) Şaşırtıcı gerçeklerin, uyumsuzluğun, seyircinin daha önce tanımadığı biçimler içinde sunulması, c) Anlatımda duyumları uyaracak uyarılar kullanılması, d) İlk uzaklaşmadan sonra seyircinin oyunun özünü kavramağa, biçimsel uyumsuzluğun kendine özgü uyumunu görmeğe başlaması ve bundan hoşlanması. Bu yoruma göre estetik uzaklık, uzaklaştırma kadar yakınlaştırma ile işlevsellik kazanmaktadır. Uzaklaşma, yeni bilinçli ve hoşa giden bir yaklaşımın ön koşuludur. Bu yöntem daha çok kısa ve tek perdeli oyunlarda başarılı olmaktadır.

Çağdaş tiyatronun İkinci Dünya Savaşından bu yana güçlenen bir başka akımı Epik Tiyatro akımıdır. Bertold Brecht bu akımın kuramcısı, yazarı ve uygulayıcısıdır. Çağdaş yazarlar, yönetmenler onun izinden gitmekte, onu anlamağa ve yorumlamağa çalışmaktadırlar. Epik tiyatroda estetik uzaklık ilkesinin nasıl uygulanabileceğini saptamağa çalışmak epik tiyatro kuramının özüne aykırı görünmektedir. Çünkü Bertold Brecht tüm estetik kaygılara karşı kuşkucu bir tavır takınmıştır. Estetik kuralları belli kalıplar içine kilitleyici saymış, bu anlayışı kendi değişken ve devingen sanat anlayışına aykırı bulmuştur. Bu bakımdan estetik uzaklık ilkesini, ancak belli bir açıklama ve yorumdan sonra epik tiyatroya uygulayabiliriz.

Bertold Brecht tarihsel maddeciliği ve Marksist diyalektiği tiyatro sanatına uygulamış, epik tiyatro kuramını bu temele göre oluşturmuştur. Brecht'e göre tiyatro somut gerçeklerin görünüşlerini taklitle yetinmemelidir. Seyirci içinde yaşadığı toplumu, onun kurumlarını, ekonomik düzenini, sınıf ilişkilerini iyi bilmemektedir. Bilmediği gibi yüzyıllardır yanlış bilgiye koşullandırılmıştır. Gerçekçi tiyatro düzey benzetmeciliği ile bu yanlışı düzeltemez. Gerçekçi tiyatronun seyirciyi yanılsama (illüzyon) içine sokması, sahne ile seyirci arasında duygusal bir yakınlık kurması, gerçeklerin eleştirsel açıdan görülmesini engellemektedir. Gerçekçi tiyatroda seyirci kendini oyun kişileri ile özdeşleştirdiğinden gördüklerini ancak kendi yaşantısı açısından değerlendirebilmektedir. Bu yaşantının bilgi, görenek, alışkanlık ve koşullanmışlık sınırını aşamamaktadır.

Bertold Brecht, yanılsamaya olduğu kadar Aristoteles'den bu yana uygulanan arınma (katharsis) anlayışına da karşıdır. Arınmayı bir boşalım olarak niteler. Bu boşalımı seyircinin iç birikim oluşturmasına engel sayar. Oysa tiyatronun oluşturacağı gizel güç gene tiyatro içinde tüketilmemeli, seyircinin düşüncesini, eylemini yönlendirecek ölçüde yoğunlaştırılmalıdır.

Epik tiyatro gerçekçi tiyatronun yanılgısına düşmemek için gerçekleri uzak açıdan göstermeğe, duygusal yakınlık kurmamağa, heyecanlandırıp sonra bu heyecanları tüketmemeğe çalışır. Seyirci sahnede gördüklerini yadırgamalıdır ki gerçekleri yeni bir gözle ve temel ilişkileri içinde görebilsin. Yadırgama, yanlışı görmenin ilk koşuludur. Önce ezberletilmiş bilginin küfünü silmek, alışılmış kalıpları kırmak gerekmektedir. Bunun için tiyatroda yeni bir biçimlemeye ve anlatıma gidilmiştir. Seyirci sahneye yabancılaştırılacaktır. Yabancılaştırma çeşitli tekniklerle uygulanır. Olay dizisi kopuklu olarak sunulur. Episodlar arasındaki bağlantının nedensel olması gerekmez. Taklitle yaşatma yerine taklitle anlatma yöntemi benimsenmiştir. Seyirci sahnedeki oyunda bir gerçeği yaşamamakta, onun anlatımını seyretmektedir. Bu, sahne ile seyirci arasında bir uzaklık olması ile sağlanır. Ancak buradaki uzaklık estetik bir hoşlanma, bir oyun zevki vermek için değildir. Seyirciyi bir düşünce sürecine sokmayı, gerçekleri yeni bir açıdan göstermeği, dünyanın değişebilirliğini anlatmağı amaçlamaktadır.

Epik tiyatronun yabancılaştırma uzaklığının estetik uzaklık kapsamı içinde ele alınabileceği kanısındayım. Başlangıçtan beri estetik uzaklığın, tiyatronun yalnızca biçimini, hünerini, oyunsal özelliğini değil, özüne ilişkin değerini, bildirisini, asal temasını da belirlediğini görmüştük. Trajik uzaklık, romantik ironi, komedyanın uzak açısı, sahnede sunulan gerçeklerin asal gerçekle olan bağıntısının tanınmasını, yaşam içinde doğru yerine oturtulmasını sağlama amacına yönelikti. Her zaman olduğu gibi, bu sanat kavramında da öz ve biçim bir bütün oluşturuyordu. Bu bakımdan epik tiyatronun yabancılaştırması öze olduğu kadar biçime de etken olabilir. Sahneye yabancılaşan seyirci bir yandan bilinçlenirken, bir yandan da bilinçlendirme işleminin nasıl sanatlıca yapıldığını gözlemleyebilir. Bu yorum Brecht'in diyalektik

tiyatro anlayışına uygundur. Bertold Brecht, dekor ile aksesuar, sahne müziği ile oyun, müziğin sözü ile ezgisi, oyuncunun oyunu ile kendi, oyun kişisinin gerçek kişiliği ile toplumsal tavrı, giderek oyun ile seyirci arasında çelişkiler üreterek diyalektik bir ilişki kurulmasını istemiştir. Yabancılaştırma, öz ve biçim ilişkisini böyle diyalektik bir ilişkiye dönüştürebilir. Ancak burada estetik uzaklığın çağdaş yorumunu yapmak, tıpkı uyumsuz tiyatroda olduğu gibi, dondurulmuş bir uzaklık olmadığını, devingen bir uzaklaşma ve yaklaşma olduğunu belirtmek gerekir.

Bertold Brecht'in kendi oyunları seyircinin sahneye tümden yabancı bakmadığını, zaman zaman duygusal bir yakınlık içine girdiğini göstermektedir. Seyircinin sahneyi ilgiyle izlemesi, kendi yaşantısı ile karşılaştırma yapabilmesi için zaman zaman böyle içten bir yaklaşmaya gereksinme vardır. Epik tiyatroda yabancılaşmayı katı bir uzaklık olarak değil, yaklaşma ve uzaklaşmalar zinciri olarak görebiliriz. Bu durumda yabancılaşmanın estetik niteliği, bu duygu ve düşünce dalgalanmasının tartımında ortaya çıkar. Seyirci zaman zaman hızlanan, zaman zaman yavaşlayan bu yaklaşma ve uzaklaşma tartımından hoşlanacaktır.

Özetlersek epik tiyatronun estetik uzaklık ilkesi şöyle yorumlanabilir: a) Seyircinin sahneye yadırgatılması, b) Yadırgamanın sağlanması için yabancılaştırma yönteminin kullanılması, c) Sahneye yabancılaşan seyircinin eleştirsel bir bakış açısı kazanması ve gerçekleri temel doğruya olan ilişkisi içinde görüp değerlendirmesi, d) Bu bilgiyi çelişkilerden üretmesi, e) Çelişkilerin yalnız oyunun içeriği ile değil, biçimi ile de üretilmesi, f) Çeşitli biçimsel çelişkiler içinde yabancılaşmanın çelişkisinin de, yakınlaşma olarak saptanması, g) Seyircinin yakınlaşma ve uzaklaşmasının Brecht'in kendi oyunlarında da görülmesi, h) Seyircinin sahneye duygusal yakınlaşması ve düşünsel uzaklaşmasının kendine özgü bir tartımı olması ve seyircinin bu tartımdan özel bir hoşlanma duyması. Estetik uzaklığın bu yorumu Brecht'in devingen tiyatro anlayışına uygundur.

Tiyatroda sahne ile seyir yeri arasında devingen bir uzaklık anlayışı, estetik uzaklığın yalnızca fiziksel bir ayırıcı değil, aynı zamanda bir bağlayıcı olmasından kaynaklanır. Başlangıçtan beri oyun yerini seyir yerinden ayıran aralık yaşam ile sanatın bağlantısını güçlendirmektedir. Yaşam ile tiyatronun ayrımını belirtme isteği, ikisinin birliğine olan inançtan ileri gelmektedir. Yaşamın vazgeçilmezliği kadar, tiyatronun işlevselliğini de kanıtlar. İkisinin birbiri içinde yitip gitmemesi için gösterilen özeni belirtir. Seyirci ayaşamın ve sanatın çift yönlü ilişkisini görür. Görüntünün ardındaki gerçeği tanır. Ayrıntının temelindeki geneli seçer. Bireyselin kökenindeki toplumsalı farkeder. Bu bağlantının iletilişindeki hünere hayran kalır. Hem usu, hem beğenisi beslenmiştir. Geliştiğini, büyüdüğünü farkeder.

Esnek ve devingen olarak düşünülen estetik uzaklık oyunun her bölümünde bazan geniş, bazan dar aralıklarla dalgalanır. Bu dalgalanmanın tıpkı nefes alıp verme gibi, tıpkı gel-git olayı gibi bir tartımı olmalıdır. Yakınlaşmalar oyunun yaşam-

dan beslenmesini, uzaklaşmalar uzak açıdan değerlendirilmesini sağlayacak biçimde düzenlenmelidir.

Estetik uzaklığın bu çağdaş yorumu epik tiyatroyu da, uyumsuz tiyatroyu da daha işlevsel ve daha zevkli yapacaktır. Uyumsuz tiyatroda şaşkınlığın aşılmasına, epik tiyatroda yadırgamanın ilgi ile dengelenmesine, gözlemin yaşamla doğrulanmasına, düşüncenin sanat tadı ile güçlenmesine yardım edecektir.

BÜYÜK UYUM

Enis BATUR*

"Dilimin sınırları, dünyamın sınırlarını imler(ler)."

(*Tractatus*, 5, 6)

"Özne, dünyada bulunanlardan biri değil, dünyanın sınırlarından biridir"

(*Tractatus*, 5, 6, 32)

— I —

Ağacın koşulu, canlı-cansız her varlığın dipsiz boşluğa göre içinde yaşadığı korkuda, ya da korkunun eğretilendiği yerde değil midir? Bu korkuya, bir de durağan varlıkların devinim karşısında taşıdıkları umarsızlık duygusunu eklemek gerek. Salvador Dali, ağaçların arasına gerileduran *mesafe*'nin çocukluk yıllarından başlayarak kendisini hep ürküttüğünü yazmıştır. Buna karşılık, ağaçların da bir tür "agora fobi" ile yaşamadıklarını kim bilebilir?

Kuşku yok ki, gece düştüğünde biter bu korku. Artık gölgeyi; o, varlığın kendiliğinden uzantısı (öteki) *sanal* varlığı *kılan* ışık gizlenmiş, sızmıştır. Ama kendinde

---

* Yazar.

kıpırdayan, kendinden kıpırdayamayan Ağaç, korkunun yalnızca ertelendiğini, ertelendiği andan başlayarak da başka, bütünleyici bir diğerine yerini bıraktığını bilir: Bu kez *Gün'ü Bekleme* korkusu doğmuştur.

Karanlık, hele sorn bir ormanın sıkışık bünyesinde, iyice eksiltir gövdeyi. Ağaç, hiç değilse istemediği, boş bir çaba olduğunu pek iyi bildiği öteki (komşu) gölgelerle kesişme isteğini karanlıkla birlikte, geçici bir dilim için de olsa, yokeder.

Işık, uzam korkusu içindeki varlığın has düşmanıdır öyleyse.

— II —

Giacometti'nin sessiz, kutsayıcı harcının dönüştüğü yontular - daha ilk biçimle tanıştıklarında, ilk hiçlikten birliğe geçiş adımlarında dünyanın ortayerine savrulmuş birer telâş gibidir o mat lekeler.

Sonra, iyiden iyiye yeryüzüne çıkartır Giacometti onları. Odada, benzerlerinin kıyasıya acılı durgunluğundan ne kapmışsa kapmış, boşluğa bir ölçüsüzlük birimi olarak katılmıştır bu sûret de. Neyin tasarımıdır ki, o koyu giz yüklü ifade anıtı?

Dışarıda, Giacometti'nin (herhalde) titizlenerek seçtiği çıplak, dümdüz bir bozkır parçasında, boşluğa yontulmuş, Giacometti'nin sert, kalın elleriyle havaya oyulmuş ve sanki *(aslında)* bir eriyik, uçucu bir töz iken, özdeğin başka bir evresiyle birleşip başkalaşmış, taşlaşmış, bronzlaşmış *duruyorlar*.

Değdiği, dokun(ul)duğu, bir uzamı paylaştığı kişiler, nesneler yok işte. Birbaşına, kararlı bronz.

Atölyede Jean Genet, dönüp: "Birşey kazanmıyorlar da, bronza birşeyler ekleniyor sanki" diyor; alçıdan bronza yatan kırılgan gövdelere bakıp.

"Evet, bence de öyle" - Giacometti gülümsüyor.

— III —

Sonra kaldırılıp başka bir yere, yeniden dimdik, devimsiz kalacağı bölgeye götürülüyor. Onu yaratan insan eli istese de kıramaz artık koşulunu. Kaldı ki ne onun *olma* nedeni bu, ne de berikinin onunla amaçladığı. Ama gönül, gene de ülküsel bir uzam düşünüyor Giacometti'nin yontuları için - daha doğrusu, gerçekliği çıplak, son kertede soyunuk kılabilecek, bir anlamda da saltık, kaçınılmaz olabilecek *yer*'lerini arıyor.

Her yontunun onsuz olamayacağı, onsuz yaban, eksik kalacağı böyle bir *yer* var demek ki. O mu bu uzamı bütünlüyor, yoksa bu uzam mı onun zorunlu boyutu -pek güç aklın katlanma yerini bulmak. Giacometti'nin, yontularını körler için yaptığı

düşüncesinin, bu yontuların dokunularak görüldüğü için değil belki ama, körlerin yüksek uzam/özdek güdüsüne (alışkısına, ya da neyin nerede olması gerektiğini sezmelerine) bağlanabileceği için, üzerinde durulabilir.

Ama ölçü, inanma/doğrulanma ölçüsü ne insanın? "Böyle olması uygun" ne demek? Yoksa inandığına inanamayabilir mi insan?

— IV —

Parmakların, elin alçıyı ilk kavradığı anı, bunu izleyen ilk, *arayan* devimleri bir tür kaygıyla düşünüyorum hep. Sürdürmek kadar başlamak da zor, aşılması neredeyse olanaksız bir evreymiş gibi geliyor bana. Düşünmesi bile güç: Hepimizin bildiği, el altında bulundurabileceği şu alçı kütlesi yavaş yavaş Biçim'e, Üslûb'a, adsız da olsa bir kişiselliğe ilerliyor. Yaratma, *kılma* sürecinin en korkutucu basamağı tam orada zamanın, iç ve dış dengenin, dışarıda olanca yükü ile duran evren'in hazırladığı, bilerek ya da bilmeyerek bütün bu öğelerin bir odakta *denedikleri* tuzağın eşiği bu: Zamanın eridiği noktada parlayabilir kıvılcım ve varılan yer ne olursa olsun, gene aynı boyutunda birimin, alçıya dönüşebilir bir süredir ele bitişik, elle birlikte duran Biçim ve Üslûp.

Sonra? Aynı elin aynı alçıyı aynı Üslûb'a doğru, bu kez başka bir Biçim'e varma yolunda, (aynı mı bambaşka mı kestiremiyorum) kısa devimlerle devreye sokma işlemi başlıyor.

Erek ne olursa olsun, ulaşılan, içinde konaklanan fanus hep Biçim mi?

Düpedüz tersi - Biçim hep aynı kimliği mi yoksa, el bitiminin?

Biri ya da öteki: Büyük Uyum'un *karar*'ı birincil önemde.

— V —

Büyük Uyum'un kararı. Dünya ile, an ile, dışrak çevrenin içrek koşullarıyla ortaklaşa kurulan kılpayı. Büyük Uzlaşma. Giacometti alçının kararsızlığına, kişidışılığının verdiği tedirginliğe yenik düşmüyor o anda - her şey, *hep,* an'da çözülüyor çünkü.

Ve el, "özdeğin düşü"nü gerçekleştiriyor.

— VI —

"En büyük yolculuklardan, en büyük serüvenlerden biri bu" diyor Giacometti, 1960'da yaptığı ikinci "Yürüyen Adam" yontusuna bakıyorum durmadan da, saatler

hızla akıyor gecenin içinden, gümüş bir sis dolamasının bağrında gözümü dinlendirmeden, dinlendiremeden süzülüyorum boşluğun uçurtmasında. *"Siciliano"* dinliyorum. Yaşam çekirdeğini arayan kararlı güzellikler bunlar işte. Sonra alımlı bir kıpırtı, sert bir gerginlik yükseliyor yaylı sazlardan. Herşey belirginleşiyor sanki, herşey saydamlaşıyor aynı anda ve gerçeğin korkunç yüzü düşüyor Giacometti'nin gözüne: Adam yürüyor gerçekten de, başladığı yer biteceği / bitemeyeceği yer gibi belirsiz olan büyük yolculuğun rastgele bir bölgesinde konaklıyor düş/ünce.

Ey bozkırçıl uçurum! Ey uğultulu anı nesnenin! Birden çıplak ve yalnız buluyorum kendimi, hızla Yol'u kateden duvarsız odamın ortasında.

— **VII** —

İmdi, bu kut serüven de, birçok benzeri gibi, silik bir rastlantıdan hız almıyor mu?

Bir akşam, dingin bir seyir anında, sinemada oturan seyircilere "birer uzak leke" *gözüyle* bakmasıyla değişiyor herşey. Sinema çıkışında, ana caddenin ışıklı nabzı arasından da aynı duyguya varıyor. Bu bulanık, kimliklerinden arınmış lekeler, tıpkı Cézanne'ın ilk elde *birarada* (uyum içinde) düşünülmesi olanaksız olan "küçük mavileri, küçük pembeleri" gibi, bir gözdönmesinin dibinde şaşmaz bir yalınlık, bulgulanamayacak kadar yakınımızda, içimizde yaşayan bir *gerçeklik tanımı* sağlıyor Giacometti'ye. Artık el, kılıç edasıyla kesiyor havayı; kâğıdın, yüzeyin yüzünde gömülü bir izlenim kişiliği geliştiren sûret, boşluğa gerildiğinde, ceylân fırça gibi uçuk, uçarı, olabildiğince inceliyor ve her gövde, herbir gövdenin herbir öğesi sınırdaki kırılganlığa, sert taşın zarif, zayıf estetiğine yöneliyor.

— **VIII** —

Bir tür sarsıntı ile bakıyorum önümdeki fotoğrafa. *Giacometti dalmış, merceğin, duyarkatının bir hayli ötesinde aklı besbelli. Ama kuşatıldığı, içiçe yaşamayı seçtiği o tiz yontular orada, günlerdir, aylardır aynı uzamı paylaşıyorlar onunla. Apaçık ki, kesin bir sessizlik kuruyor atölyedeki ilişkileri. Giacometti dalmış ya, hiç kuşkusuz yanında, arkasında, ya da tam karşısındaki yontuyu kuruyor, bambaşka bir an'a kurulu gözü. Oysa daha kuytu bir derinlikte, gizlice kabaran bir coşku da yok değil: Giacometti'nin artık iyice kırlaşmış saçları, nasır tutmuş nasırları, özde, göğsünün ortasına yerleşen dinginliği örtemiyor çünkü. İkircil kişiliğim işte: Hâlâ devrilebilir korkusunu taşıyorum ne yapsam; hâlâ herşeyi bırakabilir, tersyüz edebilir, oracıkta, gene insan elinden çıkma bir çekiçle, taşarak değil de, tersine, ağır ağır, tek tek, yumuşak darbelerle kırabilir yontularını.*

Söylemem gerekli mi: Kaç kez kökünden kavradığım bir duygu bu. Kurtulamıyorum kendimden: Herşey bir anda, ya da, ermişce bir yayma, ağırdan alma duyarlığıyla terkedilebilir artık bana ilişmiş, benimle ortakyaşarlığına alış(tır)mış bu kıpırtıdan ürkmemeyi de öğrenmeliyim.

— IX —

Öğrenebilir miyim? İlk gençlik yıllarımdaydı, nerede okuduğumu anımsamam şimdi güç (belki Zweig yazıyordu, belki de Marthe Robert), Kleist'ın deney(im)i ile karşılaşmıştım. Önceleri inanılmaz, handiyse gerçekleştirilmesi usdışılıkla bir görünen bu öz-yıkım tavrındaki erdeme zamanla akıl erdirebildim:

Yıllar boyu üzerinde kalınmış, beylik deyimle "göz nuru" dökülmüş, Gün'ün bitiminden Gece'nin bitimine ilmik ilmek örülmüş, tekdüze yaratı ediminin taşkın sonucu: Bir halı.

Son'a, tasarının sonuna yaklaştığında, ölçüsüz bir küşüm kuşatıyor çıdamlı örücüyü. Halı boyu, örü boyu kurduğu her küçük sûret, her titiz birim, herbir ilmek getirdi onu bu basamağa. Ulaşabilecek mi saltığa? Hangi yol, hangi eksik ilmek onu Büyük Uyum'a kavuşturabilir? Seçeneklerin arasından seçmek, bir yolu ötekine yeğlemekle bitmeyecek ki sorun. Tek tek herbirini deniyor kafasında; gözlerini yumup tasarımı canlandırıyor bir an, örmeye koyuluyor sonra, aklından. Olmuyor. Olmayacağını, bu yolun çıkmayacağını düşünüyor daha doğrusu. Bir ikinciyi, bir üçüncüyü deniyor sırayla. Ardından da çeşitlemeye, ilmek atımını bir yönden ötekine çekmeye koyuluyor. Artık elini, elinin örüye katılmasını tasarlamıyor bile - yalnızca gözlerini yumup, tek tek, birinden ötekine....

Bizans'lı keşişin durup dururken anımsadığı "mîmar masalı" gibi, tam da onun yaptığının tersine, tıpatıp onun yaptığı gibi, olumsuz bir olumluluk edimi...

— X —

Bir halı, ama *eksik, bir bütün olabilmesi için en zorlu yönün bulunması, ortayerinde duracak ana bezeğin bulunup gerçekleştirilmesi gereken bir halı. Sağlam yol, belki de örücünün bir yanım ilmeğe parmağını atıp denemesi.* Burada zorlu gelen sürdürmek değil işte - seçmek, başlamak canalıcılık taşıyor. Kleist'ın yıllarca üzerinde çalıştığı yapıtı, yaratılış sürecindeki hız ve düzenle yok edişini de düşledim. Hiç değilse Ayna'nın öteki yanına geçmeyi göze alabilmek?

İnsanoğlu dayanabilir mi böylesi bir ağrıya?

— XI —

Giacometti dayanamazdı. Neden bilmem, görgül bir deneyden söz açıyormuşcasına, uluorta bir kesinlik yükleyebiliyorum kendi önermeme. Akdeniz kanının

dengesiz kalıtımsallığı mı alıkoyardı Giacometti'yi bundan, yoksa yıllar boyu yormak yorulmak bilmeden aradığı evrensel dili bir anda kurutmaya, o eskil Babil düşünü yırtmaya gönlü gücü mü elvermezdi - neyse o, ama dayanamazdı Giacometti. İnsan yeryüzünde nasıl insanla kuşatılıysa, o da bu ölçüde ve bu anlam boyutunda kendisini çevreleyen yontularının biçimini almıştı artık.

(Metnin XIII. parçası bittiğinde, dönüp yeniden okudum Genet'nin Giacometti ile ilgili anılarını. Apaçık ki, Giacometti üzerine düşünürken ve düşlerken, özellikle de bunları ayıklayıp yazarken *somutlaşmış* izlenimlerim. Öyle ki, Genet'nin bir hayli duru yazısını daha önce okumamış, delip geçememiş gibiyim. İşte yeni kavradığım tümcelerden biri: "Her şeyde tekin olmayan, bir 'şimdi yıkılacak, parçalanacak' görünüşü vardır" Bendeki özdeş duygu gerçi salt Giacometti'nin yontuları için geçerlik taşımıyor (tersine, yolu-yordamı ne olursa olsun her sanatsal edim önünde, yaratılış sürecini düşündüğüm anda diriliyor o kaygı), ama Genet'nin, hiç değilse Giacometti'nin yontuları karşısında yaşadığı bu gerginlik, o yontuların özellikle bu izlenimi uyandırdıklarını düşündürtüyor. Önemli bir kesişme: Hem Genet'nin benim alt tarafı fotoğraflardan kapıldığım bir duyguyu bu fotoğraflardaki yontuların *içindeyken* doğrulaması nedeniyle, hem de, bana kalırsa, Giacometti'nin yontularına tartışılmaz bir açık-seçiklikte yansıyan o 'şimdi yıkılacak, parçalanacak' korkusunun gizliden gizliye her yaratı önünde yaşandığını (bana) düşündürttüğü için.)

Yaratma girişimi, bir tasarının ardında yaşam sürdükçe iz sürmek, kendi doruğunu araması kişinin, ya da kendi kuyusunu -

öylesine azdır ki, bir yere geldikten sonra, bir anda kesintide karar kılıp durabilen. Pek az özel örnek bir yana, kişioğlu bu tüketici uğraşa katlanır; ola ki *geciktiği* ana dek dayanmış olsun. Sonra bitimsizleşir serüven; kurulan ve kırılan, örülen ve sökülen, yazılan ve silinen olsa olsa saatla, takvimle yaşanılan çatışmayı hızlandırmaya yarayacaktır.

— XII —

Bu yaratma sürecini *kendinden çıkmaksızın* imgelemesi, yazarın gücünü sarsabilir mi? Doğası gereği kendi deneyinin, kendi mimarîsinin duygu katsayısıyla donatılıdır yazan kişi. "Yürüyen Adam"ı; gerçekleştirilmiş, seyre sunulmuş bir yapıtı düşlemek, seçebileceği, dayanabileceği bir sancı belli ki. Ama yontuyu, tohum evresinden yola koyulup, tekin olmayan bir merdiven nasıl herbir basamak iyice güven birikmeden aşılmazsa ve nasıl tırmanan kişi doruğun hemen eşiğindeyken merdivenin çökebileceğine kayıt düşürebiliyorsa aklında, öyle düşlemek; ama düşlediğini unutup yaşayarak, dışta değil içte yaşayarak, belki de yaşadığını düşlediğini düşlemek -

yıpratan, gözdöndüren bu.

— XIII —

Giacometti, yaşamının son yıllarında giderek boyutlarını küçülttüğü yontularını, birarada, alçı ya da bronz bir düzlemin üzerine özenle yerleştirirken, bu aynı köke bağlı, ayakları aynı yerçekimine kavuşmuş kavruk nesnelerin birbaşına oluş'larından, öylece, boynu bükük duruşlarından tedirgin olmuş mudur? Nesnenin ve öznenin dayanılmaz yalnızlığını algılamak, korkuyu azaltmıyor herhalde. Ama ayırdında olmak, bıçağın keskin, kesin dilinde sürüp gitmek değil mi sanatın son tasavvufu?

— XIV —

Bilinen öykü: Bir ağaç topluluğunu, bir koruyu kişinin önüne koymak ve ondan, seçilecek herhangi bir ağacın, özgüllüğünü vurgulayacak biçimde betimlenmesini istemek. Flaubert'in Maupassant'a yönelttiği söylenen bu zorlu istek, ağacın *koşulunu* tanımlama yolunda geçirilebilecek en temel sınavdır herhalde.

Varsayalım ki, keskin bir gözlemci, dolaylı-dolaysız tüm anlatım yollarını deneyerek, iyice ufaltıp eriteceği bir aritmetik içinde gözün ve imgelemin olanaklarını sınır-nokta'ya ulaştırsın: İşte *bir* ağaç.

Aynı imgelem gücünü, betimleyen kişiyle eşit oranda gözlem titizliğini barındıran bir başkasının bu ağacı *ayırdetme* olasılığı fazla mıdır?

Yanıt belli. Nereden kaynaklanıyor öyleyse, ilineksel (düpedüz raslantısal) kesişmeler bir yana kesin olan bu olanaksızlık?

Usta betimcinin (sözgelimi) kağıda tüm ayrıntılarında döktüğü Ağac'ı usta gözlemci öteki ağaçların arasından çekip çıkartamıyorsa, bu birinin ya da ötekinin yetersizliğinden, yeteneksizliğinden değil elbette: Sınavın başlamasıyla birlikte, *başka* bir düzleme geçmiştir Ağaç: Dil'in, Anlatım'ın düzlemine. Başka deyişle: *Artık* sözkonusu olan Ağaç (ya da *bir* ağaç) değil, bir *tasarım*'dır.

— XV —

Birkaç odaktan izlenebilir bu tasarımlama olgusu:

= Ağaç, doğrudan, kişidışı (kişiye *öte* kalan, onun *dışında* kalan, ona *aşkın* olan) *Dil*'e "çevrilen" bir varlıksa (Wittgenstein: "İşte bir koltuk; iyice görebiliyor musunuz onu? Güzel. Öyleyse (benim için) ingilizceye çevirin onu".);

= Ağacı dile dönüştüren, anlatım kılan "usta betimci", eninde sonunda *kendi* tasarımlama gücü ve *yolu* içindeyse;

= İmgeleme, dile getirme sürdükçe Ağaç *eksiliyor* ve imgeleme, dile getirme bitince Ağaç *bitiyorsa;*

Ağaç dille, tasarımla, öznellik (oysa öte'de kalan kişidışılık) ile *yer değiştiriyor* demektir.

KÖPRÜ

Giacometti'yi düşlerken özellikle son evre, *bitiriş devinimi* öne çıktı. Neredeyse kesinlik almış bir duygunun peşinde; başlamak, sürdürmek yaratıcı öznellik için zorlu edimler değilmişcesine, o parmak ucu darbesini kolladım hep. Gerçekten de, bir sanat yapıtını *bitirmek* (Cézanne hiçbir resmini bitiremediğini, onları *bıraktığını* söylermiş yakınlarına), hele sözkonusu bir yontuysa, hayli titiz bir seçim zinciri gerektiriyor: Ancak iç denge ile dış dengenin kurdukları üçüncü, *Altın Denge*'de; usun ve duyarlığın, gövdenin ve dünyanın *eşitlendiği* bu kılpayında gerçekleşiyor karar. Terazi, bir yandan sanatın yerinel olmaktan çıkmış dil'i, öte yandan da yaratma ediminin denge birimlerini çoğu kez rastlantıya yüklemek istemeyen aracı. Ama işte, sanatsal süreç bir an'a, bir nokta'ya gelip ertelemiyor vurgun duygusunu. Burada, Merleau-Ponty'nin çok yerinde bir sözle "Cézanne'ın Kuşkusu" olarak dile getirdiği delici duygu var -

bütün çağların en özgül gözlerinden biri saydığım bu keder şiirinde (tıpkı Klee'de dipten yükselen başedilmez uğultuda sık sık yüzeye de vuran korku gibi) eksilmek nedir bilmeyen bir ön-koşul giysisiyle insan önüne çıkıyor Kuşku.

Umudun da, umutsuzluğun da şahdamarı bu.



RESİM VE HEYKEL SANATININ TİYATRO SAHNESİNDEKİ DENEYİMİ

Özdemir **NUTKU***

Yirminci yüzyılın ilk yarısında sahne plastiği açısından en ilginç biçimsel deneyler, Walter Gropius tarafından, 1919 yılında, Weimar'da kurulan mimarlık okulunda[1] gerçekleştirilmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın Almanya'yı etkisi altına alan kötü sonuçları ve sınıf kavgaları arasında kurulan bu okulun mimarlık katkıları yanısıra, çeşitli sanat dallarında da ilginç deneyleri olmuştur. Bu okulun tiyatroya olan katkısına geçmeden önce o döneme kısaca bir gözatmak gerekir.

1917'de gerçekleştirilen Ekim Devrimi ve ilk Sovyet Hükümetinin ortaya çıkışı, Avrupa'nın birçok ülkesinde olduğu gibi Alman proletaryası tarafından hemen benimsenmişti. 1918 Ağustos'unda Alman ordularının batı cephesinde uğradıkları yenilgi, beklenen hareketleri hızlandırdı. Aynı yıl kara askerleri ve denizciler Kiel'de ayaklandılar. Bu ayaklanmalar daha sonra çeşitli Alman kentlerine sıçradı. Berlin'deki ayaklanmadan sonra imparator II. Wilhelm, ailesini bile yanına alamadan Hollanda'ya kaçtı. Monarşiden burjuva demokrasisine geçen Almanya'nın başına, kısa görüşlü Ebert geçti. Ebert hükümeti kapitalistlerin ve toprak ağalarının çıkarlarını korumayı sürdürürken, ordudaki imparatorluğun geri gelmesini düşleyen subaylarla işbirliğine girişti. İşçi birliklerini yasa dışı hareketlere kışkırtarak geniş çapta tutuklamalara girişen bu hükümet, devrimci Spartakistler'i de ortadan kaldırmayı amaçlı-

* Ege Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü Profesörü.

yordu. 5 Ocak 1919'da Berlin proletaryası silahlı bir ayaklanmaya girişince Ebert hükümeti bunu kanlı bir biçimde bastırmıştı. Ancak bu proletaryayı daha da güçlendirdi. Mart ayında kanlı çatışmalar yeniden başladı ve bu kez daha kanlı bir sonuç ortaya çıktı.

Tam "Bauhaus" okulunun kuruluşu sırasında, Almanya'da çok önemli grevler arka arkaya geldi. Bu kez devrim hareketi Bavyera'da görüldü; 13 Nisan 1919'da Bavyera'nın başkenti olan Münih'te işçiler yönetimi ele geçirerek Sovyet Cumhuriyeti'ni duyurdular. Ancak yüzbin kişilik bir ordu kenti harabeye çevirince yeni kurulan cumhuriyet de tarihe karıştı. Faşistler yönetime gelinceye dek kanlı sınıf çatışmaları sürdü gitti Almanya'da.

Bu hareketler içinde bir de eski ve yeni kuşaklar arasında bir uçurum derinleşmeye başladı. Gençler, sıkı ve baskılı, babanın egemenliğindeki otoriteye, okullardaki disiplin yöntemine ve giderek "otorite" sayılan herşeye başkaldırmaya başladılar. Bütün bu olayların içinde, o dönemin dünyasını yansıtmaya çalışan dışavurumcu yazın ve sanat olgularının temelinde, başkaldırı ve "yeni bir düzen" özlemi vardı.

"Bauhaus" okulu, bu çalkantıların ortasında kuruldu. Bu okulda yapılan çeşitli deneylerle yeni bir sahne plastiği anlayışı ve tümcül tiyatro (total tiyatro) kavramı desteklenmiş oldu. Ne var ki, mimarlıkta işlevselliği çıkış noktası olarak gören Gropius'un karşısında, sahne deneylerine girişen ressam ve heykeltraşlar —ilginç çalışmalar yapmalarına karşın— soyut kaldılar. Netekim, sahne deneyleriyle ün yapan Oscar Schlemmer'in sahne boşluğunu değerlendirmede önem verdiği ilk şey çağı yansıtacak soyutlamalardı. Soyut resimler yapan Laszlo Moholy-Nagy ise sahne üzerinde tipografi, grafik sanatı, fotoğraf ve filmi birleştirerek yeni soyutlamalara yöneldi.

"Bauhaus"un yönelimi, çevresindeki kokuşmuş yaşam düzenine karşı, ileri bir sanat anlayışını, başkaldırarak geliştiren bir tutum gösterir. Alman burjuva sanatının kalıplarını kırarak yeni bir dünyanın sanat deneylerine önem veren bu okul birçok yönden önemli sonuçlar getirmiştir. Herşeyden önce, sanatçının, sahnenin dinamik birimi olması, sanat alanında teknik ve estetik çalışmanın bireşimi ile yeni sonuçlar elde etmesi gerekiyordu. İnsanın biyolojik yönelimleri ve algılamaları, biçim ve oylum kavramları "Bauhaus" okulunun asal çalışma alanını ortaya çıkarıyordu. Bu okulun eğitim yönteminde ilkelerden birincisi, eğitmenin kendi düşüncesini öğrencilere zorla kabul ettirmemekti; hatta öğrencilerin en küçük öykünmesine bu yöntem içinde engel olunuyordu. Öğretmenden öğrencinin elde edeceği en önemli şey, yeni buluşlara gidilebilecek bir çıkış noktası idi.

"Bauhaus"un tiyatro alanına getirdiği yeniliklerin başında, çeşitli anlatım biçimlerini üstün bir teknikle birleştirecek olan yepyeni bir tiyatro mimarlığı kavramıdır. Walter Gropius'un, Erwin Piscator için hazırlamış olduğu "tümcül tiyatro" tasarısı bu çalışma anlayışının ürünüdür. Gropius, 1935 yılında düzenlenen, "Volta Kongresi" diye anılan tiyatro kongresinde çok ilginç ve işlevsel bir tiyatro

yapısı tasarısı önermiştir. Gropius, böyle bir tiyatro yapısının tasarımını, büyük tiyatro yönetmeni Piscator'un sahnede gerçekleştirdiklerini ilk gördüğü 1926 yılından beri düşünmekteydi. Hitler başa geçtikten sonra bu tasarı suya düşmüş; Gropius bunu ancak Almanya dışında yapılan bir kongrede bildiri olarak sunabilmişti. Çağdaş tiyatronun gereksinimleri için yetersiz olan tiyatro yapılarını dikkate alan Gropius, tiyatro mimarlarının "ışıklama ve sahne oylumu açısından daha işlevsel" bir tiyatro yapısına yönelmelerini zorunlu görmekteydi. Bu öyle bir yapı olmalıydı ki, tiyatronun bütün sahne biçimlerini bir araya getirebilmeliydi.

Gropius'a göre, üç asal tiyatro sahnesi vardır: bunlardan ilki, dört yanı seyirci ile çevrili, oyun yeri ortada olan ve üç boyutlu bir oyun düzeni gerektiren *çevreli tiyatro*'dur; ikincisi, at nalı biçiminde, basamaklı seyir yeri ve yuvarlak oyun yeri olan *antik Yunan tiyatrosu;* üçüncüsü de, tiyatro sahnesinin Rönesans'tan sonraki gelişimi olan *çerçeve sahneli tiyatro*'dur. Alışagelinmiş burjuva tiyatrosu çerçeve sahneli tiyatroyu geliştirmiştir. Oysa bu biçimdeki tiyatro sahnesi, tiyatronun tamamlayıcı kesimi olan seyirciyi gerektiği ölçüde kapsayamaz. Her türde ve anlayışta yapıtların oynanabilmesi için bu üç biçim sahnenin tek bir yapı içinde kaynaştırılması gerekmektedir. Sanatçının "total tiyatro" terimi ile açıkladığı bu tiyatro yapısı seyirciye, aynı gösteri içinde bile, üç ayrı sahne tekniğinden de yararlanmak olanağını vermektedir. Aynı gösteride, yönetmen üç ayrı biçimi de kullanabilmektedir. Oyun seyircilerin ortasında, çerçeve içinde ve önde oynanabilmektedir Seyirci yerlerinin bir kesiminin mekanik olarak dönmesiyle bu sahne biçimleri sağlanabilmektedir (bkz. resimler 1 ve 2). Seyirci salonu ikibin kişiyi alacak büyüklüktedir.

Gerek tiyatro mimarlığı gerekse sahne estetiği açısından büyük yankı yapan bu tasarı, Hitler'in yönetimi ele geçirmesiyle gerçekleşememiş olsa da, daha sonraki tiyatro yapı tasarımları için güncelliğini yitirmeyen bir düşünce ve uygulama örneği sayılmıştır.

"Bauhaus" okulunun en önemli sanatçılarından biri[2] olan Oscar Schlemmer, okula yontuculuk öğretmeni olarak girmiş ve yaratıcılığını tiyatro sahnesine dek genişletmiştir. Yontu Bölümü'ne bağlı bir deneme sahnesi kuran Schlemmer zamanla bu sahne deneylerine geniş bir öğrenci ve seyirci topluluğu çekmeyi başarmıştır. Schlemmer'in çıkış noktaları çağımızın simgesi olan *soyutlama, makineleşme, teknoloji ve yeni bulguların gizilgüçleridir.* Tiyatro ise, her çağda olduğu gibi yirminci yüzyılın da devingen bir imgesi olduğuna göre, plastik çalışmaların sahnede görülmesi gerekmektedir.

Schlemmer'in sahne üzerindeki en önemli estetik çalışmaları, onun sahne oylumunu yorumlamasındaki yeni görüşlerde izlenir. Onun resimlerinde de gördüğümüz, oylumu yalnızca bir görünüş olarak ele almaması, ama oylumu her noktasındaki canlılığı ile değerlendirmesi, onun sahne deneylerinde de vardır. O, sahne boşluğunun oylumu içindeki bütün noktalardan yararlanmayı başarılı sonuçlara götürebilen bir sanatçıdır Geometri ile mekaniğin soyut kavramlarını insan gövde-

sine uygulayan sanatçı, bu çalışmasıyla insan figürünün evrensel ruh durumlarını simgelediğini savunur. Antik Yunan oyunlarının önemli, işlevsel bir anlatım aracı olan ve Uzak Doğu tiyatrosuyla çeşitli halk tiyatrolarında kullanılan *maske,* Avrupa tiyatrosunda ilk anlamlı anlatımını Schlemmer'in çalışmalarıyla bulmuştur, diyebiliriz. Sanatçının maske ile yaptığı başarılı deneyler, günümüz tiyatrosundaki maske yoluyla soyutlama işlemine ilk örnekler olmuştur.

Schlemmer'in plastik düzeninde *adım ile jest, biçim ile eşya, renk ile ses,* sahne oylumunun içinde tamamlanmış, sahne oylumundaki oyuncu konusunda yeni düşünceler ve sorunlar ortaya koymuştur. Böylece, sahne öğeleri yardımcı nitelikte değil, oyuncu gibi sahnedeki devinimi ve canlılığı sağlayan asal öğeler olarak kullanılmıştır. Sanatçının, *İnsan ve Sanat figürü (Mensch und Kunstfigur)* adını verdiği yazısında, bu düşüncelerini kesin bir biçimde açıkladığını izleriz. Şöyle başlıyor yazısına Schlemmer:

> "Tiyatro tarihi, insan biçiminin durmadan değişen görünüşlerini ele alan tarihtir. Bu çocuksuluktan düşünceye, doğallıktan yapaylığa gidip gelerek tinsel ve öznel olayları yaşayan insanın oyunculuk tarihidir. Bu 'transfigurasyon'da önemli öğeler biçim ve renktir; başka deyişle, bir ressamın ya da yontucunun kullandığı gereçlerdir. Bu 'transfigurasyon' için kullanılan alan, sahne oylumu ile tiyatro yapısının belli bir yoldaki bireşimidir"[3].

Oscar Schlemmer, bu çağın en belirgin niteliği olarak kabul ettiği soyutlamayı iki ayrı gelişim içinde ele alır: bu soyutlama, kişisel bir saçmalık sınırsızlığına (*ad absurdum*'a) ya da en yüksek gizilgüçlere dek yönelir. Bu çağın başka bir belirgin niteliği olan makineleşme eylemi de tiyatro sahnesinde büyük bir etki gücünü içerir. Yirminci yüzyılın üçüncü temel niteliği olan teknik ve bulgu alanlarındaki sürekli gelişme ise, insan fantazisinin yaratısı için —tehlikeli de olsa— yepyeni sanatsal kavramları sağlayabilir. İşte her dönemin en etkin aynası ve imgesi olan tiyatro sanatı da çağdaş niteliklere yabancı kalmamalıdır.

Sanatçının, sahne deneylerindeki başlangıç noktaları, ilk bakışta yalın düşüncelerden kaynaklanır. Tiyatro dünyası şu üç aşamada ortaya çıkar:

Söz ya da Ses Sahnesi (Sprech-oder Tonbühne): yazın ve müzik.

Oyun Sahnesi (Spielbühne): hareket ve mimik.

Görsel Sahne (Schaubühne): göze yönelen öğeler.

Bu üç aşamada açıklanan tiyatronun üç de önemli temsilcisi vardır: *yazar - besteci,* yani sözcüklerin ve ses değerlerinin yaratıcısı; *oyuncu,* bunları hareket yoluyla anlatıma götüren yaratıcı; ve *dekor - giysi sanatçısı,* yani biçim ve renk mimarı.

Üç aşamada saptanan öğeler bazan ikisinin, bazan da üçünün bireşimi ile oluşturulur. Ancak bu öğelerden birinin kesinlikle egemenliği gerekir. Ağırlık öğesini saptayacak sanatçı da yönetmendir.

Bir ressamın, yontucunun, mimarın gereçleri biçim ve renk olduğunu belirten sanatçı, bu gereçlerin sanatçının soyutlama yeteneği ile başarılabileceğini söyler. İşte Schlemmer'in tiyatro sahnesi de, bütün sahne oylumunun kullanılarak biçim ve renk soyutlamasına gitmeyi gerçekleştirmiştir. Biçim ve renk, 'arkitektonik' oylum içinde soyutlama yoluyla oyuncuya uygulanır. Sahnenin yaşayan organizması olan oyuncu, sanatçıya göre, biçim ve renk mimarlığını devingen bir yola sokar.

Az önce, Schlemmer'in sahne oylumunu bir bütün içindeki canlılığı ile işlediğini belirtmiştik. Yaşayan organizmanın, yani oyuncunun, bu oylumun tamamını değerlendirmesi aslında bilinen bazı teknik kurallara göre yapılmıştır. Küp biçimindeki oylum, göze görünmeyen 'planimetrik' ve 'stereometrik' yüzlerce çizgiyle birbirine bağlıdır (Resim 3). Bu matematik ilkenin, insan gövdesinin matematiğine yakından ilişkisi vardır ve dengeleme insan gövdesinin hareketleri ile ortaya konulur. Bunun için de, oyuncunun akrobatik yeteneği zorunludur.

Schlemmer, oyuncuyu "yaşayan bir organizma" olarak ele alır; kan dolaşımı, yürek atışı, terleme, beyin ve sinir sisteminin etkinlikleri ile değerlendirir insan gövdesini. Bunlar aslında göze görünmeyen fiziksel etkinliklerdir, ama insan gövdesinin göze görünen dış hareketlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Bu iç etkinlikler, oyuncunun dış hareketlerini belli bir uyum içinde saptayan kaynaklardır. Oyuncunun dış hareketleri ise belli bir oylumda bulunan 'planimetrik' ve 'stereometrik' çizgileri birbirine bağlayacaktır (Resim 4). İşte bu bağ ile de sanatsal, yani düşsel bir oylum sağlanabilecektir.

Bu estetik oylum içinde insan gövdesinin biçim değiştirmesi giysi ve maske yoluyla yapılmıştır. Giysi ve maske oyuncuyu ya vurgulamış ya da onun biçimini değiştirmeye yaramıştır. Schlemmer, giysilerle biçim değiştirmeyi dört noktada açıklar:

Küp oylumlu çevre ilkesi: Bu deneyde kübik biçimler insan gövdesine uygulanır; baş, torso, kollar ve bacaklar küp oylumlar içinde düşünülür. Böylece, hareket edebilen bir yapı sağlanır. Sonuç: *hareketli mimarlık* (bkz. resim 5).

İnsan gövdesinin oylumla olan işlevsel ilişkisi ilkesi: Bu deneyle insan gövdesinin tipik biçimleri ortaya çıkarılır; başın yumurta biçimi, torsonun vazo, kol ve bacakların çomak ve eklemlerin top biçimleri vurgulanır. Sonuç: *kukla* (bkz. resim 6).

İnsan gövdesinin oylumda hareketi ilkesi: Bu deneyde dönme, yönelme ve çapraşma hareketleriyle oylumu değerlendirmeye gidilir. Bir topaç görünümünü getiren bu giyside, oylumu ortaya çıkaran çizgiler vardır. Sonuç: *teknik organizma* (bkz. resim 7).

Anlatımın metafizik biçimleri: İnsan gövdesinin çeşitli bölümleri simgeleştirilmiştir: parmakları açılmış bir elin yıldız biçiminde, kavuşturulmuş kolların sonsuzluk göstergesi, omurga ve köprücük kemiklerinin haç biçimlerinde olduğu gibi... Bu giyside iki baş, dört kol, dört bacak vardır; bunlar da metafizik anlatım biçimine yardımcı olur. Sonuç: *soyutlama* (bkz. resim 8).

İnsan gövdesini değiştirme, başka deyişle sanatsal bir metamorfoz için bu giysileri yeterli bulan Schlemmer, bazı özel durumlarda, insan gövdesini yetersiz bulur. Örneğin, yerçekimi hiçbir şeyle önlenemediği için, sanatçı insan gövdesi yerine ve yanısıra karton, çinko figürler de kullanmıştır. Bu yapay figürleri oyuncunun giysileri ile uyumlu bir duruma getiren Schlemmer, bu karton ve çinko biçimlerin canlılıklarından bir şey yitirmediklerini savunur.

Yerçekimi ile hareketleri sınırlanan oyuncunun, bu çaresizliğini bir ölçüde yenebilmesi için, iyi bir akrobat olması gerekmektedir. Çünkü akrobasi ile insan gövdesine kesimsel de olsa bir esneklik ve yeti sağlanabilmektedir. Schlemmer'in sahne deneylerinde kullandığı oyuncu aynı zamanda bir akrobat niteliğine de bürünmüştür. Onun deneylerinde, herşeyden önce hareket genişliğine, özgünlüğüne ve çeşitliliğine gereksinim vardır. Sınırlı hareketlerle oynayan oyuncu, Schlemmer'in deneylerinde başarılı olamaz; sanatçı da, bu tür oyuncularla hiç çalışmamıştır. Ona göre, akrobatik hareketlerden mekanik insan figürü ortaya çıkar. Bu mekanik insan figürü için Schlemmer "Kunstfigur" (Yapay Figür) terimini üretmiştir. Bir yönden, Gordon Craig'in "Kukla üstü" sözü ile Meyerhold'un "Biyomekanik Oyuncu"su Schlemmer'in bu kavramına yaklaşır. İnsan gövdesini mekanik figür olarak kullanmayı düşünen ilk kişi E.T.A. Hoffmann[4], ikincisi de Heinrich von Kleist'tır[5]. Tiyatroyla yakından ilgilenen ve Sovyetlerde simgecilerin temsilcisi olan ozan Bryusov'un "oyuncuları mekanik bebeklerle değiştirme" düşüncesi, Schlemmer'in bu önerisini tamamlayan bir öneridir.

Schlemmer'e göre, "Kunstfigur" ile her çeşit hareket, her türlü gövde duruşuyla verilebilir ve bu hareketler istenildiği ölçüde uzatılabilir. Bu figürlerin önemli olanları büyük, önemsizleri daha küçük boyda hazırlanır. Bu yapay figürlere uygun dekor ve ışıklama yine sanatçının soyutlamasına göre uyumlu bir biçimde hazırlanır.

Schlemmer'in Bauhaus'un dağılması üzerine yapamadığı başka deneyler vardır. Nitekim o, yazısında tiyatroda daha çok birçok deneyin yapılması gerektiğine inandığını belirtir. Sahnede denenmesi gerekenleri o şöyle özetler: Soyut-Biçimseli ve Rengi içeren tiyatro; dural, devingen ve tektonik tiyatro; mekanik, otomatik ve elektrikli tiyatro; cimnastiği, akrobasiyi ve denge uzmanlığını içeren tiyatro; komik-grotesk-burlesk'i sağlayan tiyatro; ciddi, yüce ve anıtsal tiyatro; politik-felsefi-metafizik tiyatro...

İçinde yaşadığı toplumu yozlaşmış olarak niteleyen sanatçı, tiyatronun birtakım yeni estetik yollar denemesinden yanadır. Birinci Dünya Savaşı'nın ve Alman

kapitalist burjuva toplumunun yıkıntısını içten duyabilen Schlemmer, dar bir çerçeve içine girmekte olan Alman faşizminin etkisindeki tiyatronun kurtulması için tiyatro sanatçısının üç seçenekten birini yeğlemesi gerektiğini belirtir: tiyatro sanatçısı, ya kendini yazarın ve oyuncuların hizmetine verip konulu tiyatroya yönelecek, ama bunu yaparken yeni görsel çalışmalara gidecektir; ya kendini sınırsız özgür bir durumda kabul ederek, yazarı, oyuncuyu bir yana iterek, ballet, sözsüz oyun ve müzikli tiyatro yoluyla sahneyi yepyeni bir biçimde kullanmayı deneyecektir; ya da kendini bugünkü tiyatrodan tamamen kopararak, geniş bir fantazi ile yapılamazmış gibi görüneni araştıracak, deneyecektir. Bu durumda, tiyatro sanatçısı, rengi, biçimi, oylumu, kartonu, çinkoyu, camı ve çeşitli malzemeleri sahne üzerinde sanatsal bir açıdan düzenleyecek ve biçimlere, renklere can verecek, onları hareket ettirecektir. Schlemmer'in deneyleri bu sonuncusuna girer. Sanatçı, ancak bu sonuncu yoldan geleceğin tiyatrosunun bulunabileceğine inanır.

Tiyatro sahnesinde deneyler yapan önemli bir "Bauhaus" sanatçısı da Laszlo Moholy-Nagy adındaki Macar asıllı ressamdır. Bu sanatçının deneyleri Schlemmer'inkinden değişiktir. Soyut resimleri ile tanınan bu sanatçının en belirgin deneyleri sahne dekoru üzerinde olmuştur. Sanatçı, tipografi, grafik, fotoğraf, sinema filmi ve tiyatro sanatlarından esinlenerek yepyeni bir dekor anlayışı getirmiştir ve bugünün tiyatro dekoruna büyük katkılarda bulunmuştur. Moholy-Nagy, yeni bir oylum kavramına erişebilmek için "hareket durumunda olan görüntü" konusunda deneylere yönelmiştir. Titiz bir bilgini andıran bu sanatçı, o döneme değin üstünde durulmayan görsel noktalara dikkat çekmiştir. Moholy-Nagy, görüşlerini *Tiyatro, Sirk ve Varyete*[6] adını verdiği yazısında açıklamıştır.

Moholy-Nagy, kendi döneminin en yaygın akımlarının etkisi altında kalmış ve futuristler, dadaistler, onun kendi düşüncelerini geliştirmesinde rol oynamışlardır. Dadaistlerle futuristlerin "Beklenmeyeni getiren tiyatro" anlayışları, mantıksal ve düşünsel öğeleri ortadan kaldırmaya yönelikti. Ancak sanatçı, dadaistlerle futuristlerin bütün çabalarına karşın, seyircinin "beklenmeyeni getiren tiyatro"yu seyrederken de mantıklı ve düşünceye yönelik davrandıklarını sezmişti. Bunun için, o, "mekanize eksantrik" terimiyle verdiği tiyatro sirk varyete karışımı tiyatro deneylerine girişti.

Sirk gösterilerinde izlenen, seyirciyi hayretten şoka değin götüren gövdeyi kullanma yetisi (*körpermechanik*) çağdaş tiyatro deneylerini geliştirmede önemli bir çıkış noktasıydı. Çünkü seyirci, kendi organizmasıyla nekadar çeşitli şeyler yapabileceğinin bilincine varıyordu. Ancak bu öznel bir etki sağlıyabilirdi. Nesnel bir etki elde edebilmek için, bu hayranlık uyandıran gövdesel hareketlere kafayı, yani yazınsal öğeleri katmak gerekirdi. Bunun için, "mekanize eksantrik" kesin ve tamamen denetlenebilecek biçim ve hareket düzenini gerektiriyordu. Bu yoldan, oylum, biçim, hareket, ses ve ışık devingen bir bireşim içinde ele alınabilirdi.

Sanatçı, geleceğin tiyatrosu olarak "tümcül tiyatro"yu göstermiştir. Çünkü tiyatro sahnesi sözcüklerin ve hareketlerin yanısıra, sınırsız sanatsal yaratışlara açık bir oylumdu. Sanatçı, müziği de renkleri yaratan, biçimleri ortaya koyan resim sanatının işlevi ile bir tutmuştur. Ona göre, çağdaş resim, renk karışımlarından ve düzey ilişkilerinden oluşuyordu. Bunların hem bilinçli ve mantıklı bir açıklaması, hem de incelenmesi zor öznel bir yaratı dünyası vardı. Moholy-Nagy, "tümcül tiyatro"yu da çağdaş resim anlayışı içinde görüyordu: tiyatroda, ışık, oylum, düzey, biçim, hareket, ses ve insan —ve bunların birbirine olan sayısız ilişkisi— bir *organizma*'yı ortaya çıkarıyordu. İnsanın bu organizma içinde, ancak öteki öğelerle ilişkili olarak bir yeri vardı.

"Tümcül sahne hareketi" diye adlandırdığı tiyatro gösterisi, onun düşüncesinde büyük bir devingen-tartımsal işlemdi. Böyle bir işlemde tüm sanatsal öğeleri uyumlu bir bütünlüğe götürmek gerekiyordu.

Moholy-Nagy, "Bauhaus"taki laboratuvarında yaptığı deneylerden sonra, Berlin'deki Kroll Operası'nın oynadığı *Hoffmann'ın Masalları* için o güne dek görülmedik özgünlükte bir dekor yapmıştır. Bu başarılı çalışmasından sonra, o, sürekli olarak profesyonel tiyatrolarda yaratıcı çalışmalara yönelmiştir.

Schlemmer'in, Moholy-Nagy'nin sahne plastiği üzerine olan düşünceleri uzun bir süre etkisini sürdürmüştür. Aynı okuldan yetişen Xanti Schawinski 1938 yılına dek, Amerika Birleşik Devletleri'nde "Bauhaus" anlayışındaki deneylerini ileri götürmüştür. Bu deneyler, genelde, Bauhaus'un kuruluş yıllarında egemen olan dışavurumcu akımın ürünleridir. Bu okul için, dışavurumcu tiyatronun buluşlar laboratuvarı diyebiliriz. Dışavurumcu tiyatronun ateşleyici gücü olarak gördüğümüz "Bauhaus"un sahne deneyleri, tiyatro tarihi içinde küçümsenecek çalışmalar değildir. Sahne üzerindeki soyutlamaları bu ölçüde ileriye götürebilen "Bauhaus" sanatçıları, çeşitli açılardan bugünün tiyatrosunu da etkilemişlerdir. Ne var ki, "Bauhaus"ta yapılan ilginç deneylerde çok önemli bir şey unutulmuştur. Bu deneylerde görsel, işitsel plastik bütünlük sağlama yoluna gidilirken tiyatroyu tiyatro yapan, onu seyirci üzerinde etkin kılan yaşayan, soluk alan, düşünen ve duyan *insan* arka düzeye itilmiştir. Tiyatronun tözünde insan vardır. "Bauhaus" sahne estetiğinin sürekli olmaması ve ilginç deneyler dizisi olarak kalmasının nedeni "insansız" olmasıdır.

"İnsansızlaştırma" eylemi, sanatta, çağdaş burjuva sanatının bir özelliğidir. Başta değindiğimiz siyasal ve toplumsal sorunların içinde, sanatçıların, insandan kopmaları, insan ve insan ilişkilerine yabancılaşmaları burjuva sanatçıları için —hele bunlar üst düzeyde bir beğeni aşamasındaysalar— şaşılacak bir olay değildir. İnsan, dışavurumcu akım içinde sökülebilen bir makine parçası gibi biçim değiştirmiş, bozulmuş, teknik araçlarla desteklenen bir kukla, anlamsız doğaüstü bir *nesne* durumuna indirgenmiştir. "Bauhaus"ta karton ve çinko biçimlerin, olağandışı mas-

kelerin, sınırsız soyutlanmış giysilerin ardına, içine saklanan insan, göze güzel görünen biçimlerin, renklerin ayrıntısı durumundadır. Çünkü "kendine yabancılaşan insan, kendini bir 'fetiş', bir maske, ürkütücü bir yaratık olarak görmeye" başlar.

"Bauhaus" deneylerinde, insansızlaşma yalnızca insanın ortadan kalkması ya da değiştirime uğramasıyla değil, arada da çok sert bir toplumsal eleştiri niteliğine bürünen insana karşı bir tutumla da ortaya çıkmıştır. Bu okulda düzenlenen gösterilerin bir bölümünde kişilikler yokedilmiş, bunun yerine biçimsel hareketler, uyumlu ve dengeli tartımlar ve mekanik makine gürültüleri gibi konuşmalar konulmuştur. Bu deneylerde, insan, acımasız, bir süper insanın oyuncaklarıdır sanki.

Walter Gropius'un her yönden işlevsellik taşıyan tiyatro yapısı karşısında yontucu Schlemmer'in ve ressam Moholy-Nagy'nin deneyleri yalnızca kendi sanatları açısından bir işlevsellik sağlamıştır. Ama bu sanatçıların sahne plastiğine getirdikleri önemli bir şey vardır: *sahne oylumunun her noktasının işlevsel duruma getirilmesi.* Bugünün tiyatrosu oyun düzenlerini artık çizgisel bir görünüm içinde değil, oylumsal bir görünüm içinde hazırlamaktadır. Bunda da "Bauhaus" sanatçılarının önemli katkıları vardır.

---

(1) "Bauhaus" adını taşıyan okul, 1925 yılının ilkbaharında siyasal baskı altında kalmıştır. Faşizme doğru son hızla yol alan hükümet böyle bir okulu gereksiz görmeye başlamıştı. Aynı yıl, "Bauhaus"un en önemli öğretmenlerinden biri olan Oscar Schlemmer'in kadrosu kaldırılmıştı. Okul 1925 sonunda Dessau'ya taşındı. 1933'te Nazilerin yönetimi ele geçirmeleriyle tamamen kapandı. 1937 yılında, bu okuldan yetişenler Chicago'da "Yeni Bauhaus" adıyla bir kurumu başlattılarsa da bu uzun ömürlü olmadı.

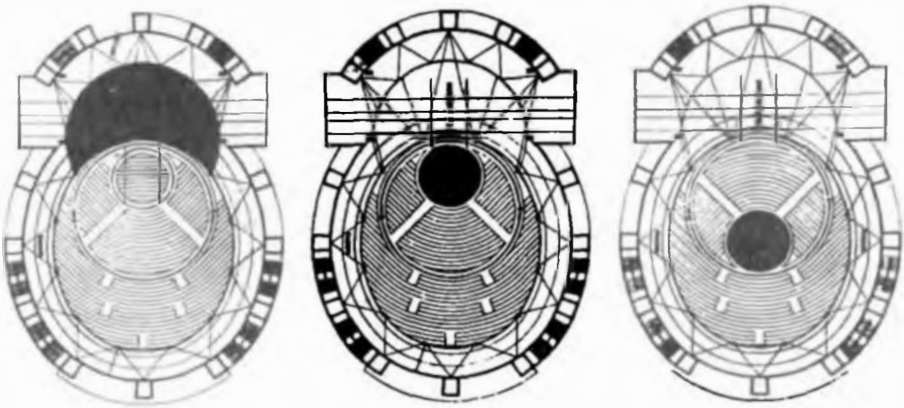
(2) Öbürleri Kandinski, Paul Klee, Otto Dix, Kurt Schmidt, Xanti Schawinski, vb. sanatçılardır.

(3) "Mensch und Kunstfigur", *Theater of the Bauhaus*, Conn. 1960, 16.

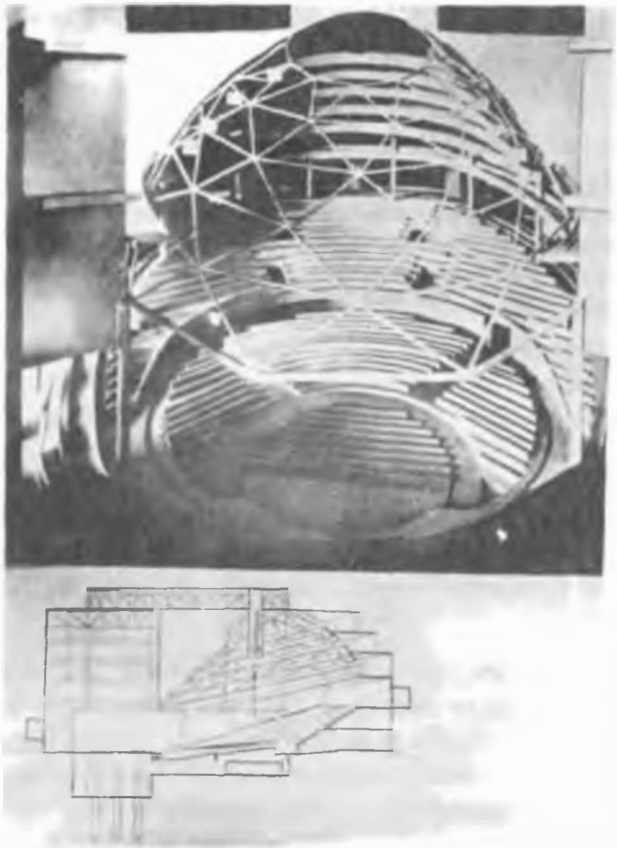
(4) E.T.A. Hoffmann (1776 - 1822), Romantik akımın ileri gelen yazarlarındandır. Schlemmer bu yazısında, yazarın, kaçık doktor Spalanzani ve bir makine olan kızı Olimpia'yı anlatan *Gece Masalları*'nı ansır. Aynı tema Jacques Offenbach'ın *Hoffmann'ın Masalları* (1881) adlı müzikli yapıtta karşımıza çıkar.

(5) Schlemmer'in sözünü ettiği büyük Alman yazarı Heinrich von Kleist (1777 - 1811) ise *Kukla Tiyatrosu Üzerine* adlı felsefi denemesinde insan - kukla konusunu ilginç bir biçimde işlemiştir.

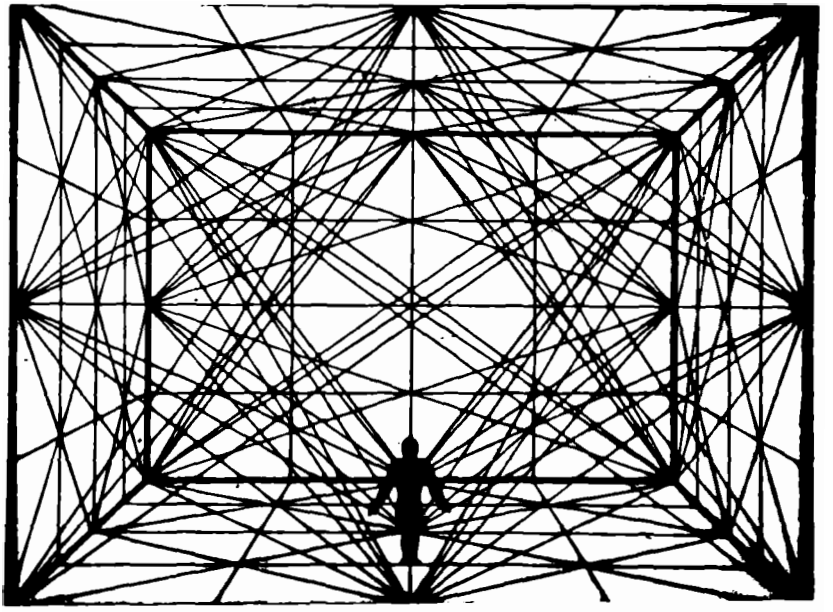
(6) Bkz. *Theater of the Bauhaus*, 48 - 70.



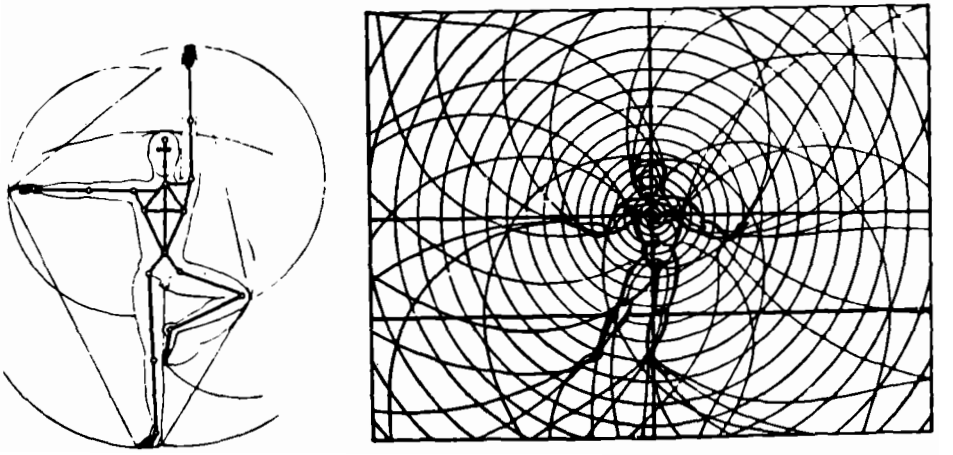
Resim 1: Gropius'un çok amaçlı tiyatro yapısının planı.



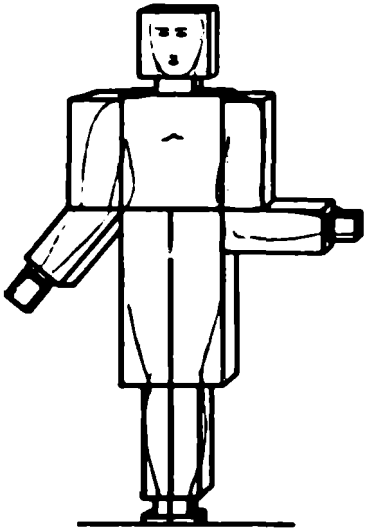
Resim 2. Gropius'un tiyatro yapısının maketi ve kesiti.



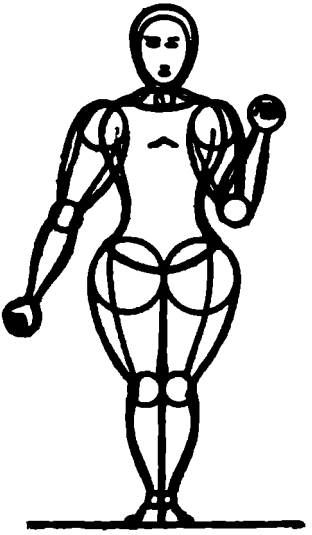
Resim 3· Sahne oylumunu ortaya çıkaran planimetrik ve streometrik çizgiler (Schlemmer)



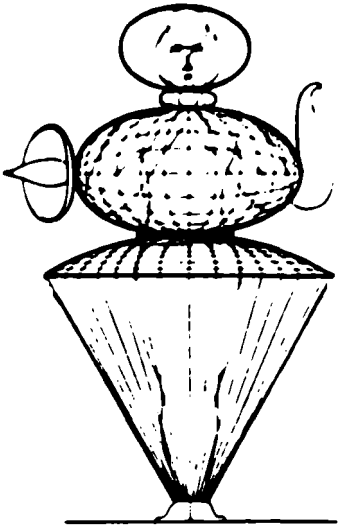
Resim 4 Oyuncunun hareketleri ile oylum değerlendirmesi (Schlemmer).



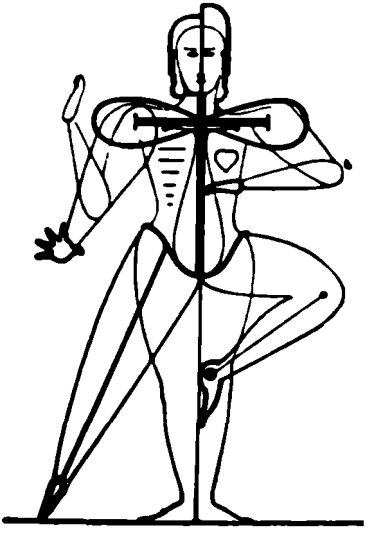
Resim 5: Küp oylumlu çevre ilkesi.



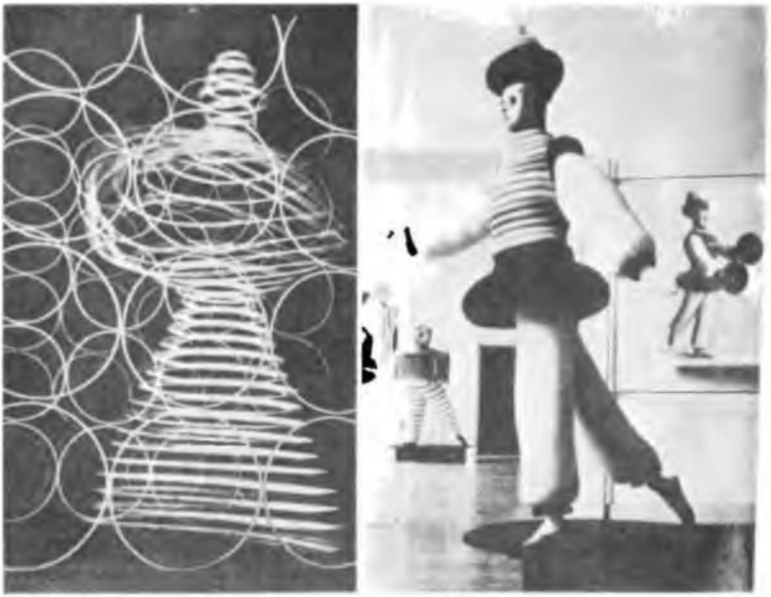
Resim 6: Gövdenin oyluma işlevsel ilişkisi ilkesi.



Resim 7 Gövdenin oylumda hareket ilkesi.



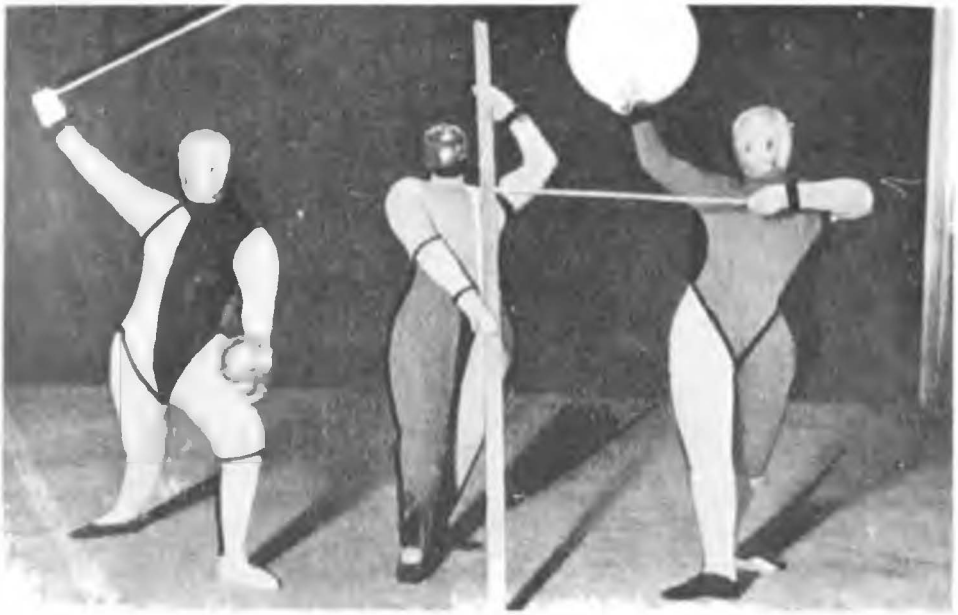
Resim 8: Anlatımın metafizik biçimleri.



Resim 9: "Triadic Ballet" (Schlemmer).



Resim 10: "Figural Cabinet" (Schlemmer).



Resim 11: "Biçim Dansı" (Schlemmer, Siedhoff, Kaminsky).

BÖLÜM: III

EDEBİYAT VE ELEŞTİRİ

1915 - 1923 YILLARI TÜRKİYE'SİNDE PLASTİK SANATLAR ELEŞTİRİSİ

Esin DAL*

Ülkemizde sanat eleştirisi, özellikle plastik sanatlar eleştirisi, geçmişi çok uzun olmayan bir alandır. Mimarinin dışında plastik sanatlar, Türk sanatına, Batı'yla ekonomik, siyasal ve sosyal etkileşimler sonucu girmiştir.

XVIII. yüzyılın sonlarında, Doğu - İslam kaynaklı minyatürün yerine geçen Batı resim tekniği, 1793'te Mühendishane-i Berr-i Hümayun, 1834'te Harbiye Mektebi'nde öğretmen yetiştirilmesi için Avrupa'ya gönderilen askeri öğrencilerin geri dönüşleriyle uygulanmaya başlanmıştır[1]. İbrahim Paşa ve Servili Ahmet Emin'lerle başlayıp; Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa, Süleyman Seyit Bey, Osman Hamdi Bey, Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza'larla süren Batı kaynaklı resim anlayışı; manzara, portre ve ölü doğa gibi anlatım biçimleriyle, XIX. yüzyılda Fransız resminde görülen Doğacılık (Natüralizma) ve Akademizma'nın uygulanması biçimindedir[2]. Oysa XX. yüzyılda Batı'da, felsefe ve sanat alanındaki yeni görüşler birer akım olarak sanatçıları etkiler ve yayılırken, Türkiye'de sanatçılar, etkisini yitirmiş ve artık tutucu bir anlayış olarak nitelenen Akademizma'nın uygulayıcıları olmuşlardır.

1910'da, bir gurup Sanayi-i Nefise'li genç, Avrupa'da resim öğrenimine gönderilir ve aynı yıl Avrupa müzelerinde yer alan ünlü yapıtların kopyaları ısmarlanır-

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Asistanı.

ken[3], aslında bütün bunlar Batı'ya karşı duyulan ezikliğin, onun kültür ve sanatı aracılığıyla giderilmek istenmesinin bir örneği olmak durumundadır. Batı'nın çıkarı için bu yaklaşımdan yararlanması olgusu, Türkiye'nin 1915'te Almanya ve Avusturya - Macaristan'ın yanında I. Dünya Savaşı'na girmesiyle kanıtlanacaktır.

Savaşla geçen 1915 - 1923 yıllarının plastik sanatlar etkinliklerini incelerken, o yıllarda yoğunlaşan diğer kültür etkinliklerine de değinmek gerekirse; 1914'te Almanya'dan gelen bir müzik gurubunun Hilal-i Ahmer (Kızılay) yararına İstanbul'da verdiği konserlere karşılık olarak, Muzika-i Hümayun'un Almanya'da pek beğenilmeyen bir konser vermesi nedeniyle İstanbul'da bir müzik okulunun açılmasından[4]; cephelerde müttefiklerle çarpışılırken, İstanbul ve Viyana'da karşılıklı dostluğu geliştirmek adı altında müttefiklerin propagandasını yapan konferanslar verilip, savaşta dul kalan kadınlar yararına Almanya'da konserler düzenlenmesi ve cephelerde çekilen savaş filmlerinin gösterilmesinden, özellikle bu etkinliklerin çoğuna Osmanlı şehzade ve diplomatlarıyla, müttefik prens ve diplomatlarının da katıldığını vurgulayarak örnekler vermek yerinde olur[5]. Bu arada aydınların da bu propagandaya, geçmişte Fransız modasının egemen olduğu dönemi, edebiyatta simgeleyen Hüseyin Rahmi ve Halit Ziya örneklerini sürdürerek katıldıklarını gözden kaçırmamak gerekir.

Böyle bir toplumsal ortamın belirlediği 1915 1923 yılları arasında, plastik sanatlar açısından en önemli etkinlikler sergilerdir. 1914'te Avrupa'dan dönen İbrahim Çallı, Sami Yetik, Avni Lifij, Hikmet Onat, Ruhi Arel, Ali Sami Boyar ve Feyhaman Duran gibi ressamlar, genellikle bu sergilere katılmakta ya da düzenlemektedirler.

Sergilerin yıllarına göre sıralanışı şöyledir:

1915 Yılı:

Batılı ünlü sanatçıların yapıtlarının kopyaları, Türkiye'ye gelen Klebowski, Jerom, Boulanger, Shraper, Adolp Yvon ve Aiwazowski'lerin tablolarıyla birlikte sergilenir[6].

1916 Yılı:

Viyana'lı portre ressamlarından Mr. Krausz'un yaptığı, savaşta önemli yerlerde görev alan Türk büyüklerinin portreleri Güzel Sanatlar Okulu'nda ve Avrupa'dan savaş nedeniyle dönen Türk ressamlarının yapıtları ise, Galatasaraylılar Yurdu'nda sergilenir[7].

1917 Yılı:

Hilal-i Ahmer yararına düzenlenen ve savaşla ilgili resimlerin de yer aldığı sergi, Galatasaray Lisesi'nde açılır[8].

1918 Yılı:

Alman ressamları, Tepebaşı'nda bir salonda yapıtlarını sergilerken[9], Türk ressamlarına yaptırılan savaş konulu resimler, Berlin ve Viyana'da sergilenir[10]. Bu savaş konulu resimler için, 1975'te yapılan bir görüşmede Hikmet Onat, "Ismarlama sanatın örnekleri" diyerek, zamanında yapılan övücü eleştirileri yadsımıştır.

1919 Yılı:

Bu yıl kurulan Türk Ressamlar Cemiyeti, düzenli olarak beş yıl açtıkları sergilerin ilkini, Galatasaray Lisesi'nde açarlar. Bu sergiye, Prens Abdülmecit de altı resmi ile katılmıştır[11].

1920 Yılı:

Türk Ressamlar Cemiyeti, Abdülmecit'in de bir yapıtıyla katıldığı sergisini yine Galatasaray Lisesi'nde düzenler[12].

1921 Yılı:

Bu yıl, Sanayi-i Nefise Mektebi (Güzel Sanatlar Okulu) öğrencilerinin sergisi; Türk Ressamlar Cemiyeti'nin Çemberlitaş'ta Osmanbey Basımevi'nde "Resim Okulu" adı altında açarak, daha sonra resim dersleri verdikleri atölyede düzenledikleri sergi ve yine Türk Ressamlar Cemiyeti'nin Galatasaray Lisesi'nde açtıkları sergi, resim etkinlikleri olarak dikkati çekmektedir[13].

1922 Yılı:

Güzel Sanatlar Okulu kız ve erkek öğrencilerinin düzenledikleri sergi; Türk Ressamlar Cemiyeti'nin yıllık sergisi açılırken, bu yıl ayrıca, Çemberlitaş Osmanbey Basımevi'nde, "Serbest Resim Atölyesi" adıyla bir atölye çalışmaya başlar[14].

1923 Yılı:

Bir yıl önce kurulan "Serbest Resim Atölyesi"nin bir sergisiyle, Türk Ressamlar Cemiyeti'nin geleneksel beşinci sergisi açılır[15].

1923 yılı, Kurtuluş Savaşı'nın başarıyla sonuçlanarak Cumhuriyet'in kurulduğu bir yıl olurken, sanat etkinlikleri ve sergiler, Ankara'ya da yönelmeye başlamıştır.

Tarihsel sürecini belirlediğimiz plastik sanatlar etkinliklerinin en yaygını olan resim sergilerinin değerlendirilmesi, doğal olarak eleştirilerle yapılacaktır. Ancak, bir sanat yapıtını tüm boyutlarıyla inceleyerek bir değerlendirmeye varmak amacını

taşıması gereken eleştiriler, eleştiri tanımını kapsamayan örnekler biçimindedir[16]. Geçmişte batı sanatının doğal gelişimi içinde ortaya çıkmış olan akımlar, Türkiye'de hep çağının gerisinde kalınarak izlenirken, bir sanat eleştirisinde ölçüt sayılan sanat felsefesi ve estetik bilgisi; çağının koşullarına, eleştirilen yapıtın sanatçısının özelliklerine ve özellikle o sanat dalının kendi iç gelişimine nesnel bir duyarlıkla yaklaşmayı gerektiren eleştirel bakış açısı, sanatçılarda olmadığı gibi, eleştirmenlerde de yoktur.

1915'e gelinceye dek, bazı gazete ve dergilerde, sergiler yalnızca haber ve duyuru niteliğnde verilirken; sanat konularında da yalnızca bilgi vermek amacıyla basılmış yazılar görülür. Gerçi 1915 - 1923 yılları arasında, sanat etkinlikleri geçmişe göre artmıştır ama, eleştirilerin niteliği, geçmişten farklı değildir. Bu yıllardaki plastik sanatlar eleştirileri, şöyle guruplanabilir:

1 — Sergi henüz açılmadan duyurusunu veren ve sergilenecek yapıtları çok olumlu olarak değerlendirenler,

2 — Sergi açıldıktan sonra duyurusunu yapıp, sergilenen yapıtları yine tümüyle olumlu olarak değerlendirenler,

3 — Serginin bir bölümünü olumlu bulup, bir bölümünü olumsuz olarak niteleyenler,

4 — Sergilenen yapıtların tümünü olumsuz olarak değerlendirenler. Ancak, bu tür eleştiri örneği çok azdır.

5 — Edebiyatçılar tarafından yazılan ve edebiyat eleştirisiyle plastik sanatlar eleştirisini bir tutarak ya da karıştırarak yapılan değerlendirmeler,

6 — Darülfünun'da Felsefe ve Psikoloji dersleri veren kişilerin, genellikle felsefeye yönelik olarak yaptıkları değerlendirmeler. Bu tür örneklerde, bazan Platon, Zenon ve Bergson'dan söz edilerek estetik açıdan temellendirme çabası sezilse de, sergiyi eleştirme birbirinden kopuk bilgilerle olduğundan, daha çok, bir konuda bilgi vermekten öteye gidilememektedir.

7 — Yapıtları sergilenen sanatçıların, kendi sergilerine yönelik değerlendirmeleri. Bu da çok az görülen bir eleştiri türü olurken, çoğunluğun hem kendi yapıtlarını, hem de sergiyi çok iyi buldukları, yalnızca bir kaç sanatçının beğenmeme yönünde konuştukları belirlenmektedir.

Yapılan eleştirilerin tümünün eleştiri dilini ve ölçütlerini, daha iyi değerlendirmek açısından, yazıldığı zamanın diliyle örneklemek gerekirse, şu sözcük ve sözcük guruplarının yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir:

"Tercih ettiğim, daha kemalli, kısmen muvaffak olmuş, fena değil, kuvvetli, güzel, iyi, maharetli, disiplini yok, yarım eser, çok usta, beğeniyorum, portrede kuvvetli, iyi bulmuyorum, eserlerindeki tesiri beğenmiyorum, çok renksiz, tercih ettiklerim parça parça değil, renkli buluyorum, dekoratif buluyorum, bu nedenle çok ağır, çok yeknesak, çok kuru."

İzlendiği gibi; karşılığı, anlam ve kapsamı belli olmayan yaygın eleştiri dilini yansıtmaktadır bu alıntılar.

Sanatın felsefeyle olan ilişkisini vurgulayan ve ressamların gelişmeleri için felsefeyi de izlemeleri gerektiğini belirten, böylece bir ölçüde doğru yaklaşım getirdiği düşünülebilecek bazı eleştirmenler, aynı yazılarında, çağın "Fütürizm" ve "Kübizm" gibi sanat akımlarının izleyicisi ve uygulayıcısı olan sanatçıları, sanatta yetkinliğe ulaşmak için çalışan "Fedakar kurbanlar" olarak nitelerlerken, bilgi kopukluğunun, henüz bireşime ulaşamamış bilgi yığınlarının, eleştirmenleri hangi noktaya getirdiğini göstermesi açısından ilginç olsa gerektir.

1915 - 1923 yılları Türkiye'sinde plastik sanatlar eleştirisine bakıldığında, Batılılaşma düşüncesiyle kültürel yaşama giren, ancak Türkiye'de düşünsel ve somut temeli olmayan Batı tekniğindeki sanatların, üstelik biçimsel bir yaklaşımla ressamlar tarafından uygulanmaya koyulduğu görülürken; eleştirmenlerin de aynı biçimselliği yazılarında sürdürerek, çağlarının düşün ve sanat akımların özümlemeden, kendi toplumlarındaki sanatsal etkinlikleri temellendirmeye çalıştıkları olgusu gözlemlenmektedir(*).

---

(1) Osman Ergin, *Maarif Tarihi,* İstanbul 1939, C. II., s. 278.

(2) Nurullah Berk, *Türkiye'de Resim,* İstanbul 1943, s. 18.
Doğan Kuban, *100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi,* İstanbul 1973, s. 247.

(3) Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye Kolleksiyonu,* Mayıs 1970, s. 40.

(4) Osman Ergin, *a.g.y.,* C. IV., s. 1309.

(5) *Tercüman-ı Hakikat,* 3 - 11 - 15 - 26 Kanunsani 1331 (1915), 3 - 11 - 23 Şubat 1331, 8 Nisan 1331, 31 Mayıs 1331, 8 Şubat 1332 (1916), 3 - 12 Nisan 1332, 4 Şubat 1334 (1918). Müttefik propagandasını yapan konferanslara örnek olarak, "Alman Ailesinin Kuvveti ve Hükümete Yardımı", "Alman Harsi'nden Ne Öğrenebiliriz?" başlıklı olanları verilebilir. Öte yandan, 1918 yılında da Berlin, Viyana ve Budapeşte'de Mabeyn Hümayun Orkestrası, gazetelerin belirttiğine göre 'başarılı' konserler vermeye devam etmektedir.

(6) Halil Edhem, *a.g.y.,* s. 40 - 41.

(7) Halil Edhem, *a.g. y.,* s. 49., Nurullah Berk, *a.g.y.,* s. 50.

(8) *Tercüman-ı Hakikat,* 31 Kanunsani 1333 (1917), 1 Şubat 1333.

(9) *Tercüman-ı Hakikat,* 25 Nisan 1334 (1918)., Halil Edhem, *a.g.y.,* s. 41'de, hükümetin bu sergiden, Zügel ve Firle gibi sanatçıların birer tablolarını satın alarak, Güzel Sanatlar Okulu'nda toplanan kol leksiyona kattığını belirtmektedir.

(10) *Tercüman-ı Hakikat,* 2 - 15 - 18 Mayıs 1334., Halil Edhem, *a.g.y.,* s. 45., *Hikmet Onat'la Yapılan Görüşme,* 1 Ağustos 1975.

(11) Halil Edhem, *a.g.y.,* s. 49., Nurullah Berk, *a.g.y.,* s. 50., *1919 Galatasaray Sergisi Fransızca Kataloğu.*

(12) *1920 Galatasaray Sergisi Fransızca Kataloğu, Şebab* Dergisi, 10 Eylül 1336 (1920), Sa. 8.

(13) *Dergah* Dergisi, 1 Mayıs 1337 (1921), Sa. 2., *Şebab,* 5 Şubat 1337, Sa. 23., Halil Edhem, *a.g.y.,* s. 49., *1921 Çemberlitaş Osmanbey Basımevinde Açılan Sergi Kataloğu, 1921 Galatasaray Sergisi Fransızca Kataloğu.*

(14) *Dergah,* 20 Mayıs 1338 (1922), Sa. 27., *1922 Galatasaray Sergisi Fransızca Kataloğu.*

(15) *1923 Galatasaray Sergisi Fransızca Kataloğu.*

(16) *Dergah,* 15 Nisan 1337 (1921), Sa. 1., 1 Haziran 1337, Sa. 3., 5 Ağustos 1338 (1922), Sa. 32., 5 Eylül 1938, Sa. 34.
Şebab, 10 Eylül 1920, Sa. 8.
Tercüman-ı Hakikat, 13 - 21 - 26 Şubat 1333 (1917), 13 Ağustos 1332 (1916), 21 Mayıs 1334 (1918)
Ayrıca önceki dipnotlarda, adı geçen gazete ve dergilerde yeralan eleştiri yazıları da, bu dipnot için geçerlidir.

(*) Bedrettin Cömert anısına düzenlenen "Sanat Tarihi ve Sanat Sorunları" Seminerinde sunulan bildiridir

GÜNÜMÜZ TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜ ÜZERİNE

Füsun **ALTIOK** *

Bedrettin Cömert'e Armağan Kitabı Komitesi bu kitap için benden de bir yazı istemek inceliğini gösterdiğinde ilk aklıma gelen, Bedri ile ortaklaşa ilgilerimizin alanına giren, hemen her gün tartıştığımız konulardan birini ele almak olmuştu. Böylece sanki, birkaç sayfalığına olsun, yine birlikte olacakmışız, yine kimi sorunlan birlikte irdeleyecekmişiz gibi bir duyguyla iki - üç konu seçeneği üzerinde düşündüm bir süre. Düşündükçe bu "sanki" ve "mış gibi" duygusu rahatsız etmeye başladı beni. Bir türlü elim varmıyordu Bedri'ye hiç okuyamayacağı bir yazıyı armağan diye sunmaya. O zaman üzerinde uzun uzun konuştuğumuz, satır satır tartıştığımız, ikimizi de zaman zaman dahi genel yazın sorunlannı yeniden düşünmeye yönelten, bitmişini birlikte okuduğumuz bu yazının Armağan Kitabında dolaysızca anlamlı bir yer tutabileceğine karar verdim.

F. A.

Günümüz Türk öykücülüğünü ana çizgileriyle ve belli başlı temsilcileriyle serimlemeye girişince nereye kadar geri gidilmelidir? Kuşkusuz bu sorunun karşılığı tek olmayacak. Türlü bakış açıları, türlü yaklaşımlar, başka başka tarihlerden başlamayı gerektirebilir. Ben bu yazıda Türk öyküsünü bugünümüze getirirken tarihsel geriye bakışımı ne 1800'lerin Aziz Efendilerine, Ahmet Mithatlarına, Nâbizade Nazımlarına, Samipaşazade Sezailerine, ne 1900'lerin Uşşakizadelerine, Mehmet

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Felsefe Bölümü Öğretim Görevlisi.

Rauflarına, Ebubekir Hazımlarına kadar uzatacağım. Hatta, Ömer Seyfettin'e, RefikHalit'e, Reşat Nuri'ye, Sadri Ertem'e bile uzanmayacağım. İlk kitapları 1935 ve 1936'da yayımlanan Sabahattin Ali ve Sait Faik, ilk öykü kitaplarının yayım tarihi 1946 olan Oktay Akbal ve Memduh Şevket Esendal ve 1949'lara uzanan Haldun Taner ile Orhan Kemal, öykücülüğümüzün bugününü dününe dolaysızca bağlayabileceğim ilk halkalarını oluşturacaklar zincirimin. Kuşkusuz böyle bir noktadan yola çıkarken, 1935'lerden öncesinin günümüz öykücülüğünü hiç mi hiç etkilemediği gibi bir sav ileri sürüyor değilim. Ama bir dönem belirlenirken, o dönem çizgisinin bir başlangıcı olmak gerekir ve "günümüz" diye belirlenebilecek 1950 - 78 döneminin başlangıçları bence 1935'lerden gerilerde değildir.

Bu zamandizinsel sınırlamadan sonra bir de, konuya giriş olmak üzere, öykü tanımı vermem mi gerekiyor? "Öykü nedir?" sorusuna yanıt arayacağım öyle mi? Fili yoklayıp da tanımlamaya kalkan on körden biri durumuna düşürmek olur bu kendimi! Hangi öyküyü, kimin öyküsünü örnek alacağım bu işi yaparken? Diyelim birininkini ya da birilerininkini örnek aldım, öbürleri ne olacak? İyisi mi her öykücünün bir öyküsü vardır, hatta kimi zaman bir öykücünün bile birkaç öyküsü vardır diyeyim de sıyrılayım bu tanımlama işinin içerisinden!

Günümüz Türk öykücülüğünde iki ana kanal açan öykücümüz Sait Faik ile Sabahattin Ali'dir. Sonra birbirine koşut ya da birbirini kesen daha birçok kanalla çeşitlenmiş, zenginleşmiştir öykücülüğümüz.

Sabahattin Ali'nin 1935 tarihini taşıyan *Değirmen*'le, bunu izleyen *Kağnı, Ses, Yeni Dünya, Sırça Köşk* adlı öykü kitaplarının ortak özelliği; toplumun türlü sınıflarından ve tabakalarından seçilmiş kişilerle vurgulanan ülke sorunlarını çoğunca gerçekçi bir biçimde sergilemeleridir. Yer yer keskin, vurucu, yer yer sıcak, sevecenlikle dolu bir anlatımla, toplumda yerleşik değer yargılarının yüzeyselliğini, insan değerinin özdeksel değere yenik düştüğü durumların yozluğunu, sivrilen çelişkileri öyküler Sabahattin Ali. "Kanal" öyküsündeki (Değirmen) Zagar Mehmet, "Komik-i Şehir"in Rahmi'siyle Viktor'u kaçınılmaz sonların kurbanıdırlar. "Gramofon Avrat" (Kağnı), "Hanende Melek" (Yeni Dünya) toplumun kötü gözle bakıp sırt çevirdiği, oysa içlerinde insanlık cevheri, özveri taşıyan "kahraman"lardır. Bu arada "Köpek" (Ses) gibi, "Ayran" (Yeni Dünya) gibi, "Kamyon" (Kağnı) gibi, çarpıcılığı yazınsal düzlemde yer almayan ve nedense bugünün okuruna Bekir Yıldız'ı anımsatan öyküleriyle Sabahattin Ali kendi öykücülüğünün inişlerinde sayılmalıdır. Bu ayrık örnekler bir yana bırakılırsa, Sabahattin Ali'nin yaşama sevinciyle başkaldırının kucaklaştığı öykülerinin hemen hepsi olay örgüsüne yaslanır. Gerçekçilikle romantiklik de içiçedir onda. Tam da olması gerektiğince.

Sait Fait ise çok başka duyarlıkların öykücüsü. Yinelene yinelene neredeyse anlamını yitirecek gibi olan, ama hiç yitirmeyen, özünden aldığı güçle hep yepyeni, taptaze kalan "Herşey bir insanı sevmekle başlar" sözü, onun öykücülüğünü de özetleyebilir. Sait Faik küçük insanı, yani gerçek, "yaşayan" insanı yazmıştır hep. Öyküleri dipdiri bir yaşama sevincinin —acı, hüzün, keder bunun dışında kalmaz—,

bir yazma tutkusunun ürünleridir. On üç öykü kitabının on üçü de böyledir. İnsan duygulanımlarından hiçbiri eksik, hiçbiri yasak değildir onda. Savruk yazdığından söz edilir sık sık. Savrukluğu dizgine vuramayışındandır kendini; yoksa öykü kurgusunu zedeleyecek bir vurdumduymazlıktan değil. Olay örgülemelerine, giriş-gelişme-sonuç bölümlerine rastlamayız Sait Faik öyküsünde; ama Panço'ya, Mercan Usta'ya, Yani'ye, Sotiri'ye, Karidesçiye, Hidayet'e ve sık sık da yazarın kendisine rastlarız. Sinağrit Baba bile, yarı balık yarı bir bilge kişi olup girmiştir öyküye. "Ah bu insan yüzleri! Herşeyimizi, herşeyimizi bağladığımız, durmadan yanıldığımız, istediğimiz kadar bol hasletler, âdîlikler, iyilikler, kötülükler, delilikler, akıllılıklar, sevdalar yüklediğimiz insan yüzleri! Yanılsak da zararı yok. Bu yüze olmazsa, ötekine yükleriz saydıklarımızı. Yanılmamız muayyen bir insan içindir, insanlar için değil. O halde yanılmıyor sayılırız" (*Son Kuşlar*: "Bulamayan"). Sait Faik budur ve gerçekten de yanılmaz! Onu toplumcu olmamakla suçlayanlar, bireyselci küçük burjuva yazarı diye hafifseyenler oldu. "Ben"in yazarıymış! Oysa Sait Faik, bitmeyen tükenmeyen "sen"in öykücüsüdür. Örnek öykü seçmek de zordur bu öykücüden. "Menekşeli Vadi" mi, "Sivriada Geceleri" mi, "Haritada Bir Nokta" mı, "Büyük Hülyalar Kuralım" mı, "Karidesçinin Evi" mi, "Plajdaki Ayna" mı, "Projektörcü" mü, yoksa herhangi bir başkası mı? Yoksa, —eğer bu bir kusursa— Sait Faik'in büyük bir kusuru olan öyküye şiir katmanın, en yoğunlaştığı kitabı *Alemdağında Var Bir Yılan*'ın tümü mü? Tutup kalemini öpen ve "yazmasam ölecektim" diyen öykücümüzün günümüzün ve geleceğimizin öykücülüğünde hep özel bir yeri olacaktır.

Memduh Şevket Esendal'ı da günümüz öykücülüğünün başlangıçlarında sayabiliriz. Öykü için önemli bir öğe olan ayrıntıları, hepsini halktan seçtiği kişilerle yaşatan, sade, duru ama canlı anlatımı olan bir öykücü Memduh Şevket. 1946'da yayımlanan *Birinci Kitap* ve *İkinci Kitap*'tan seçmeler, 1965'de *Temiz Sevgiler* ve 1972'de *Ev Ona Yakıştı* adları altında iki ciltte toplandı. "Temiz Sevgiler", MŞE'nin öykülerinin içeriğini simgeleyen, gerçekten iyi seçilmiş bir addı. Kitap olarak ilkin 1946'da yayımlanmış olmalarına karşın, çoğu daha da önce yazılmış olan öykülerindeki dil sadeliği ve yalınlığı onu bugün de rahatça okunur kılmakta, öykülerinin toplumcu ve halkçı özü de "günümüz" dışı kalmamaktadır.

İlk öykü kitabını 1946'da yayımlamakla birlikte öykü yayımlamayı günümüze kadar sürdürmüş bir yazar: Oktay Akbal. Kitaplarında anılardan, anımsamalardan kaynaklanan, okuru kendi anılarına sürükleyen öyküler çoğunluktadır. Öykülerin temasını, mutlu bir geçmişe olduğu kadar özgür bir geleceğe özlem oluşturur. Konu, olay, bildiri öykücüsü olmaktan çok tema öykücüsüdür Akbal. Öykülerinin anıya dayalı olmasından ötürü doğal olarak kendini anlatmaktadır çoğunca. Ama aydın, özgeci, yaşamı irdeleyen bir "ben"dir onunki. Toplumla uyuşmazlığa da düşse, yalnızlık da çekse, kabuğuna kapanan bireyselci bir yazar sayılmaması gerekir. *Önce Ekmekler Bozuldu*'dan (1946) *İlkyaz Devrimi*'ne (1977) kadar sekiz öykü kitabı da hep aynı pes, ama işitilen sesi sürdüren, tad alınarak okunan yapıtlardır.

Haldun Taner'in öyküleri günümüz öykücülüğünde ayrı bir çeşnidir. Onun da ilk kitap yayımlayışı 1949'a uzanıyor (*Yaşasın Demokrasi*). Yedi öykü kitabı var. *Konçinalar* ve *Sançonun Sabah Yürüyüşü*'ndeki öyküleri özellikle Taner'in öykücü kişiliğini tanıtıcı niteliktedir. Gülmececi diyemeyiz ona. Sözgelimi, öykücülüğümüzün gülmece ustası Aziz Nesin'inkinden çok başkadır öyküyü ele alışı. Ama taşlamacıdır, hoşgörülü bir yergiciliği temsil eder Türk öyküsünde. Güldürmez, gülümsetir. Toplumdaki sınıf ve tabakaların çatışmalarını, sıkı sıkıya sınıfsal tabana dayandırmaksızın, günlük yaşam kesitlerinden tuhaflıklara el atar, onları eleştiriye sunar.

Orhan Kemal 1940 yıllarında öykülerini yayımlamaya başladı ve ilk kitabı *Ekmek Kavgası* 1949'da çıktı. Öykücülerimizin bir bölüğünü konularıyla ve öykü anlayışıyla oldukça etkilemiş olan bu yazarımızın on bir öykü kitabı ve yirmi altı romanı var. Bu sayısal duruma karşın, onun yazınsal ağırlığı romancılığından çok öykücülüğündedir kanımca. Orhan Kemal yaşam savaşımı veren, birincil sorunları geçim kaygısı olan insanları öyküleмiştir hep. Hapishaneler, fabrikalar, gecekondu semtleri, özellikle Çukurova tarım işçileri çevresi tüm açıklığı, çıplaklığıyla sergilenmiştir öykülerinde. İşçiler, küçük memurlar, lumpenler, kısacası düzenin baskısı altında soluk alamayanlar, ezilenler, hatta düşkünlerdir öykülerinin kişileri. Toplumsal sorunların öne çıkıp, birey sorunlarının hemen hemen hiç ele alınmadığı ya da derinleştirilmediği Orhan Kemal öyküsü, Sabahattin Ali öyküsüyle birlikte günümüz toplumcu öykücülerinin çoğuna kaynaklık etmiştir. Orhan Kemal'deki konu ve malzeme zenginliğine, çeşitliliğine karşın; dilde, öyküleмede, yazınsal bütünlük sağlamada, öykülerinde saptadığımız dünya görüşünün sağlamlığını ve tutarlılığını bulamayız. Adeta telaş içinde, çalakalem yazmıştır çoğunca. Bu biraz da, öykülerindeki kişilerin "ekmek kavgası" telaşına koşut görülebilir, nedenleri açıklanabilir. Ama bu bizim ne haddimiz, ne de işimizdir.

1950'den bu yana Türk öyküsünün (yayımlanmış kitaplara bakarak) soyağacını çıkarmaya girişirsek nasıl bir tabloyla karşılaşıyoruz? Işıklar - gölgeler nasıl dağılıyor, derinlikler - oylumlar nasıl beliriyorBu tabloya bir yanıyla zamandizinsel sıralamacı, bir yanıyla değerlendirmeci olan bir yaklaşımla eğildiğimde şunları görüyorum: Daha önce sözünü ettiğim öykücülerin ve onlardan da eskilerin 1950 60 arasında yayımladıkları kitapları bir yana bırakırsak; bu dönemde etkenlik kazanan belli başlı öykücülerin kişiliğinde, en özetlemeci bir yazıda bile anılmadan geçilemeyecek önemli, değerli yazarlarla karşılaşıyoruz.

Vüs'at O. Bener, *Dost* (1952) ve *Yaşamasız* (1957) adlı kitaplarıyla öyküyü yazınsal bir sorun olarak ele alan, özgün tekniği ve öykü kurgusundaki ustalığıyla bu soruna denenmemiş bir biçimde yaklaşan bir öykücü. Yirmi yılı aşkın bir süredir öykülerini yayımlamamasına karşın, biçimsel kaygılarıyla olsun, yaşantı çözümlemeleriyle olsun, günümüz öykücülüğünün soyağacındaki yerini sağlama bağlayacak kalıcılıkta bir yazar.

Nezihe Meriç *Bozbulanık*'la (1953) yazınsal duyarlığın yaşama sevincine kavuştuğu köşebaşına açılan pencereden seslendi ilk kez okura. Sonra *Topal Koşma* (1956) ve *Menekşeli Bilinç*'le (1965) hep o pencereden eğilip, solmasınlar diye suladı öyküdeki şiirin çiçeklerini. Öykülerinin başlangıcından öncesini ve bitiminden sonrasını hiç yazmadı. Ama onu okuyanlar öykülerinin yazmadığı bölümlerine de kaptırabilirler kendilerini. Dünyaya, insana, yaşamın altını çizen bir yazarın içten gören gözüyle, seçici sezgisiyle bakan, yaşamalarda yakaladıklarını okurun gözüne sokmadığı bir titizlikle yazan bir öykücüdür Meriç. Olaya da yaslansa, bilinç gelgitlerine, tasarımlara da ağırlık verse hep "edebiyatça" olmasını gözetir yazdığının. En bungun, en umutsuz, umarsız öyküleri bile sonunda feraha çıkartır.

Tahsin Yücel, yine 1950 - 60 döneminin, 60'dan sonralara da uzanan seçkin öykücülerinden. *Uçan Daireler*'den (1954) *Dönüşüm*'e (1975) kadar onu, ilkelerinden ödün verilmeyen bir dil bilincinin öykücüsü olarak izliyoruz. Onun öykücülüğünde özel bir yerleri olduğuna inandığım *Yaşadıktan Sonra* ile onu bütünleyen *Dönüşüm*'de yazar, yerellik sığlığına düşmeksizin Elbistan'dan kişilerle, Memedali'yi aracı koyarak, okura insan kabuğunun içinde olup bitenlerin karmaşasını iletir. Öykülerinin çoğunun felsefî bir öz taşımasına karşın, düşündürücülüğün yanında yazınsal etki gölgede bırakılmaz.

Feyyaz Kayacan da aynı dönemin, ilki 1958'de yayımlanmış dört kitabıyla (*Şişedeki Adam, Sığınak Hikâyeleri, Cehennemde Bir Yusuf, Gibiciler*) anılması gereken bir öykücüsü. Döneminin en yaşlısı olmasına karşın (doğ. 1919) en "avantgarde"ı sayabiliriz onu. Öyküde denediği alışılmamış yenilikler Türk okurunu yadırgatmış olabilir. Yine de bu öykücümüzle hak ettiğinden az ilgilenildiği kanısındayım.

Necati Cumalı, *Yalnız Kadın, Değişik Gözle, Susuz Yaz, Ay Büyürken Uyuyamam, Makedonya 1900, Kente İnen Kaplanlar* adlı öykü kitaplarıyla şairliğinin, oyun yazarlığının, romancılığının yanında öykücülüğüyle de yazınımıza emeği geçmiş bir yazar. İlk iki kitabında şairliğinin izleri ağır basıyor. *Susuz Yaz*'da bütün bütüne değişik, köy sorunlarını işleyen yazarlarımıza yaklaşan bir Cumalı buluyoruz. *Yalnız Kadın*'ın yazarı bir daha karşımıza çıkmıyor.

Tarık Dursun K., dümdüz bir çizgide giden, hemen hepsi birbirine ulanan öykülerin, bu özelliklerine karşın bıktırmayan, ilgiyi soğutmayan yazarı. *Hasangiller*'den *Bahriyeli Çocuk*'a uzanan sekiz kitabı var. Günlük yaşamdan, "yuvarlanıp giden" insanlardan, sıradan olaylardan öykü çıkarmakta, bunu pürüzsüz, özenli ama dikkati çekmeyen bir dil ve biçemle çoğaltabilmekte belki başarısı. Öyküleri arasında bence öbürlerinden ayrılan *36 Kısım Tekmili Birden*'i, ünlü filmlerle öyküyü koşut götürmek gibi ilginç bir deneyin ürünü. *Bahriyeli Çocuk*'ta da bugünden düne göz atan bir Tarık Dursun buluyoruz.

Muzaffer Buyrukçu çok yazmış, birbirinden farklı öykü anlayışları ve düzeyleri sergilemiş bir öykücü. Öyküde toplumsal çelişkileri de, bireyin iç çatışmalarını da

vermeyi amaçlayan bir yazar olarak görüyoruz onu. Göçmenler, küçük memurlar, orta sınıf halk; gerçek yaşamlarından, bunalımlarından, sorunlarından kesitlerle giriyorlar onun öykülerine. Yedi öykü kitabı arasında *Korkunun Parmakları,* en özgün, en ilgi çekici olanı bence.

Fakir Baykurt yazınımızın en çalışkan yazarlarından biri. Üstelik yaygın bir üne kavuştuğu, geniş bir okur kitlesine seslendiği halde kendi romanını, öyküsünü hep yeniden düşünen, irdeleyen, yinelemelerden, çoğaltmalardan kaçınan bir yazar. Öyküye 1955'de *Çilli*'yle girdi. Anadolu köyünün gerçeklerini sanatsal bir mercekten yansıtmaya çalıştığı kadar, öykünün yapısal sorunlarını da boşlamayan Baykurt'un öykü kitapları içerisinde özellikle *Anadolu Garajı*'nın ve "Dağlarda Doğuracağım" adlı öykünün altını çizmek isterim.

Demir Özlü, Orhan Duru, Ferit Edgü ve Onat Kutlar da yazınımıza 1950 - 60 döneminde girmiş öykücüler. Ama ben onlarla birlikte 1960 - 70 dönemi yazarları olan Erdal Öz ve Adnan Özyalçıner'i de alarak ikinci on yıllık döneme geçmek istiyorum. Birbirlerinden ayrılan çizgileri de olmasına karşın, "a" kuşağı öykücüleri diye tanınan bu yazarların ortaklıkları, o yılların Türkiye'sinde aydınların bir kesiminde benimsenen varoluşçu felsefe temaları, bunaltı, bunları yansıtmaya elverişli gerçek-üstücü, soyut simgeler, allegoriler, anlatımda ve anlatılanda "kapalılık" gibi özelliklerdir diye bilinegelir. Oysa bu yaygın kanıda doğruluğun payı olsa bile, bir paydır bu sadece. İnsanı, insan gerçeğini ve insanın iç dünyasındaki açığa vurulmasından çekinilen gizleri araması bakımından çok verimli açılımlara yönelebilecek "a" hareketi, bu yolda tam başarıya ulaşamadıysa da, yazınımıza değerli öykücüler kazandırdı. Kâmuran Şipal'i de öykü anlayışı açısından bu kümeye dışardan ekleyebiliriz.

Saydığım yazarlardan Erdal Öz *Yorgunlar*'dan *Kanayan*'a; Adnan Özyalçıner *Sur*'dan *Yıkım Günleri*'ne büyük bir değişim gösterdiler. Bir tür kendilerini aklama gereksinimi duydular ve bunu biraz abarttılar. Bireycilikten toplumculuğa geçişin birdenbireliği öykücülüklerini dalgalandırdı, ama yine de günümüz öykücülüğünün yükseliş gösteren grafiğinde bir düzeyin altına düşmediler. Demir Özlü de özeleştiri yaptı yapmasına, *Bunaltı*'dan *Öteki Günler Gibi Bir Gün*'e geldi ama, onun geçişi daha yumuşak bir eğri çizdi. Ferit Edgü başlangıçtaki öykü anlayışını hiç değiştirmedi. Öykücülüğünün yanısıra romancılığıyla da Türk yazınında saygın bir yer aldı. Orhan Duru'nun "a" topluluğu içerisinde zaten değişik bir yeri vardı. Bunalımların değil, derinlikli bir alaycılığın, taşlamacılığın, zekânın ağır bastığı *Denge Uzmanı*'nın öykücüsü oldu hep. Öyküsünün özünü ve eleştirel bildirisini diliyle ve kurgusuyla da bütünleyip birlikte yoğurarak özgün örnekler verdi. Şimdilerde bilim-kurgu öyküleriyle önü tıkalı olmayan bir yolda gidiyor. Onat Kutlar tek öykü kitabı *Ishak*'la öykücülüğümüze adını silinmez harflerle yazdı. Yirmi yıldır yazmayan Vüs'at Bener gibi, ondört yıldır yazmayan Nezihe Meriç gibi kendini aratan, özleten yazarlar arasına katıldı.

1960 70 döneminin, "a" kuşağı anlayışı dışında kalan öykücüleri arasında Demirtaş Ceyhun ve Afet Ilgaz, büyük kent insanlarının yaşamlarından kesitleri öyküleme leri bakımından birlikte anılabilirler. Afet Ilgaz'ın "kadın yazar" olmasının altını çizdirmemekte başarıya ulaştığını söylemeliyim. Ceyhun, *Tanrıgillerden Biri*'nde cinsel yönü ağır basan ruh durumlarının çözümlenmesine eğilmekteydi. Sonraki kitaplarında toplumsal - sınıfsal çözümlemeler ve bildiriler öne geçti. Yusuf Atılgan tek öykü kitabı *Bodur Minareden Öte* ile 60 kuşağının en başarılı öykücüleri arasına katıldıysa da, romancılığıyla belirledi yazar kişiliğini.

Necati Tosuner öyküyü bilen, dilin olanaklarını iyi değerlendiren, acılı, buruk duygulanımların ekseni çevresinde kurduğu öykü dünyasıyla 60 kuşağının birey toplum dengesini yakalayabilen bir yazarı olarak sürdürdü çizgisini. Belki en olgunlaşmış ürünlerini son öykü kitabı *Sisli*'de topladı.

Sevim Burak da aynı kuşağın tek kitaplı öykücülerinden biri. *Yanık Saraylar,* yayımlandığı yıllarda çok ilgi çekti. Öykücülüğümüzde rastlanmadık bir teknikle, trajik çatılı bir içeriği bağdaştıran, zor okunan ama gerçekle gerçek-dışının uyumsuzluğunu hatırı sayılır bir başarıyla ileten ilgi çekici bir denemeydi bu kitap. "Ah Ya Rab Yehova" anılmaya değer bir öyküydü.

Leyla Erbil hırçın, eleştirisi keskin, toplumculuğun tadını tuzunu çok iyi ayarlayan yetkin bir öykücüsü 60 kuşağının. *Hallaç*'ın uyandırdığı umutları *Gecede* doruğa ulaştırdı. Yazarın öfkesi *Eski Sevgili*'de birşeyleri zedelemişse de, öykü diliyle, kurgulamasıyla hâlâ Erbil'i taşımakta, öykünün mihrabı yerinde kalmaktadır.

Türk yazınında kaderin cilvesi olarak anılması gereken bir olay, 60 kuşağının hiç bir yerde buluşamayacak iki yazarının; Bilge Karasu ile Bekir Yıldız'ın 1971'de Sait Faik ödülünü paylaşmalarıdır. Bekir Yıldız ilk kitabı *Reşo Ağa*'nın yayımlanmasından (1968) bu yana, on yıl içerisinde çok yazdı, kitapları çok baskı yaptı, geniş kitlelere ulaştı. *Bedrana, Kara Çarşaflı Gelin, Kaçakçı Şahan* gibi iki - üç örneği dışta bırakarak, Selim İleri'nin düşüncelerine aynen katılıyorum Bekir Yıldız hakkında: "Çarpıcı, sarsalayıcı öyküler yazdı Bekir Yıldız. Sonradan çoğaltmacılığın tuzağına düştü. Anlatımındaki yapaylık bir yana, dünya görüşündeki tutarsızlıklar yeni ürünlerinde iyice ortaya çıktı. Yazarın ilerici, yarına yönelik bir öyküde, çağcıl öyküde yararı olabileceğini sanmıyorum." (*Türk Dili,* Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, Sayı: 286. Temmuz 1975). 1977'de yayımlanan aynı adlı kitaptaki "Demir Bebek" öyküsü bütün bu söylenenlere tüy dikmiştir.

Bilge Karasu, Türk yazınının, yoğun bir düşünsel içerikle, en ince mozaik işçiliğini kaynaştıran çok seçkin bir öykücüsü. *Troya'da Ölüm Vardı* yazarın 1963'de yayımlanan ilk kitabı. Dokuzu birbirini bütünleyen on üç öyküyü kapsayan bu kitaptan sonra, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (1970) ile yazar artık Sarıkum'dan ve dramatik olay çatısından uzaklaşmış; değerleri, inançları, sosyo-psikolojik örüntüleri çözümleyip irdeleyen trajik çatıya yönelmiştir. Karasu öyküsünün yazınımızdaki

özgün yeri, metne bağlı kalınması koşuluyla yorumsama çeşitlenmelerine olanak tanıyan, çok kanallı, kontrpuan düzenlemesine koşut görülebilecek yapısal özelliğindedir. Yazar ikinci kitabının yayımlanışından bu yana "masallar", "metinler" yazmaktadır.

1960 kuşağının önemli bir yazarı da, *Tutkulu Perçem* (1962), *Tante Rosa* (1968) ve *Barış Adlı Çocuk* (1976) kitaplarıyla öykücülüğümüzde tartışılmaz bir yeri olan Sevgi Soysal. *Tutkulu Perçem,* yazarın öykü tohumları taşıyan metinlerini kapsayan bir kitaptı. *Tante Rosa; Barış Adlı Çocuk*'ta da başka bir kanaldan sürüp gidecek olan; hüzün, ironi, şiir, neşe, gündelik tasalar, iyimserliklerle örülü bir eleştiriydi, bir "acıklı güldürü"ydü. *Barış Adlı Çocuk,* özümlenmiş bir dünya görüşünden, bu görüşün kazandırdığı sağlam bir yöntemden ve öncelikle de gerçek bir edebiyatçının kaleminden çıkmış öykülerin toplandığı bir yapıttır. Kalıcı olmalarına karşın güncel, hatta güncelliğin büyüsüne kapılmayan bir güncellikten aldıkları güçten ötürü kalıcı olduklarını söyleyebileceğimiz öykülerin yazarıydı Sevgi Soysal.

İlk öykü kitabı olan *Cumartesi Yalnızlığı*'nı 1968'de yayımlayan Selim İleri'yi, bizi 1960 - 70 döneminden 70 sonrası dönemine geçirecek bir yazar olarak alıyorum. İleri'nin daha sonraki yapıtları *Pastırma Yazı* 1971'de, *Dostlukların Son Günü* 1975'de yayımlandı. İnce, alıngan bir duyarlığın, hüzünlerin, kırıklıkların, burukluklaın öykücüsüdür Selim İleri. Bir geçmişin, konaklarda, sonbaharlarda, çeyiz sandıklarında terkedilmiş anılarının çektikleri yalnızlığı, o yalnızlıktan yansıyan hüznü, dikkatsizce üzerine basılıp eziliveren bir kır çiçeğinin, kayıtsızca kırılıveren hassas bir kalbin haklı - haksız alınganlıklarını, yaralanmalarını iletir okura. Edebiyatın telini unlatmayı bilen has bir öykücümüzdür.

1970'lerin ilk yıllarında üstüste üç öykü kitabı yayımlayan Füruzan, yazın çevrelerinde geniş ilgi uyandıran bir öykücü oldu. *Parasız Yatılı, Kuşatma* ve *Benim Sinemalarım*'da; Rumeli göçmenlerinin temiz, erdemli, dürüst aile yaşamları, yurt özlemleri, köklü ve soylu ailelerin burjuva değerler dizgesine yaslanan geleneklerinin sarsılışı, kadınların ve özellikle genç kızların "düşme"lerinin toplumsal ve sınıfsal bir bağlam içerisinde irdelenmesi, ana - çocuk ilişkilerinin toplumsal ve duygusal boyutlarda sergilenmesi gibi belli ana konular saptayabiliyoruz Füruzan'da. "Haraç", "Edirne'nin Köprüleri", "Ah Güzel İstanbul", "Redife'ye Güzelleme" gibi unutulmaz öykülerinde belirginleşen, ayrıntılara yaşarlık kazandırmanın, gözlemlerin çarpıcı duruluğuyla öyküyü görüntülemenin, sevecen ve sıcak bir anlatımın yazarı Füruzan'da savruk bir biçeme, eni konu göze batan bir dil özensizliğine ve zaman zaman çoğaltmacılığa rastlanması en azından şaşırtıcı.

Tomris Uyar *İpek ve Bakır, Ödeşmeler, Dizboyu Papatyalar* adlı öykü kitaplarının yanısıra *Gündökümleri*'ni de öykücü kalemiyle, öykücü bakışıyla yazan çok başarılı bir yazarı 1970 kuşağının. Öykülerinde altı çizilecek en önemli özellik, yaşamayla dopdolu ve bir o kadar da inandırıcı, "sahici" olmaları. Bizi kişilerinin yaşantılarından yola çıkartarak, benimsenmiş değer yargılarını irdelemeye götüren, top-

lum - birey diyalektiğinin düğümlerini, benim "insan cevheri" dediğim tılsımla çözen, bunu bağırmadan, edebiyatın can damarından hiç kopmadan yapan bir öykücü Uyar. Şiirle, bilinçle, sevgiyle yazıyor.

Bu dönemin yazınsal düzeyi hep yüksekte tutan bir öykücüsü de Selçuk Baran. *Haziran*'da (1972) yaşamın bir teli tınlatmasını bekleyen, arayan kişilerle, bekleyecek ve arayacak zamanı kalmayanların, küçük başkaldırmalarla kendilerini bir çitin hemen öte yanına fırlatanların öykülerini yazdı. *Anaların Hakkı* (1977) küçüklü büyüklü acılarla örülmüş, güvensizlikler, korkularla gerçekliğin boyutlarına sindirilmiş, umutların ve mutlulukların abartılmadığı, şımartılmadığı öykülerin kitabı. Yazınsal bildirisini aktarmakta artık dili ve artık yetkinlik düzeyine vardırdığı "tahkiye"si elveriyor Baran'a.

Adalet Ağaoğlu'nu *Yüksek Gerilim*'le dokuz tip öyküyü örneklendiren bir öykücü olarak buluyoruz yazınımızda. Serinkanlı bir yazar Ağaoğlu. Coşkuyu, duygululuğu, incelikleri, gerilimleri bile salim bir kafanın serinkanlı denetlemelerinden, bir takım ana ilkelerin sınavından geçirmeden okura sunmuyor. Kitabındaki herbir öykü öykücünün —öykücü olarak— türlü yönsemelerinden birinin tipiği olarak düşünülebilir. Tüm öykülerinin temelindeki belli başlı ana kanal, edebiyattan, sanattan ödün vermeksizin izlenen toplumculuk ve gerçekçilik.

1975'de yayımlanan *Korkuyu Beklerken* adlı kitabı, günümüz öykücülüğünün önemli adları arasında Oğuz Atay'ı da anmamızı gerektiriyor. Gizli bir ironiden kaynaklanan özel bir estetik tavrı var bu öykücünün. Abartılanın aslında gerçeğin ta kendisi olması Atay'a ilişkin ilk dikkatsiz izlenimleri silici nitelikte. Fantezinin, düşselin, kurgusalın gerisinde hep gerçekçi kalan, eleştirisini çağa yönelten bir öykücü Oğuz Atay.

Nedim Gürsel, öykücülüğümüzde yazınsal içeriği metnin kendine özgü gerçekliğine sindirerek iletmenin, öyküyü yazınsal gerçeklik alanında yaşatmanın geçerliliğine inanan, buna inananların yolunda yürüyen bir yazar olarak çıktı karşımıza *Uzun Sürmüş Bir Yaz*'la (1975). Şiirli bir anlatımı var Gürsel'in, imgeye çokça yaslanan. Ama anlamı boğan, bulanıklaştıran imgeler değil bunlar. Kitabında yer alan "Akarsu" öyküsü, Nedim Gürsel'in günümüz öykücülüğü içerisindeki yerini ve önemini; anlatımının özellikle kurgusunda yoğunlaşarak yansıyan yazınsal kaygıyı, toplumcu dünya görüşünden kaynaklanan özle bütünleştirmesinde görmemizi gerektiriyor kanısındayım.

Hulki Aktunç *Gidenler, Dönmeyenler* (1976) ve *Kurtarılmış Haziran*'la öykünün yapısal sorunlarına ilgisiz kalmayan, özde-biçimde yeni bir bireşime yönelen, arayışları olan bir öykücü kimliğinde. İlk kitabında olumlu bir özellik olarak saptadığımız bu biçimsel kaygının *Kurtarılmış Haziran*'da fazlaca öne çıkarak özü zayıflattığını söylemeliyim.

Ah Bayım Ah, yazınımıza —gerçeküstücü mü desem, fantastik mi desem— ayrı bir dünyadan ses getiriyor. Nazlı Eray'ın zengin bir imgelemi, sürprizli bir zekâyı öne çıkaran bir öykü anlayışı var.

Aysel Özakın 1976'da yayımlanan *Sensiz Bir Dayanışma*sı ile 1970 - 78 döneminin sözünü etmek istediğim son öykücüsü. Gözleme dayalı yalın gerçeklikleri, öze uygun düşen sade, pürüzsüz bir biçemle sergileme anlayışı egemen öykülerine. "İddiasız" bir yazar gibi duruyor sanki.

İster istemez çok özetlemeci olan bu yazıda son dönem öykücülüğümüzün ancak çok öne çıkan yazarlarına değinebildim. Öykücülüğümüzün çok verimli açılımlara ulaştığı, çok zengince çeşitlendiği bu dönemi gerektiğince derinlemesine incelemek ancak bir kitapla başarılabilecek bir işti. Bu yazının dar çerçevesi içerisinde, saptayıcı olmaktan çok değerlendirici - eleştirici sayılabilecek bir tutumu yeğlememin nedeni, yazıyı bir liste halinde getirmemek, özetle de olsa, günümüz öykücülüğüne imzalı bir yaklaşımı örneklendirmekti.

ZİYA OSMAN SABA'DA "GEÇMİŞ ZAMAN" VE "NEFES ALMAK"

Kemal ÖZMEN*

"Ah, nasıldı yaşamak?"

Z. O. Saba

Paris: 2.5.1940

"Bir tane Ziyacığım,

Evet, anne gibi, sevgili gibi, dost örneği bir tane Ziyacığım (...) İki mektubunu da birkaç gün arayla aldım. Her ikisine de ne kadar sevindiğimi tafsil etmek niye? (...) Hele, "Geçmiş Günleri Arıyan Mısralar" ile "Geç Kaldık" şiirlerin dostane neşeme poétique bir tad da kattı. Cümlemize müşterek hasretleri terennüm etmekte cidden yektasın. "Geçmiş Günleri Arıyan Mısralar", yalnız senin, benim, Şevket'in, şunun veya bunun değil, Polonyalıların, Finlandiyalıların, Norveçlilerin, hasılı herkesin şiiridir (...)"[1]

---

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Görevlisi.

Sizleri görüyorum, bahçemizdeki çamlar,
Bütün gün gölgesinde oynadığım dost bademi.
Derken dallardan, ılık, iniveren akşamlar:
Eve dönen babam, camda bekleyen annem.

Ah, bütün sevdiklerim, bütün kaybettiklerim!
Neyi arayım, yerde kurt, göklerde yıldız mı?
Babam, annem, evimiz, bahçem, çitlenbiklerim,
Sizler rüya mıydınız, sizler yaşadınız mı?

Cahit Sıtkı'nın, "herkesin şiiri" dediği, can dostu Ziya Osman'ın evrensel bir boyut düzlemine ulaşan bu dizelerinde ne var? Bir masal dünyası mı bu, bir düş mü, yoksa yaşanmış bir gerçek mi? Yalın, gösterişten uzak bu dizelerde, "cümlemize müşterek hasretleri terennüm" eden bir masal dünyasında, bir düşte, yaşanmış bir gerçekte kendisini arayan bir insanın, insanlığın serüveni var; kaybolmuş bir dünyayı, bir eski zaman mutluluğunu, bir aile muhabbetini, bir yuva sıcaklığını yeniden bulma özlemi; uzak, çok uzak bir eski yeryüzü cennetinden yükselen hüzün dolu bir müzik, ve bu müziğin çağrıştırdığı sonu gelmez düşler, anılar, özlemler; soluk alıp verir gibi içimizi dolduran bir arayış, özlem, kavuşma ve mutluluk duygusu..

Ziya Osman'a çoğu kez —haksız yere— ölümün, karamsarlığın, hüznün şairidir denilmiştir. Böylesine yüzeysel bir "kesip-biçme", görüneni tek gerçek, mutlak sonuç sanmamızdan ileri geliyor olmalı. Oysa, görünen şey, kimi zaman asıl dile getirilmek istenen şeyin, şu ya da bu görünüm altındaki anlatımından başka birşey değildir. Şair, ölümü arzu ediyor, iç tedirginliğini karamsar bir biçimde dışa vuruyor, kaybolmuş bir eski zamanı hüzünle anıyorsa, gerçek nedenlere inilmeden yapılmış bu tür aceleci bir "kesip-biçme"nin eksikliği ortadadır.

İlk bakışta çelişkili görünse de, Ziya Osman'ın şiiri baştanbaşa bir mutluluk arayışıdır. Bu, bencil bir arayış olmayıp, tüm yakınları ve "iyi insanlar"la paylaşılmak istenen ortak bir mutluluk serüvenidir. Ziya Osman, bu mutluluğu yaşamının tüm evrelerinde arayıp durmuştur; geçmiş zamanın derinliklerinde, şimdiki zamanın elde avuçta durmayan akışında, gelecek zamanın belirsizliğinde, umutta ve nihayet ölümde... "Geçen Zaman - Nefes Almak", şairin, "yalnız uzak ümitler ve herşeyin hasreti" diye dile getirdiği, bir eski zaman mutluluğunu yeniden bulma çabasıyla, "koklar gibi maviliği, rüzgârı öper gibi" diyerek düşlediği "nefes alma"nın, yaşama sevincini duyuşun yalın ve çarpıcı bir öyküsüdür.

Ziya Osman'da geçmişe dönmek, gerçeğe yüz çevirmek değil, gerçeğin var olmuş bir başka boyutuna doğru uzanmaktır; düş gücüyle, anılarla yaşama bağlanmaktır. Geçmiş zaman, umudun, özlemin ve mutluluğun simgesidir.

Her ses uzak, uzak, uzak
Her ses şarkı ve gülüştür
Her ses şarkı ve öpüştür.

Ne denli derinlerde, uzaklarda kalırsa kalsın, şair için geçmiş zaman, ince bir duyarlılık ve içtenlikle bir yeniden yaşamadır; yaşadığını, yapmacıksız, içtenlikle duyma ve duyduğunu yine aynı içtenlikle yaşamadır; sonsuz ışıltılı, kıpır kıpır bir duygulanma kaynağıdır. Geçmiş zamana yolculuk, bir kendini arayış, kaybolmuş bir insanlığı arayıştır.

Ne olmuş o yılların bunca baharı?
Ne olmuş insanları?

Anılarla düşü, yaşanmış olanla yaşanılmak isteneni, değişmeyen sürekli anılan bir çağı, geçmiş zamanı, sürekli değişen bir dünyada, şimdiki zamanda yaşamanın verdiği o doyumsuz tad, Ziya Osman'ı evrensel bir insan gerçeğine götürmekteydi.

Eski bir evde olmak, orda, Eyübsultan'da.

Geçmiş zamana yolculuğu, çocukluğunun geçtiği o eski zaman evinin sıcaklığını, şefkat ve muhabbetlerine doyamadığı annesi, babası ve yakınlarını anımsatan bütünüyle kişisel bir serüvendir. Ancak, öylesine bir kişisellik ki tüm insanlara özgü ortak bir duygulanmayı dile getirmektedir. İçine, "kana kana, doya doya" çektiği temiz bir kır havası gibi solur geçmiş zamanı. Yetişkin ve çocuk, şair ve geçmiş zaman yolcusu, anı ve duyum, özlem ve umut bütünüyle kaynaşırlar onda. Yaşamın bu derinliği karşısında, sıcak bir hüzün, buruk bir acılıkla dolup taşar insan yüreği.

Ziya Osman'ın, geçmiş zamana duyduğu özlemin, içten yanmanın en çok yankılandığı çağ, saflığın, mutluluğun simgesi çocukluk cennetidir.

Açılın, açılın tekrar
Çocuk dizlerimdeki yaralar.

Yaşamanın büyüsüne kapılınmış bir çağ; o anılara gömülmüş, kaybolmuş çocukluk çağı; o herşeye şaşarak yaşanan, o herşeyin saf, taze, sıcak, canlı, ışıltılı, yeni olduğu çağ; o kadife yumuşaklığında, o bir kaynak su saflığında, o bir sabah yeli serinliğinde, o bir ana sütü aklığındaki cennet, çocukluk cenneti... Ziya Osman, bir anne şefkati, "bir genç kız inceliği", seven bir insan bakışının sıcaklığıyla kucak açar bu yaşanmış dünya cennetine...

Çocukluğum, çocukluğum...
Uzakta kalan bahçeler
O sabahlar, o geceler
Gelmez günler çocukluğum.

Çocukluğum, çocukluğum...
Gözümde tüten memleket,
Artık bana sonsuz hasret,
Sonsuz keder çocukluğum.

(...)

Çocukluğum, çocukluğum...
Bir çekmecede unutulmuş,
Senelerle rengi solmuş,
Bir tek resim çocukluğum...

Umutsuz ve sonsuz bir özlem...

Ziya Osman huzuru, barışı, iyiliği, mutluluğu yalnızca geçmiş zamanda, anılar denizinde aramaz. Ölüm düşüncesinde de aynı tadı bulur. Ölüm, hiçlik değildir onda. Gerçek hiçlik unutmaktır. Yaşadığını, yaşanmış olanı unutmaktır. Ölüm, bu bir solukluk nefesin ötesinde, yeni ve başka bir "ben"dir. Bir kavuşma, bir özlem dindirme, sonsuz bir huzur ve dost evrenidir.

En güzel, en bahtiyar, en aydınlık, en temiz
Ümitler içindeyim,
Çok şükür öleceğiz.

Ölümden beklenen birşey vardır. Ölümle, öpüp okşamalarına, şefkatine, muhabbetine doyamadığı ana kucağı, baba kollarına bırakacaktır kendisini. Bu dünyadan göçmüş can sevdiklerine kavuşacaktır.

Bir el gözlerimdeki perdeyi sıyıracak
Onları bulacağım... Ve Annem şaşıracak:
"Oğlum! Ne kadar da büyümüş ben görmeyeli."

Ziya Osman'ın ölüleri "alıştıkları yaşama"dan kopmamışlardır. Bir başka dünyada sonsuz ve sessiz bir bekleyiş içindedirler... Ancak, şairin, yaşamaya doymadan göçüp giden "bunca insan"ın ardından merhametle kabarır yüreği. Ölümün acımasızlığını kabullenir. Çarpıcı bir yalınlıkla vurgular bu kaçınılmaz gerçeği.

Biliyorum, ölüler, biliyorum...
Daha gençtiniz: yaşamaya doymadan.
Kiminiz pembe yüzlü, şişman
Ömrünün baharında taze.

Sürekli bir huzur ve mutluluk arayışı içerisindeki Ziya Osman, bir yandan ölümü özleyip, öte yandan ölümün ürkünçlüğünü dile getirirken, karşı konmaz bir biçimde yaşamanın, yaşama sevincinin kucağına düşer. "Nefes alma"nın en büyük yaşama sevinci olduğunun farkına varır.

Ey, üzerinde nefes aldığım dünya
Doymak istiyorum yaşamaya.

Mutluluğu geçmiş zamanda da, ölümde de aramaz artık. Yaşam sürmektedir çünkü. Şimdiki zamanda ya da gelecek özleminde, tutkulardan uzak, didişmesiz, küçük, basit, sessiz bir dünyada aramaya koyulur mutluluğu.

Bir ağaç gölgesi, bir rüzgâr öteden
Allahım! Dünyadan bir karış toprak,
Kavgasız, gürültüsüz üstünde
Mesut olunacak.

Özlediği mutluluğu "Nefes Almak"ta bulur. Yaşamaya boyun eğer umutla. Mutluluk, bir arayış, bir kavuşma özlemi değil, bir duyuştur artık.

Şu güneş, açık pencereden giren,
Şu rüzgârla birlikte şu aydınlık,
Taze, ılık
Gök, damlar, ağaçlar... İyilik, sevgi...
Bütün kelimelerle, dilimin ucundaki
Şu bahtiyarlık.

Bu içten duyuş bencilliğin dar çerçevesi içerisinde kalmaz. Dalga dalga genişler. Tüm insanlığa muhabbetle açılmış bir kucak, iyilik, merhamet, şefkat, sevgi, dostluk, içtenlik, kısası, insan sevgisi, can sıcağıyla çarpan bir yürek olur.

Sizler okuyasınız diye bütün bu yazdıklarım,
Bu kelimeleri yanyana,
Satırları altalta getirmem,
Geçip karşısına sonra
Ya kahrolmam, ya sevinmem
Sizler için bütün didinmem.

Ancak,

Biribirini yemek için boğuşan
(...)
Dudaklarının ucunda yalanları
Damarlarında kan, etlerinde şehvet
Kin, garez, hırs, hiddet
(...)

ile yoğrulmuş insanların varlığı onun bu "ermiş" yüreğini bunaltır.

İnsanlar... Ne sonuncusu, ne de ilki,
Çoluğu, çocuğu, erkeği, dişisi,
Şu sokaklardaki, taşıtlardaki, pencerelerdeki
Azametli, dalkavuk, hiddetli, sinsi...
Ordular: insanlardan ... geçtiği yerde ot bitmeyen
Ev bark yıkan, pusu kuran, hak yiyen.
İnsanlar kurt, insanlar fil, insanlar tilki...
Açmayan gül, ötmeyen bülbül, yeşermeyen sevgi.

Bu yalın, acı eleştiri şairi karamsarlığa, dahası umutsuzluğa götürmez. İnsan sevgisi herşeye karşın ağır basar. "İyi insanlar"ın varlığı, yaşamış olmanın, yaşamanın güzelliği, mutluluğu duyuş ve onu başkalarıyla paylaşma arzusu, avunmadan çok, bir iyimserlik belirtisi olarak karşımıza çıkar.

Ah, o yaşamanın tadı!

bu iyimserliğin bir simgesidir.

Ziya Osman, "Geçen Zaman" ve "Nefes Almak"ta, düşün, bitmeyen umudun, dinmeyen özlemin, geçen günlerin, geçip gelmeyen günlerin, "nefes alma"nın, doyulmayan yaşamın, ölüm iyimserliğinin, iyiliğin, dostluğun, sevginin, mutluluğun, insanın şairidir. Onun şiiri, yaşanmış, yaşanan ve yaşanması düşlenen, özlenen arasında kurulmuş bir köprü, sürekli gel-gitleriyle bitmez tükenmez bir mutluluk arayışı serüveni, "Bir İnsanlık Çocuğunun İtirafları"dır.

(1) Cahit Sıtkı Tarancı, *Ziya'ya Mektuplar*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1957, s. 58, 59.

ATTİLÂ İLHAN'IN ROMANINDA TOPLUM ANLAYIŞI

Emre **KONGAR**[*]

Attilâ İlhan belli bir tarih ve belli bir toplum anlayışına sahip bir yazar. Bu anlayışlarını kitaplarında açık seçik izlemek olanaklı. Gerek romanlarının örüntüsü gerekse doğrudan doğruya karakterler ve konuşmalar yoluyla verdiği bildiriler, günümüz Türkiye'sinin tarihsel bağlam içinde belli bir açıdan çözümlenmesini yansıtıyor. Çözümlemeyi yapan Attilâ İlhan, sonunda bir çözüm önermiyor. Hiç değilse şimdilik. Fakat, topluma ve tarihe bakış açısı hiç kuşkusuz bir takım önermeleri de birlikte getiriyor.

İlk roman çalışmaları *Sokaktaki Adam* ve *Zenciler Birbirine Benzemez*. Attilâ İlhan'ın hazırlık ve arayış dönemini simgeler. *Sokaktaki Adam*'da, batılaşma uğruna toplumdan kopuk bir tip çevresinde örülmüştür roman. *Zenciler Birbirine Benzemez*'de ise bir başka olumsuz tip vurgulanır: Avrupa'da komünist ve anti-komünist mültecilerle karşılaşan, düş kırıklığına uğramış bir devrimci. Dışardan, bu etkileşim çerçevesinde, Türkiye için çözümler arayan kararsız bir adam.

Attilâ İlhan'ın bugünkü romanı *Kurtlar Sofrası* ile başlar. Bu roman anlayışının temel çizgilerini şöyle özetleyebilirim: 1) Ana tema Türkiye'de kapitalizmin genel

[*] Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Sosyal Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bölümü Doçenti.

gelişme sürecidir. 2) Bu tema çerçevesinde toplumsal ve ekonomik oluşumlar, tarihin yeniden değerlendirilişi çabası içinde sergilenir. 3) Gerek tarihin yeniden değerlendirilişi, gerek toplumsal ve ekonomik olayların kapitalistleşme süreci çevresinde verilmesi, teknik olarak her türlü bireysel etkileşim ve hatta sapıklıkları kapsayacak bir örüntü içinde, adeta bir Marx - Freud bireşiminin arayışını andırır biçimde işlenir.

Attilâ İlhan'ın bu yaklaşımının ilk temelleri sağlam bir biçimde, olumlu bir gazeteci tipi olarak çizdiği Mahmud'un kişiliğinde, bu kişilik çevresinde, *Kurtlar Sofrası*'nda atılır.

Kurtlar Sofrası, romanın hemen başlarında öldürülen gazeteci Mahmud'un sürekli olarak kişiliğini ve görüşlerini duyurduğu bir yapıttır. Attilâ İlhan'ın sonraki romanlarında yeniden raslayacağımız Ümid, Akın, Seyit Sabri hep bir yolsuzluğu açıklamaya çalıştığı için öldürülen Mahmud'un çevresinde örülen dışa bağımlı kapitalist yapının kişileridir.

Kurtlar Sofrası'nın çok isimli kahramanları arasındaki ilişkiler, hep dışa bağımlı olarak gelişen bir kapitalizmin kalın çizgileri içinde vurgulanır. Ümid'in romantizmi, Seyit Sabri'nin soğukkanlı ve kıyıcı üçkağıtçılığı, İbrahim'in iç hesaplaşmaları ve hatta Kürd İlyas ile Beygir Kâzım'ın ilişkileri bile İstanbul, Ankara, İzmir, Napoli ve New York arasında kurulmuş bir ağ çerçevesinde algılanır. Lehmann Tractor's Company, Middle West Rubber, soyut emperyalizm olgusunu, Türkiye somutunda belirleyen firmalardır Attilâ İlhan'ın romanında.

ATATÜRK

Attilâ İlhan aslında toplumsal çözümlemesini büyük ölçüde Atatürk'ün eyleminin değerlendirilmesine dayar. Kimi zaman gerçekten kopacak denli yücelttiği Atatürk'ü kimi zaman soğukkanlı bir biçimde irdeler. Fakat yine de genel olarak Attilâ İlhan'ın gözünde Atatürk hemen hemen hatasız bir önderdir. Örneğin soldan gelen ithamlara karşı gazeteci Mahmud şu soruyu sorar:

> "Mütarekede memleketin dört yanı işgal altındayken yapılması gerekli siyasi sentez sizce Enternasyonel'lerin birinden birine katılmak mevzuu ile mi ilgiliydi yoksa en kestirme yoldan düşmanı çıkarmak, onunla işbirliği halinde bulunan saltanatı tasfiye etmek davasıyla mı? (Cilt 1, s. 365).

Attilâ İlhan bir yandan gazete sahibi Hüsnü Faik'in düşlerinde Mustafa Kemal'i yaşatırken, öte yandan, güncel sorunlardan, Atatürk sonrasını sorumlu tutuyor:

> "Şu kadar yıl önce geçirdiğimiz sarsıntıya sosyal anlamı olan bir ihtilal diye, bir inkılap diye hiç bir zaman eğilmedik biz.

> Bilemezdik ki! Bu işi yapanlar da öğretmediler. Hatta yanlış şeyler öğrettiler. Hani hareketin gerçek mahiyeti kadar onun götürücüsünü ve şefini de tanımıyoruz desek pek yanlış olmaz. Mustafa Kemal'i saraya ve onunla işbirliği halinde olan milletlerarası emperyalizme karşı ümidsiz kanlı fakat azimli bir ihtilal hazırlayıp başaran; arkasısıra milletin sosyal yüzünü kökünden değiştirecek radikal inkîlabları yöneten bir aksiyon adamı, bir inkîlab çocuğu, bir halk hareketinin siyasî ve askerî lideri diye almıyoruz da, daha çok törenlerde kendisine dalkavukluk edilen gururlu ve kendinden emin ama klişe haline geldiği için önemini kaybetmiş bir put halinde alıyoruz." (Cilt 1. s. 312).

Yukardaki satırlardan da açıkça görüldüğü gibi suçlular bize Atatürk'ü öğretmeyen "bu işi yapanlar"dır. Bu deyimle kimi ve neyi kastettiği ise son derece açıktır: Atatürk'ün yanında olanlar ve ondan sonra iktidarı devir alanlar. Kısacası İsmet İnönü'nün yönetimindeki CHP. Nitekim bu yargıyı Mahmud'un ağzından aktarıyor:

> "Halk Partisi, 38'den sonra giriştiği Faşizm denemesine Müdafaa-i Hukuk doktrinini temel yapmayı düşünmedi mi?" (Cilt 1. s. 165).

Aslında yine Mahmud'un ağzından Attilâ İlhan, CHP'nin ne yapabileceğini ortaya koyuyor. Buna göre Halk Partisi birinci olarak Cumhuriyet karşıtı olanları temizleyip demokrasiye gitmeliydi hemen. İkinci olarak da devletçiliği sosyalist bir metot olarak kullanmalıydı.

Bu eleştiri, hiç kuşkusuz Atatürk sonrası dönem kadar, Atatürk dönemini de kapsıyor. Böylece, Attilâ İlhan toplumsal ve tarihsel gerçeğe daha çok yaklaşıyor, fakat kendi tutarlı çizgisinden uzaklaşıyor. Çünkü daha sonraki yapıtlarında göreceğimiz gibi, Attilâ İlhan, Atatürk'e sosyalist açıdan yaklaşır ve onun emperyalizm karşıtlığını ortaya çıkarıp vurgulayarak, sosyalist karşıtlığını adeta ört-bas eder. Oysa Atatürk, ne denli emperyalizm karşıtı ise o denli batıcıdır da. Batı gibi olabilmek için Batının sömürüsüne karşı çıkmış bir önderdir Atatürk. Attilâ İlhan, Atatürk'ün bu yanını hemen hemen hiç görmez, Batıcılığın doğurduğu sonuçları hep İsmet Paşa'nın CHP'sine mal eder.

Öyle sanıyorum ki, tarihsel toplumsal gerçekten bu küçük sapma, Attilâ İlhan'ın günümüzdeki çıkış yolunu belirleyen düşünce akımlarına, Atatürk'ü temel yapmak istemesinden, bu nedenle de Atatürk gerçeğini, günümüzün koşullarına göre biraz değiştirmesinden dolayı ortaya çıkmaktadır. Hiç kuşkusuz, bir başka neden de, Attilâ İlhan kuşağının İsmet Paşa CHP'sinden çok çekmiş olması gerçeğinde yatar.

1960 ÖNCESİ TÜRK SOLU

Bıçağın Ucu, Attilâ İlhan'ın güncel toplumsal çözümlemelerle, yeni bir tarih yorumu arasındaki bireşimi arayışını daha iyi belirler. *Kurtlar Sofrası*'nda betimlenen dışa bağımlı kapitalist ilişkiler üzerine bu kez Türk solu'nun dramı inşa edilmiştir. Örneğin Galib'in ağzından dökülen şu sözlerde büyük gerçek payı vardır:

> "Bu köpek hayatını, bu rezilliği hak edecek bir şey yapmadık. Her şey bizim irademizin dışında oldu bitti; tutuklanmak, mahkeme, hüküm, cezaevi..." (s. 102).

1960 öncesinde solun büyük bir baskı altında olduğu hiç kuşkusuz. Bu baskı pek çok siyasal düşüncenin sanat yoluyla dışa vurulmasına yol açıyor. Bir yandan da ezilen, horlanan insanlar ortaya çıkıyor:

> "Hemen hepsi koltuğunun altında bir içki şişesi, kafasında çözüm bekleyen bin bir problemle dökülüşür, hepsi için için, gelenlerin arasında kendisinden daha akıllı, daha bilgili kimsenin olmadığına inanırdı" (s. 179).

Attilâ İlhan pek çok düşünceyi ve görüşü karşıtıyla birlikte antalıyor. Önerilerini ve yargılarını, çeşitli kahramanların değişik kişiliklerinden yararlanarak, karşıt görüşlerin diyalektiği içinde veriyor. Örneğin, Galip sol eylemin en büyük eksikliğinin sevgisizlik olduğunu kimsenin işçi sınıfını sevmediğini ve iplemediğini, işçi sınıfının da kendisi için çalışanlara boş verip demagojiye alkış tuttuğunu söyleyince Halim buna karşı çıkıyor ve suçun, işçi sınıfı adına eylem yapanların bilgisizlik ve becerisizliklerinde olduğunu öne sürüyor (ss. 108 - 109). Şu yargı ise bugün bile geçerliğini sürdürmüyor mu?

> "Siyasî polisin çepçevre sardığı, teker teker mimlediği bir avuç adam, etkili bir eyleme analık edebilecek, yaygın ve sarsılmaz bir örgüt kurmaya, halkla ilişkilerini geliştirip bütünleşmeye çalışacak yerde, gerçek amaçlarıyla, yaşadıkları toplumsal ortamla ilgisi olmayan nedenlerden birbirlerine giriyor, bölündükçe bölünüyorlar. Uyuşmazlıkların altında miskin hesaplar saklı..." (s. 466).

Attilâ İlhan, 1960 öncesi sol hakkındaki eleştirilerini Yüzbaşı Demir'in ağzından, şu teşhislere dayıyor:

> bizde batıdaki biçimde ve anlamda toplumsal sınıflar yok, bu yüzden, taa Jöntürklerden beri ilerici tek güç ordu!" (s. 404).

Bu, aslında Cumhuriyet Türkiyesi'nin dramını da sergiliyor: Batı uygarlığının üst yapısal düzenlemelerini alarak, bunlar yoluyla, alt yapısal belirleyicilerin üretilmesine çalışmışız. Bu arada, alt yapısal belirleyicilerin ürünü olan sosyalizm de bir taklit ve özenti olarak gelmiş. Kendisini üreten yapısal ögelerin yokluğu, bütün bu eylemleri 1960 öncesinde, Attilâ İlhan'ın belirlediği kısır döngüler içine hapsetmiş. Sanırım, Attilâ İlhan bu gerçeği çok iyi yakalıyarak, okuyucuya da oldukça doğru aktarıyor. Örneğin *Sırtlan Payı*'nda yukarda belirttiğim gerçek bu kez de Ahmet Ziya'nın ağzında şöyle özetleniyor:

> bizde devrimciliğin tarihi, bir bakıma, yabancı müdahalelerin tarihidir Suat. Mithat Paşa'yı İngilizler korur. Jöntürklerin muhtelif gizli servislerin yardımıyla teşkilatlandıkları muhakkak, İtalyan Mason localarından Intelligence Service'e kadar bu işe burnunu sokmayan kalmamış." (s. 250).

İşte bu noktada, "devrimci", "solcu", "ilerici", "gerici", gibi kavramların ne denli göreli olduğu çıkıyor ortaya. İlericilik, devrimcilik ve solculuk adına yapılan pek çok eylemin Türkiye'de dışa bağımlılığı arttırıcı sonuç vermesi de bundan: Türkiye'de bu düşünce ve eylem de dışardan alınmış. Attilâ İlhan Osmanlıların son dönemindeki batılılaşmanın bir etkisini daha, halk ile yöneticiler arasındaki yabancılaşma olarak ortaya koyar. Bu süreci, Ahmet Ziya'nın ağzından "inkılabı yapabilecek istihsal kuvvetleriyle onu idare edecek dimağların birbirinden kopması" olarak belirler (*Sırtlan Payı,* s. 250).

Bıçağın Ucu, Sırtlan Payı ve *Yaraya Tuz Basmak* hem Bağımsızlık Savaşını, hem Savaş sonrası Halk Partisini hem de Demokrat Parti hareketini, 27 Mayıs'ın ışığında bir kez daha değerlendiriyor.

CHP VE İSMET PAŞA

1960 Türkiye'sinin sorunlarını özetleyen Demir, şu teşhisleri yapar *Bıçağın Ucu*'nda:

> evet Albay'ım, siz eski Kuva-yı Milliyeciler, Mustafa Kemal öldükten sonra, onun fikirlerini yarı yarıya benimsemiş İsmet Paşa'nın ardına takıldınız. Yarı yarıya diyorum ya, haklıyım, onca devrim, her şeyden önce başarıyla sonuçlanmış bir savaştı, bir bağımsızlık savaşı, sonra kültürce ve yaşayışça batılılaşma, vatandaşların kanun karşısındaki eşitliği, bir de layiklik! Bundan ötesi, asıl temel, vatandaşın yaşama koşullarını değiştirebilecek toplumsal

değişiklikler, irkiltiyordu onu, 40'la 50 yılları arasındaki faşistleşmenin de, Halk Partisi'nin bir eşraf ve bürokrat partisi olarak yozlaşmasının da altında bu korku yatıyor. Eski Kuva-yı Milliyecileri, işe yaramaz devrim korkulukları haline getiren bu. Neden mi? Şundan. Aslında devrim durmuştu, ağalarla işbirliği yapıyor, karaborsadan milyoner üretiyordu, oysa görünüşte, hareketli yılların devrimci edebiyatı ısrarla korunmuştu. Sizi aldatan bu oldu ya!" (s. 261). Miralay Ferid, önemli yanılgılarla dolu, fakat günlük çıkmazların sorumluluğunu İsmet Paşa'nın sırtına yükleyen bu çözümlemeye hemen katılır." muhteva değişmiş ama şekli muhafaza etmişler..." (s. 261).

Böylece, 1960'ın asker bürokratı Demir, 1923'ün askeri Ferid'e bilinç aşılar.

İşte bu diyalog çerçevesinde, gerek Cumhuriyet, gerekse 27 Mayıs devrimcilerinin ortak yanlışı vurgulanıyor. "Atatürk her şeyi mükemmel kurdu, geldi İsmet Paşa bunları bozdu." Aslında, çevresindeki toplumsal koşullarla bağlı olan Atatürk, ideolojik eğitim yoluyla topluma aşılanmak istendiği gibi, bütünüyle kusursuz ve mükemmel bir toplum yaratamadı, İsmet Paşa da 1938'e kadar belirlenmiş olan koşulların çerçevesi dışında pek de fazla bir uygulamaya girişemedi. Özellikle ordu mensupları arasında bugünkü Türkiye'de yaygın olan ve Attilâ İlhan'ın hem Miralay Ferid'e hem de Yüzbaşı Demir'e mal ettiği bu görüşler şuradan doğmaktadır: Türkiye'de aydınlar, özellikle asker aydınlar, Atatürk konusunda tam bir koşullanma içindedir. Cumhuriyetimizin kurucusu, onlarca, kusursuz, hatasız, yanılgısız, sanki bir tanrısal liderdir. Oysa Türkiye'nin durumu, batı ülkeleriyle karşılaştırılmalı olarak yoksulluğu ve geriliği de yadsınmayacak bir biçimde ortadadır. Bu durumun sorumlusu kimdir? Atatürk olamaz, çünkü o yalnılmaz ve yaptığı herşey iyi ve doğrudur. O halde, onlara göre "İkinci Adam", İnönü'dür sorumlu. Atatürk'ün yaptığı her güzel ve doğru şeyi saptırmıştır. Devrimi durdurmuş, Partiyi yozlaştırmış, toplumu yerinde saydırmıştır.

Oysa gerek Atatürk'ü, gerekse İnönü'yü, toplumsal koşulları bir yana bırakarak, tümüyle kişisel olarak başarılı ya da başarısız diye nitelemek olanağı yoktur. Atatürk, Osmanlı toplum yapısı ve Kurtuluş Savaşı'nın toplumsal ilişkileri ile bağımlıydı. Aynı biçimde İnönü de, Atatürk döneminin koşulları ile bağımlıdır. Bu nedenle, (üstelik uzun süre birlikte çalışmış) iki liderden birini alabildiğine yüceltmek, ötekini ise, bütünüyle batırmak, hemen birbirini izleyen iki dönem için olanaklı değildir.

Cumhuriyet'in kuruluş dönemini yaklaşımla ele alan Attilâ İlhan, 27 Mayıs'ı da oldukça doğru fakat eksik gözlemler.

27 MAYIS

Bıçağın Ucu'nda solun eleştirisi ile birlikte verilen ve bu nedenle de sanki, "büyük kurtuluş" izlenimini yaratan 27 Mayıs, *Sırtlan Payı*'nda ve *Yaraya Tuz Basmak*'da yeniden değerlendirilmiş. 27 Mayıs öncesi durumu anlatan *Bıçağın Ucu*, Türkiye'nin toplumsal evrimi çerçevesinde, solun köksüzlüğü ve başarısızlığı karşısındaki bürokrat eylemini eleştirisiz bir olgu biçiminde veriyordu okuyucuya. Oysa, yazarın diyalektik yöntemi, yalnızca tek bir kitap içindeki olaylar ve kahramanlar açısından değil, kitaplar arasındaki yaklaşımlar açısından da geçerli bir araç. *Sırtlan Payı* ve *Paraya Tuz Basmak*, bu açıdan *Bıçağın Ucu*'nu tamamlıyorlar. Attilâ İlhan, bu kitaplarda yeni bir biçim denemesi de yapmış. Sayfaların arasında zaman zaman belgeler ve haberler veriliyor okuyucuya. Bu haberlerin tümü, 27 Mayıs ile dış dünya arasındaki destekleyici ilişkiyi vurguluyor.

Yazar, Osmanlıların son dönemindeki dış dünya denetimini aktarmakla yetinmiyor, bu denetimin, 27 Mayıs sırasında nasıl işlediğini de belirliyor. "Önce"den bakıldığında pırıl pırıl bir kurtuluş olan 27 Mayıs "sonra"dan değerlendirildiğinde, başka görünümler kazanıyor.

Ahmet Ziya'nın ağzından verilen görünüm, Tanzimat batıcılığının hem halktan yabancılaşma, hem de dışa bağımlı olma niteliklerinin 27 Mayıs'da sürdürüldüğüdür (*Sırtlan Payı*, s. 253). Üstelik, bu görüş Suat tarafından anımsanarak, kitabın ileri sayfalarında tekrarlanır (s. 281). Yazar burada, 27 Mayıs'ın, Osmanlılardan beri süre gelen bürokrat - devrimci yanlışları bir kez daha vurguladığını iyice belirlemek istiyor.

İlginç olan nokta, *Bıçağın Ucu*'nda kurtuluşu simgeleyen 27 Mayıs'ın, *Sırtlan Payı*'nda ve *Yaraya Tuz Basmak*'da yalnızca olumsuz yönlerinin ortaya konulmuş olması. Kanımca bu durumun iki nedeni var. Birinci neden, yazarın, "Aynanın İçindekiler" dizisini bir bütün olarak planlamış olması ve böylece, kişi, olay ve yorumların da, ayrı kitaplardaki farklı açılarla birbirini tamamlayıcı bir bütün oluşturması. Bir başka deyişle, 27 Mayıs hem *Bıçağın Ucu*nda belirlenen nitelikleri taşımakta, hem de *Sırtlan Payı*'nda ve *Yaraya Tuz Basmak*'da açıklanan temel eğilimleri yansıtmaktadır. Büyük bir olasılıkla, bu üç kitapta değinilmeyen 27 Mayıs'ın öteki yönleri de ilerde tamamlanacaktır.

27 Mayıs'ın değerlendirilmesinde, eksik kalan yan, bu eylem yoluyla, Türkiye'nin sınıflaşma süreci içinde, başta işçi sınıfı olmak üzere, toplumun, sermaye sınıfı dışında kalan sınıf ve gruplarına gelişme olanaklarının hazırlanmış olmasıdır. 27 Mayıs, özellikle yasal güdümlemeler yoluyla, yeni kurumlar ve işleyişler (mekanizmalar) yaratarak, toplum üzerindeki burjuva egemenliğini sınırlandırıcı ve batı tipi, çok sınıflı ve özgürlükçü bir toplum yaratmayı amaçlayan önlemler getirmiştir.

27 Mayıs eyleminin dış güçler ile bağlantısı, *Yaraya Tuz Basmak*'da, Kore Savaşı ile belli koşutluklar kurularak verilir. Bir yandan Kore Savaşı'nın değerlendi

rilmesi bir yandan yine Ahmet Ziya'nın, taa *Kurtlar Sofrası*'nın Mahmud'una dek uzanan hayalinin sözleri:

> Komite, darbe sabahı NATO'ya ve CENTO'ya beyan-ı sadakat eyledi. Bunlar nedir? Cihanşümul emperyalist 'sistem'in askerî teşkilatları. Projeleri neyi derpiş eder? Ortaşarktaki petrol havzasıyla komünist blok arasındaki bir 'emniyet kuşağı'nın tesisini. Yunanistan'dan başlayıp, taa Hindistan'da hitama eren bir kuşak. Bunun üzerindeki hükümetlerden 'sistem'e sadık olmayanlara hakk-ı hayat yoktur. İran'da Musaddık neden devrildiyse, Türkiye'de Menderes ondan devrildi." (s. 514).

Hiç kuşkusuz, bu sözler son derece abartmalıdır. Üstelik Attilâ İlhan'ın olumlu kahramanlarından biri olan ve birinci niteliği bilgelik biçiminde algılanan Mühendis Ahmet Ziya tarafından söylenmiş olarak okuyucuya sunulmaktadır. Yine de yazar, diyalektik anlatım yöntemine sığınarak bu abartmalı sert yargıyı yumuşatır. Çünkü okuyucunun ilk sorusu Menderes'in 'sistem'den nasıl ve ne zaman ayrıldığıdır. Bunun yanıtı herhalde tasarlanan bir Moskova yolculuğu olamaz. (O sırada Menderes dış yardım gereksinmesi Batı tarafından karşılanmazsa Moskova'ya gidip oradan yardım isteyeceğini belirtmiş ve bir ziyaret planlamıştı). Zaten Attilâ İlhan Demokrat Parti'nin tarihsel gelişim içindeki teşhisini Suat'ın ağzından doğruya çok yakın bir biçimde yapmıştır: "Harb içinde semiren ticaret burjuvazisiyle, zirai kapitalizme heveslenen taşra eşrafının iktidarı." (Yaraya Tuz Basmak, s. 341). Bunlara, bir de Devletçi Seçkinci Bürokratların, burjuvazi ile işbirliği yapan kesiminin soyut devlet kavramında ısrar eden kesimden (1946 sonrası CHP) ayrılarak, katılmış olduğunu söyleseydi, çözümlemesi tam olacaktı.

27 Mayıs eylemini, Kurtuluş Savaşı ile karşılaştırmalı olarak yine Ahmet Ziya'nın ağzından değerlendiren şu sözler, hiç kuşkusuz, yukardaki sert ve bu yüzden de toplumsal gerçekten bir ölçüde de olsa sapan yargıyı biraz olsun gerçeğe doğru yöneltir ve yumuşatır: "Mustafa Kemal Paşa *Jacobin*'di sizler *Bonapartiste*'siniz." (s. 483). *Yaraya Tuz Basmak*'ta artık Binbaşı olmuş, Kore Savaşı'nın Üsteğmen Demir'ine yöneltilen bu sözler hiç kuşkusuz, önemli ölçüde, bir gerçeği yansıtmaktadır.

SONUÇ

Gerek Aynanın İçindekiler adını verdiği üçlü diziye, gerekse ondan önceki *Kurtlar Sofrası*'na bakıldığında, çok açık seçik olarak Attilâ İlhan'ın günümüzde yeni bir tarih ve yeni bir toplum yorumu getirmek istediği anlaşılıyor. Bu yeni yorumlamanın ana çizgileri şöyle özetlenebilir: 1) Osmanlı zamanından başlayan ve Cumhuriyet

Türkiye'sinde süren batılılaşma çabaları hem Türkiye'yi emperyalizmin boyunduruğuna daha çok bağlamış, hem de halkla yöneticileri temsil eden aydın - bürokratların arasını daha fazla açmıştır. 2) Bu durumun en önemli nedenlerinden biri Osmanlı'nın sınıfsal yapısının Batı'dan farklı olmasıdır. Batılı anlamda burjuvaziden ve proleterya'dan yoksun olan Osmanlı - Türk toplumu, hem Batılılaşmada, hem Devrimcilikte, hem de Solculukta önemli sapmalar göstermektedir. 3) Mustafa Kemal Atatürk'ün en önemli niteliği emperyalizm karşıtı olmasıdır. Ayrıca Müdafaa-i Hukuk sistemi ile halkla bütünleşmenin tohumlarını da atmıştır. 4) Bugünkü sıkıntılarımızın baş sorumlusu Mustafa Kemal Atatürk'ün emperyalizm karşıtlığından sapan ve halkla bütünleşmeyen "İsmet Paşa'nın Atatürkçülüğüdür." 5) 27 Mayıs eylemi bu bağlam çerçevesinde bir dizi gelişmeler içinde bir halkadır. Bu nedenle de halktan kopuk ve dışa bağımlılığı arttırıcı bir nitelik taşır.

Bu yargılara baktığımızda, gözümüze çarpan nokta, belirlenen pek çok doğru arasında, Atatürk sonrası CHP'ye ve 27 Mayıs eylemine bir ölçüde de olsa haksızlık yapıldığıdır. Hiç kuşkusuz tarihi insanlar değil, toplumsal ve ekonomik gelişmeler yapar. Bir başka deyişle tarihi yapan ögeler, teknolojik ve ideolojik gelişmeler ve bu gelişmeler arasındaki etkileşimdir. Bu açıdan Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümü ile İsmet Paşa'nın başa geçmesini, tarih açısından kişisel niteliklere bağlı değişmelerin kaynağı saymak olanaklı değildir.

Aslında Attilâ İlhan, romanında, belli düşünceleri aktarırken iki düzeyde diyalektik yöntem kullanıyor. Birincisi, roman kahramanları arasındaki zıt düşünceler ve bunların etkileşimi, ikincisi, birbiri ardından gelen romanların farklı açılardan (kimi zaman zıt açılardan) ele alınması. Örneğin, her düşünce, karşıtı ile oluşturulan bir konuşma çerçevesinde veriliyor. Romanlar arasındaki değişik yaklaşım ise, en belirgin olarak *Bıçağın Ucu* ile *Yaraya Tuz Basmak* arasında Binbaşı Demir açısından gözlenebilir. *Bıçağın Ucu*'ndaki pırıl pırıl yanılmaz kurtuluş meleği *Yaraya Tuz Basmak*'ta zavallı bir hasta olarak karşımıza çıkar. Aynı değişiklik konular açısından da gözlenebilir. *Bıçağın Ucu*'nda kurtuluş olan 27 Mayıs, *Sırtlan Payı* ve *Yaraya Tuz Basmak*'da emperyalizme tam bir teslimiyet niteliği kazanır. Bu nedenle Attilâ İlhan'ın tarih ve toplum görüşü hakkında yargılara varırken çok dikkat etmek gerekir. Hele yazarın henüz yaşadığı ve "Aynanın İçindekiler" adını verdiği diziyi sürdürdüğü düşünülürse bu dikkat daha da artmalıdır.

Bütün bu noktalar akılda tutularak, yine de yazarın İsmet Paşa'ya ve 27 Mayıs'a bir ölçüde de olsa haksızlık ettiği söylenebilir. İsmet Paşa'yı Atatürk'ten sapmakla ve faşizme kaymakla suçlayan yazar, hiç kuşkusuz, yaşadığı o dönem içinde sosyalist dünya görüşünün çıkış noktalarını aramaktadır. İsmet Paşa baskının bir simgesidir. Somut gerçektir. Bu durumda, Attilâ İlhan, sosyalizm adına, Mustafa Kemal Atatürk'e sığınmaktadır. Onun emperyalizm karşıtı kişiliğinde ve Müdafaa-i Hukuk anlayışına dayalı yeni bir siyasal otorite kaynağı arayışında (Halife-Sultan'ın dinsel geleneksel otoritesine karşı halk ya da ulus egemenliği) 1940 kuşağının

(doğum tarihi değil, yazarlık tarihi) sol için özlemlediği çıkışları bulmak ister. Bu yüzden de tarihi, güncel'e kurban eder. Bir başka deyişle, güncel görevi ve çözümleri önerirken, tarihsel - toplumsal gerçeği biraz saptırır. Çünkü, o dönemdeki güncel görev belirlemesi dışında, kimsenin Mustafa Kemal Paşa ile İsmet Paşa arasında ciddi bir toplumsal ve siyasal anlayış farkını belirlemesine olanak yoktur. Hatta durumu daha yakından görürsek, çok partili demokrasiye geçerek, İsmet Paşa'nın bugünü hazırladığı ve sosyalizmin demokrasi çerçevesinde gelişmesine olanak sağlayarak, Atatürk'ü bu konuda aştığı bile söylenebilir.

27 Mayıs'a gelince, Attilâ İlhan'ın bu konuda yargıları doğru fakat eksiktir. Eksik olan taraf, 27 Mayıs'ın tam bir sosyal demokrat anlayış içinde, sermaye sınıfının kayıtsız koşulsuz tek başına egemenliğine karşı Devlet Planlama Teşkilatı, Anayasa Mahkemesi, Memur, Yargıç güvencesi, işçiler için toplu sözleşme ve grev hakkı, memurlar için katsayı sistemi gibi, burjuvazi dışındaki sınıfların da varlığını dikkate alan ve belli bir oranda da olsa, o sınıfların da gelişebilmesine olanak sağlayan düzenlemelere gitmiş olmasıdır.

Yazar belki de 27 Mayıs'ın bu yönünü sonraki kitaplarından birinde ele alabilir.

Özet olarak Attilâ İlhan'ın tarih ve toplum anlayışının genellikle sağlam olduğunu ve büyük ölçüde doğrulara dayandığını söyleyebiliriz. Dikkati çeken bazı sapmalar, güncel önerilerini yaparken ortaya çıkmaktadır Aslında daha sağlıklı bir yaklaşım, güncel'e göre tarihi yorumlamak yerine, tarihe doğru teşhisler koyarak, güncel'i bunun üzerine kurmaktır. Örneğin, sosyalizm adına Mustafa Kemal'e sığınmanın anlamı yoktur. Çünkü Atatürk sosyalist değildir. Ama, emperyalizm karşıtlığı adına Mustafa Kemal Atatürk'ün simgelediği tüm bir Bağımsızlık Savaşı esas alınabilir.

Günümüz Türkiye'sindeki ulusal çıkışın Türk İslam tarihinin Akdeniz potasında erimesiyle oluşacağı açıktır. Hiç kuşkusuz, Attilâ İlhan da bu sentezin belirlenmesinde kendine düşeni yapmaya çalışmaktadır.

HÜMANİST GELENEĞİN ELEŞTİRİSİ

Sargut ŞÖLÇÜN*

Oysa diyalektik maddecilik; her olgu ve olayı tarihsel süreci içinde ele alma ilkesi, en ilkel bir kafanın da kolayca anlayacağı gibi, sanat yapıtının da yaratıldığı koşullarda, kısaca çağ ve toplumların kendi özellikleri içinde ele alınıp değerlendirilmesini gerekli kılar. Yoksa diyalektik nerde kalır?

Bedrettin CÖMERT[1]

— I —

"İnsanlık tarihinde hümanizm; insanın eğitilme ve gelişme yeteneğine olan inanca, kişiliğine ve onuruna duyulan saygıya dayanan; onun yaratıcı güç ve yeteneklerinin tüm yanlarıyla gelişmesine, özgürce çalışıp serpilmesine ve insan toplumunun daha üst düzeydeki aşamalara gelmesine; insan türünün durmadan yetkinleşmesine ve genişleyen özgürlüklere sahip olmasına yönelik düşünce ve çabaların tümüdür."[2]. Hümanizm hareketi ile birlikte insan, tarihte —Antik Çağ'dan sonra ve ondan daha radikal biçimde— ilk kez kendi varlığı üzerinde düşünmeğe başlamış ve yaşamın yorumlanmasında merkezî bir rol üstlenmiştir. Bunun yanısıra, hümanizm, Ortaçağ skolastiğine bir tepki olduğundan, geleceğin egemen sınıfı burjuvazi ile onun dünya görüşünün bir habercisi sayılır. Burjuvazinin ve halk kitleleri-

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü Asistanı

nin, özellikle 18. yüzyılda feodalizme karşı verdikleri sınıf mücadeleleri, hümanist düşüncenin olgunlaşmasını sağlamıştır. Beş yüzyıldır tarih sahnesinde olan hümanizm olgusu, ekonomik, toplumsal ve kültürel gelişmenin sağladığı bireysel ve toplumsal bilinçlenme ile her zaman *yeniden* yorumlanmış ve çağına uygun *yeni* değerler kazanmıştır. Böylece Boccaccio'dan, Erasmus'tan, Thomas Münzer'den başlayıp, Rousseau, Voltaire, Lessing ve Goethe ile süren, Hegel, Feuerbach ve Marx'da doruk noktasına ulaşan bir gelişim çizgisi ortaya çıkmaktadır. Hümanist geleneğin çizgisi bugün de geçerliliğini sürdürüyor. Ancak, iki dünya savaşı, faşizm, sosyalizm, atom bombası, uzay yolculuğu ve bilgisayar deneyimlerini edinmiş insanlık, 21. yüzyıla adım atarken, bugüne kadar elde ettiği kazanımlarla yetinecek bilinç düzeyini çoktan aşmıştır. Doğa ve toplum bilimlerindeki gelişmeler sonucu ulaşılan bugünkü bilgi birikimi ile geçmişin yorumlanması daha sağlıklı yapılabildiği gibi, eldeki kazanımların toplumsal ve bireysel yaşamda etkin kılınması uğruna verilen mücadeleler, geleceğin doğru olarak kavranılmasına da yardım etmektedir. Çağımızın istemleri açısından artık iyice anlaşılmıştır ki, ne Rönesans sadece Leonardo da Vinci'nin üstün yapıtları demektir, ne de Martin Luther'in tezleri tek başına Reform hareketinin nedenini oluşturur. "Özgürlük - eşitlik - kardeşlik", slogan olarak ilk ortaya atıldığı yıllarda bile mutlak ve kalıcı olmamıştır. Shakespeare'le sanatın, Kant ve Hegel'le felsefenin, Einstein'le bilimin bütün kaleleri fethedilmiş değildir. Marx ve Engels'in yazdıkları kitap sayfaları arasında kalmamıştır. "Burjuva-eleştirici gerçekçilik" üzerinde yoğunlaşan kuşkular, sanatsal üretimin, yaşam gerçeğinin anlam kazanmasında daha yetkin düzeye gelebileceğini kanıtlama yolunda ilk adımlar olmuştur.

Hümanist geleneğin ayakta tutulmasında ve geliştirilmesinde, insanlığın kültürel alanda elde ettiği başarılar birer temel taşı işlevine sahiptirler. Çünkü, geniş anlamıyla kültür, doğanın ve toplumsal yaşamın insan tarafından işlenmesi ve geliştirilmesi olduğundan, onun doğa güçlerine ve kendi toplumsal birlikteliğinin getirdiği sorunlara karşı verdiği mücadele onun kültürel gelişimini yansıtır. Söz konusu mücadele içinde bilim ve sanat önemli görevler üstlenmişlerdir. Birer üretim alanı olarak bilim ve sanat, insan yaratıcılığının geçmişi ve bugünü sonuçlandırmakla kalmayıp geleceği de içeren özelliğine en somut iki örnektir. "Bilimsel yaratıcı özne, kural olarak bilimsel araştırmanın sonuçlarında belirir; sanat yapıtında ise, sanatçının kendine özgü, orijinal ve tekrarlanamayan kişiliği görece olarak dolaysız biçimde ortaya çıkar."[3]. "Sanatsal yaratı" ise, "büyük ölçüde sanatçı kişiliğin bütün yanlarını zorlayan ve bu kişiliğin hayal gücünü harekete getiren bir heyecana dayanmaktadır; bu heyecan, alışılmışın dışında, bir nesnenin, bir fikrin, bir amacın neden olduğu sarsıntıdır."[4]. Gerçeğin estetik olarak kavranması ve sanatsal bir imgeye dönüştürülmesi için zorunlu olan heyecan, aynı zamanda akılcı bir süreçtir. Çünkü, yaşanılanın çelişkilerini algılamakla kalmayıp onları dış dünyaya aktarmak, belli bir bilinç düzeyinin varlığı ile olanaklıdır Bilinçsiz heyecanın, bilinç düzeyine erişerek akılcı bir

biçim ve içerik kazanması (veya tersi), insanın doğayı ve kendisini değiştirme ve geliştirme çabası içinde önemli bir atılımdır. İnsan nesnel doğayı değiştirirken yalnız ellerinle etken olmayıp, gereksinmeleri, heyecanları, duyguları ve düşünceleriyle de etkendir. Estetik etkenlik, nesnel gerçeği yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda kendi sanatsal gerçeğini de ortaya koymak zorunluluğunu içerir. Bu durumda, sanatsal yaratıcılık; değerlendirme, yeniden kavrama, biçim verme, elle tutulur duruma getirme ve çeşitli görünümlerin, zıtların birliğini gösterme çalışmasıdır[5]. Yaşamın böylesine içinde olan sanatsal yaratıcılık, tek başına bireysel bir yeteneğin ifadesi değildir. Bu gerçeği ortaya çıkarmak, çok yünlü, karmaşık bir sürecin ürünü olan sanat yapıtını yorumlamak, gelişigüzel bir yaklaşım yerine belli bir sistem içinde hareket eden ve belli kurallara dayanan bir yöntem ister. Bu yöntem, bir bilim olarak estetik kavrayışa dayalı bilimsel eleştiri yöntemidir. Bu özelliği ile eleştiri, bilim ve sanatın çakıştığı alandır.

— II —

Bireyin ve toplumun gelişmesini, yaşanılan çağın çatışmalarını en kapsamlı ve en kavratıcı biçimde sergileyen sanat türü söz sanatıdır. Edebiyat etkenliğinin kültürel ve sanatsal yaşamın oluşmasındaki büyük etkisini, okuyarak bilgilenmenin, görerek ve duyarak bilgilenmeden daha köklü olmasında arayabiliriz[6]. Bir sanat dalı olarak edebiyatın bu özelliği, tarihte en çarpıcı biçimde Alman faşistleri tarafından kullanılmıştır. Elbette ki, Naziler edebiyattan ve sanatın diğer dallarından, kendi ideolojilerini toplumun bütün sınıf ve katmanlarına yaymak ve güçlendirmek amacıyla yararlanmışlardır. Bu yolda, kendilerine özgü bir sanat anlayışı ve hatta bir eleştiri yöntemi geliştirmek istemişlerdir[7]. Böylece, zengin bir kültür birikimine sahip olan Alman halkının tarihi, Naziler'in elinde değiştirilmiş, bozulmuş, ters yüz edilmiş ve sanki yeniden yazılmıştır.

"Doğa öncelikle, zayıfın her durumda korunması ve elinden tutulması gerektiğini söyleyen insanlık (Humanitaet) kavramını tanımamaktadır. Bu dünyayı biz insanlar yaratmadı; bizler, bu gezegende küçücük bakteriler veya basilleriz"[8]. Bu sözler, Naziler'in sanat ve sanat eleştirisi konusunda temel çıkış noktaları olmuştur Nasyonal sosyalist (milliyetçi toplumcu) sanat kuramı, iki tür sanatın varlığından söz eder. Böyle bir ayırımın başladığı nokta — onlara göre —, Naziler'in iktidarı ele geçirdiği tarihtir. Çünkü, 1933'de Alman halkı için "yepyeni bir devir" başlamıştır; "yeni"nin hızla kendisini göstererek "eski"nin yerini alması ve böylece "sağlıklı", yâni "germen" ve "gerçekten Alman" olanın yolunun açılması zorunludur. "Öyleyse yeni sanatın unsurlarının da geçmişte olması lazımdır. Bunların ortaya çıkmasına yardım etmek, milliyetçi toplumcu hareketin kültür politikası alanındaki görevidir."[9]. Bir yandan, o güne kadar "egemen" olan sanat ve edebiyat anlayışını yıkmak, öte yandan, "yeni"sini kurarken geçmişte kullanılabilecek ne varsa sahip çıkarak "eski"

Alman sanatının politik ve ideolojik temelini vurgulamak Nazi sanat kuramının temel ilkesidir. Naziler'in toplum kuramlarını sınıf anlayışı yerine soyut bir "halk" kavramı üzerine kurdukları bilinmektedir. Onlar için, "halk", sınıfsız ve homojen bir topluluktur. Yalnız, "halk"ın oluşmasında dilin ve bunun "en yüce ifadesi" olan edebiyatın önemi büyüktür. "Dil gerçekte *topluluğu* (altını ben çizdim - S. Ş.) içerden 'dışarıya' *kurmaktadır;* o, töresel tümcelerinde, ritminde, ataların tarihini ve bilgeliğini vermede halkların yaşamını da biçimlendirir.."[10]. "Halk"ın birliği bir tür kader birliğidir; bu da, ortak bir "geçmiş"i gerekli kılar. Bir insan "topluluğu" ancak tarihi "geçmiş"i ve bu "geçmiş"le kurulan sıkı bağ sayesinde "halk" olabilir. Dil, işte bu bağı kuracak olan unsurdur. Bu anlamda dil, "halkın ruhu"nu yansıtmaktadır ve dilin yasaları "halkın yasaları"dır. Yazarın ve ozanın görevi, —görüldüğü gibi— aslında politiktir. Çünkü "Politika da bir sanattır, belki de var olan en yüce ve en kapsamlı sanat. Modern Alman politikasını yapan bizler, bu noktada kendimizi, üstlerine kitlenin ham maddesinden sağlam ve biçimli bir halk oluşturma görevi yüklenmiş sanatçı insanlar olarak görüyoruz."[11]. Naziler'in propagandayla görevli bakanı Goebbels, bu sözleriyle Schiller'in bambaşka bir bağlam içinde söylenmiş ve sanatın ilerici olan toplumsal işlevini sergileyen sözlerini tahrif etmektedir: "Güzel sanatlarla uğraşan sanatçı, elini aynı (biçim almamış - S. Ş.) kitleye attığında, yine zor kullanmaktan çekinmez, ancak bunu göstermekten kaçınır."[12]. Faşizmin genel özelliği içinde olmak üzere, milliyetçi toplumcu yazarlar da belli mitlerle çalışmaya özen göstermişlerdir. Bunun nedeni, tarih anlayışlarını zaman ve mekân kavramlarının dışında oluşturmaya kalkmalarıdır. Nitekim Naziler'in baş ideologu Alfred Rosenberg, tarihi, gerçeklerin araştırılması olarak değil de, bir mitos olarak görür[13]. Yukarda ana hatları kısaca verilen görüşlerin Almanya'da milyonlarca insan üzerinde nasıl etkili olabildiği tarihsel deneyimlerle sabittir. Bunun nedenini araştırırken, Alman toplumunun "tarihsel geri kalmışlığı"nın yanısıra, Naziler'in "estetik yaşamın politikleştirilmesi" ve "politik yaşamın estetikleştirilmesi" ilkelerini, tarihi olabildiği kadar basitleştirerek ve kendi istedikleri gibi yazarak yaşama geçirebildiklerini de hesaba katmak gerekir. "Daha 1936'da Walter Benjamin, Alman faşizminin asıl estetik ve sanatsal aşama ve başarılarının, onun politikasında aranması gerektiğine işaret etmiştir."[14].

Kapitalist üretim ilişkilerinde ekonomik ve ideolojik çöküşün sonucu olan faşizm, politik açıdan, burjuva demokratik toplum sisteminin yürürlükten kalkmasıdır. Bir başka deyişle, faşizm, içinde yeşerdiği ortamın ekonomik işleyişine dokunmasa bile, üst yapıda bazı köklü önlemler almak zorunluluğunu duyar. Bu durumuyla kendi kendisini yadsıyan bir yanı vardır. Belli bir güçlülüğü de içeren bu zayıflığını örtmesi ve kendi bütünselliğini koruyabilmesi için elindeki tek silah "demagoji"dir. Bunu, toplumda yer etmiş geleneklere ve değerlere sarılarak yapar. Umutsuzluk ve kötümserlikle mistik bir havaya sürüklenmiş geniş kitlelerdeki özdeşlik krizini, kendi yapay özdeşliğini yaratarak örtmeye çalışır. Toplumların ve öncelikle Alman toplu-

munun derin çelişkilerle dolu tarihi kendisi için zengin bir malzeme deposudur. Naziler, Alman kültür tarihine ve sanat geleneğine el atarlarken özellikle Ortaçağ ile Klasik ve Romantik devirlerden yararlanabilmişlerdir. Bazı yazar ve akımları işlerine geldiği gibi yorumlarken, bazılarını tamamen benimsemişler ve bazılarını da yadsımışlar, "düşman" ilan etmişlerdir. Adı geçen çağ ve devirlerin (Alman edebiyatı açısından) kendilerine özgü (ilerici ve gerici durumundaki) ikili görünümleriyle, Luther, Goethe, Schiller ve Hölderlin gibi adların çelişkili yanları, Naziler'e çalışmalarında bazı kolaylıklar sağlamıştır. Buna karşılık, Schopenhauer ve Nietzsche'yi benimsemekte hiç zorluk çekmemişlerdir. Öte yandan Antik Çağ'ı hiç bir zaman ihmal etmezlerken Börne ve Heine'yi kitaplardan tamamen çıkarmışlar, Beethoven, Wagner ve Büchner'den de yararlanmanın yollarını aramışlardır. Tabii ki, Naziler kendi yorumlarını olanaklı kılan eleştiri yöntemlerini de geliştirmek istemişlerdir. Goebbels'in 27.11.1936 tarihli emri, bu yöntemin çerçevesini çizmektedir: "1936 yılı da sanat eleştirisine doyurucu bir iyileştirme getirmediği için, bugünden (27 11.1936) itibaren şimdiki biçimi ile sanat eleştirisi yapılmasını yasaklıyorum. 'Eleştiri' kavramının, Yahudi sanat yabancılaştırması zamanında tamamen saptırılarak sanat yargılaması haline getirilen şimdiye kadarki sanat eleştirisinin yerini artık *sanat raporu* (abç - S. Ş.) alacaktır; eleştirmenin yerine de *sanat redaktörü* (abç - S. Ş.) geçecektir. Sanat raporu, değerlendirmeden çok, ortaya koyma ve bu haliyle beğenip değer verme olmalıdır. Bu rapor, halka kendi yargısını oluşturma olanağı verdiği gibi, onu, kendi görüş noktası ve duyumundan hareket ederek sanat yapıtları hakkında bir görüş sahibi olma yolunda da teşvik etmelidir."[15]. Bunca gereksiz sözün içinde bile kolayca anlaşılıyor ki, istenen eleştiri yöntemi, çözümlemeyi bir yana bırakıp sözcük ve tümce kombinasyonlarıyla belli bir *duygu ortamı* yaratmayı amaçlıyordu. "Şairâne" olması gereken yorumların, kanıtlayıcı yönünden çok, ifade gücü önem taşıyordu. "Sormak", "öğrenmek" yasaklanıyor, onların yerine "inanmak" zorunlu hale getiriliyordu. Sonuçta, Goethe'nin en radikal olduğu "Sturm und Drang" dönemi, "doğanın egemenliğini kanıtlaması" olarak alkışlanırken, yazarın kendisi "liberalizm düşmanı" ilân edildi. Schiller'in sanat - politika ilişkisi hakkındaki görüşleri, Nazi sanat politikasının doğrulanması olarak değerlendirildi. Hölderlin, "Eski Yunan hayranı" ve "Germen özleminin simgesi" oldu. Wagner, "Götterdämmerung"u ile Hitler'e ilham verdi. Büchner'in umutsuzluğu "devrim düşmanı" olarak gösterildi. Alman toplumunda burjuva devrimci eğilimlerin zayıflığı ve dolayısıyla ulusal birikimin yetersizliği, Goethe ve Schiller gibi büyük yazarları güncel konuları kendi yaşantılarıyla işlemeye zorunlu kılmıştı. Faşizmin "eski ve gerçek Alman edebiyatı" diye sarıldığı işte bu "yaşantı edebiyatı" oldu. 1789 Fransız Devrimi'nin istedikleri gibi gelişmemesi ve burjuvazinin tavır değiştirmesi, Hölderlin ve Büchner gibi yazarlarda olumsuz etkiler yapmıştı. Hölderlin'de görülen ve burjuva devrimci anlamda bir çıkış yolu bulamamanın neden olduğu mistik hava ile bir antifeodal düzene duyulan özlem, Nazi propagandacılarının işine yaradı. "Danton"da dile getirilen aynı hayal kırıklığı ve şüphecilik, Naziler tarafından yine bilinçli olarak

saptırıldı ve Büchner, "milliyetçi toplumcu devrim"in öncüsü sayıldı. Görüldüğü gibi, Naziler'in geçmişi ele geçirme ve geçmişte, dünyanın bilinebilirliğini yadsıyan ne varsa sahip çıkma yöntemleri, aynı amaca yönelik olduğundan büyük benzerlik taşımaktadır.

— III —

İnsanlığın ikibin yıldan fazla olan düşünce tarihi içinde sağlam kalan kazanımlar uzun mücadeleler ve çatışmalar sonucu elde edilmiştir. Bu nedenle, onların korunması kuşaktan kuşağa, çağdan çağa devredilen belli bir sorumluluk anlayışı ile olanaklıdır. İlerici düşüncelerin, güzel değerlerin ve yararlı bilgilerin *yok olması* veya *tersyüz edilmesi* tehlikesi karşısında, herşeyden önce, böyle bir tehlikenin varlığından haberdar olmak gerekir. Bu, ele aldığımız konu açısından, somut olarak "milliyetçi toplumculuk" denen olguyu yakından tanımak demektir. İkinci olarak, eski kültüre (hümanist kültür birikimine) *gerçek anlamda* sahip çıkıp onu yanlış yorumlardan uzak tutarak insanlığın hizmetine sunmak önemli bir görevdir. Ne var ki, bu görev engin bir tarih bilgisi ve eleştirici bir kavrayış olmadan yerine getirilemez. Kültür ve sanat ürünleri, ancak gerçek sahiplerinin ellerinde hakettikleri değerlere kavuşacaklardır. Yakın geçmiş göstermiştir ki, (örneğin edebiyatta) hümanist geleneğin —bir anlamda— önemsenmemesi, toplumların kendi tarihlerine yabancı kalmasına yol açmıştır. Hümanist gelenek, ancak bilimsel eleştiri ile, yâni tarihsel ve diyalektik maddeci yaklaşımla geçerliliğini korur ve zenginleşir.

1933 1945 yılları arasında Almanya'da edebiyat sanatının, imha kampları kuranların emrine girmesi birden olmamıştır. Örneğin, Hölderlin daha Wilhelm Almanyası'nda, olduğundan başka biçimde tanıtılmıştır. Birinci ve İkinci Dünya Savaşı'nda, Hölderlin'in yazdıkları cephedeki Alman askerlerine, onların savaş gücünü yükseltmek amacıyla dağıtıldı. Alman dilinin büyük ustasının "Vatan İçin Ölmek" adlı odu, özellikle bu amaç için kullanıldı[16]. Oysa Hitler askerlerinin uğruna öldükleri vatan, Hölderlin'in vatanı değildi. Sanatın bileşimi, somut - tarihsel olanla bireysel olan arasındaki diyalektik ilişki içinde oluşur. Hölderlin'in sanatında insanla ilgili genel özellikler, ozanın yaşadığı tarihsel dönemin koşulları tarafından belirlenmiştir. Onda mantıksal bir dünya kurulması çabasına rastlamak zordur. Görüşleri mitler arasında dolaşır, bu nedenle yapıtlarında ağır basan, kavramlar yerine duygulardır. Örneğin Hegel, *kavramın diyalektiğini* geliştirmeye çalışırken Hölderlin *duygunun diyalektiğine* eğilmiştir. İçinde yaşadığı mitos dünyası, yazarı kozmik güçlerle ilgilenmeye itmiştir[17]. Buna rağmen, anılan zayıflıkları ozanın devrimci Jakoben özünü değiştirmez. Ve gerçek Hölderlin budur. Biz bu gerçeği, değişen ve gelişen bilinç düzeyimizle her defasında yeniden yorumlamak durumundayız. Bu durum, büyük bir evrim kuramcısı olan Goethe için de geçerlidir. "Gelecek çağlar... Goethe'de bizim şimdi göremediğimiz daha birçok şey bulacaklardır. Düşün yapıtları

sonsuza kadar ayakta kalacaktır, ancak eleştiri değişen bir şeydir. Çağın görüşlerinden kaynaklanmaktadır ve sadece bu görüşler açısından anlam taşır. Eleştirinin kendisi sanatsal bir değer taşımadığı sürece, çağı ile birlikte tarihe karışacaktır. Yeni görüşler kazandığı sürece, her çağın yeni gözleri olacaktır ve eski düşün yapıtlarında birçok yeni şey görecektir.."[18]. Heinrich Heine'nin, Goethe'ye ve eleştiri anlayışına bu diyalektik yaklaşımı, yazımızın savunduğu görüşü özetlemesi bakımından tipik bir örnektir. Goethe'nin yapıtlarının doğru yorumu, aynı zamanda gerçekçi hümanizm anlayışını da kanıtlayabilir. Naziler, Goethe'nin görüşlerini *kullanırken* onu sadece bir dil ustası olarak ele almaya özel gayret göstermişlerdir. Oysa, Alman "Aydınlanma"sının ürünü olan Goethe, insan gelişiminin yasası olarak ilerlemeye inanmıştı. O, insanın çok yanlı yeteneklerinin rahatça gelişebilmesi amacıyla insan türünün eğitilmesini savunuyordu. Goethe'nin hümanizmi, insandaki iyiye ve değişebilirliğe olan inanca dayanır."[19]. Onun, nesnel gerçeği bulmak üzere —sanatsal çalışmasının dışında—, doğada da bilimsel araştırmalar yaptığını biliyoruz. Nitekim, bu deneyleri sonunda doğadaki diyalektik değişme ve gelişme konusunda bilgi edinmiş ve bunu sanat yapıtlarında uygulamıştır ("Die Wahlverwandtschaften"). "Werther"de Goethe, oluşmakta olan yeni toplumun ürünü yeni insanı vurgularken, bireyin kişiliğinin bütün yanlarıyla gelişip serpilmesinin bir zorunluluk olduğunu savunmaktadır. Bu özelliği ile "Genç Werther'in Izdırapları", Fransız Devrimi öncesi burjuva ideolojisinin devrimci bildirilerinden biridir. Bunun yanısıra, Goethe, aynı yapıtında burjuva toplumunun baştan beri üstesinden gelemediği bir çelişki olan, kapitalist üretim ilişkilerinin insanın kişiliğini *yeni tür* bağımlılıklara sürüklemesini de eleştirmektedir. Goethe, bir burjuva devrimcisi bile değildir. Ancak, onun Weimar'daki saray çevresinden uzaklaşmak için çıktığı İtalya yolculuğu da göstermektedir ki, Goethe, içinde bulunduğu toplumun geri kalmışlığından rahatsızdır. Sanatçı yaşamı boyunca yer yer ortaya çıkan çelişkiler, bu geri kalmışlığın Goethe üzerinde yaptığı olumsuz etkilerdir. Naziler'in, bu düşün adamını gerçek özünden yabancılaştırma gayretlerinin ne kadar dayanaksız olduğunu, Goethe'nin Eckermann'la yaptığı bir konuşma sırasında söylediği şu sözlerde görüyoruz: "Kişi sadece küçük öznel duyumlarını dile getirdiği sürece ozan değildir; ne zaman ki o, dünyayı kavramayı ve ifade etmeyi becerir, işte o zaman o kişi gerçek bir ozandır."[20].

Sanat yapıtlarını eleştirenlerin, edebiyat bilimcilerinin görevi aynı zamanda tarihseldir. Onların araştırmalarına konu olan yapıtlar, bilinç alanındaki her görünüm gibi, maddi dünya tarafından belirlenmişlerdir. Dolayısıyla sorun, sanat ürününün varlığının nedeni olan maddeyi bulup ortaya çıkarmaktır. Bir başka deyişle, madde ile onun ürünleri arasındaki diyalektik etkileşim gözden uzak tutulmamalıdır. Yapıtı doğuran nedenleri ve onun karakterini anlayarak maddenin (toplumsal gerçeğin) üstüne atılan örtünün kaldırılması, ancak *bilimsel eleştiri,* yâni *tarihsel ve diyalektik maddeci* yaklaşımla olanaklıdır. Sanatta gerçek, özne ile nesnenin birliği olarak kavranılırsa, yapıtı örgütleyen maddenin yapıtla olan ilişkisinde hem özne, hem de nesne

olduğu görülecektir. Sanat yapıtının kendine özgü yasalarının kaynaklandığı nokta, özne ile nesne arasındaki *gerekli* bağdır. Bireyi toplumsal gerçekliğe yaklaştıracak olan bu bağı yakalamak bilimsel eleştirinin görevidir. Herhangi bir yapıtın incelenmesi ve açıklanması, insanın toplumsal gerçeği daha yakından tanıma ve değiştirme çabalarından ayrı düşünülemez. Sanat (edebiyat) yapıtlarından yola çıkan insan, aynı zamanda içinde yaşadığı gerçeği de doğru olarak görmek hakkına sahiptir. Tersini düşünürsek, toplumsal gerçeği ve gelişmeyi yakından görmesi ve anlaması, ona kendi estetik etkenliğinde eriştiği düzeyin bilincine varması olanağını da verecektir[21]. Bilimsel eleştiri konusunda, hümanist gelenek henüz tükenmemiş bir kaynaktır. Bu alanda kazanılacak köklü bilgiler, kültürel ve sanatsal değerlerin gerçek anlamlarıyla ayakta kalmaları için en sağlam güvencedir.

---

(1) Bedrettin Cömert, Yurdumuzda Marksçı Yazın Eleştirisinin Durumu, *Yazı* 1978/2, s. 114.

(2) *Philosophisches Wörterbuch,* Hrg. G. Klaus u.M. Buhr, Berlin 1972, Bd. 1 (Yabancı kaynaklardan yapılan alıntılar Türkçeye tarafımdan çevrilmiştir - S. Ş.).

(3) *Marxistisch - Leninistische Aesthetik,* Autorenkollektiv u.L.v. M. Owsjannikow, Berlin 1976, s. 187.

(4) agy, s. 180.

(5) Bkz. Alexander Abusch, *Humanismus und Realismus in der Literatur,* Frankfurt a.M. 1977 (Bu kitapdaki yazıların tümü soruna açıklık getirecek niteliktedir).

(6) Kapitalist üretim ilişkilerinin egemen olduğu toplumlarda, yazar - yapıt - okur ilişkisinin büyük ölçüde askıya alındığını görüyoruz. Bu nedenle, söz konusu koşullarda (tiyatro, sinema gibi) toplu sanat gösterileri, bireylerin bilinçlenmesi açısından daha çok önem kazanmıştır. Ayrıca okuma yazma oranının düşük olduğu toplumlarda da, – kitap kadar geniş kitleye ulaşmasa bile – bu tür bir araya gelmelerin bilinçlenme sürecini hızlandırdığı açıktır. Üstelik "okuma" gibi, alıcının düşünsel gücünün önemli ölçüde yoğunlaşmasını gerektiren durumlarda, çalışan kitlelerin buna ne kadar az hazırlıklı oldukları da bilinmektedir.

(7) Edebiyat biliminde adı geçen pozitivist, tarihsel, fenomenolojik, varoluşçu, morfolojik, sosyolojik, istatistik ve marksist yöntemlerin dışında, bir "faşist eleştiri yöntemi"nden de söz edilebilir.

(8) Neue Sachlichkeit, *Literatur im Dritten Reich und im Exil,* Stuttgart 1974, s. 25 (Adolf Hitler'in Alman subayları önünde yaptığı bir konuşmadan).

(9) Rolf Geissler, Dekadenz und Heroismus, Stuttgart 1964, s. 34.

(10) Hans Friedrich Blunck: *Volkstum und Dichtung.* In: Deutsche Rundschau, 59. Jg., Dez. 1932, s. 166, Bkz. R. Geissler, s. 40.

(11) Rainer Stollmann, Faschistische Politik als Gesamtkunstwerk... Bkz. Deutsche Literatur im Dritten Reich, hrg. v.H. Denkler u.K. Prümm, Stuttgart 1976, s. 87 v.d.

(12) agy, s. 87.

(13) Bkz. Alfred Rosenberg, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts,* München 1932, s. 683.

(14) R. Stollman, *Deutsche Literatur im Dritten Reich,* s. 83.

(15) Der deutsche Schriftsteller, 1936/12, s. 280 v.d. Bkz. R. Geissler, *Dekadenz und Heroismus,* s. 30.

(16) Bkz. A. Abusch, *Tradition und Gegenwart des sozialistischen Humanismus,* Frankfurt a.M. 1971, s. 41.

(17) Bkz. P Bertaux, *Hölderlin und die Französische Revolution,* Frankfurt a. M. 1969.

(18) Deutsche Prosa seit J. Winckelmann, v.Wilhelm Schneider, Leipzig 1928, s. 45.

(19) A. Abusch, Humanismus und Realismus s. 41.

(20) agy, s. 44.

(21) Bkz. Sargut Şölçün, Yöntem mi, Sanat Anlayışı mı?, Türkiye Yazıları, 1977/8.

Hangi türden olursa olsun, bir sanat ürününün tadılması, onun kavranılmasıyla doğru orantılıdır. Eseri ne kadar çok anlamışsak, elde edeceğimiz haz da o kadar yüksek olacaktır. Anlamak ise; araştırmakla, irdelemekle, aklın dışındaki güçlere elverdiğince az pay bırakmakla, sezgi ve izlenimlerimizi dile döküp başkalarına iletir hale getirmekle gerçekleşebilir.

Bedrettin CÖMERT *

MİTOSUN BİLİM VE SANATLA BAĞLANTISI ÜZERİNE

Necdet **SUMER****

Doğa (fizik)[1] bilimleri, toplum bilimleri ve insan bilimleri olarak üç ana bölümde toplayabileceğimiz bilim dalları tarihsel değişim süreçlerinde oluşmuş, bugünki yerlerine varmış ve uğraşlarını geleceğe yöneltmişlerdir. Bu süreçler içinde değişimi belirleyici temel öge düşüncedir. Bilimselliğin, bilimsel uğraşın özü; değişimin değiştirici öznesi ile değiştirilen nesnesini saptamak, böylece değişimi anlamak, kavramaktır. Bunun içinse, etkileyen, etkilenen ve etkileşim üzerinde düşüncenin özgürce dolaşması gerekmektedir. Bu özgürlükten ne ölçüde sözedilebiliyorsa, bilimsellikten de o ölçüde sözedilebilir.

** Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Görevlisi

Geçmişin aydınlanabilmiş zamanlarından bu yana insanın, çevresindeki doğayı, giderek bütün evreni tanımaya, kendi doğasının bütün yetilerini keşfetmeye ve bu yetileri işletmeye çalıştığını, sayısız deneyimlerden ve deneylerden geçerek yığınla bilgi topladığını, çeşitli düşünce ve yaşam biçimleri oluşturduğunu görüyoruz. Bu uğraşlar, düşüncenin özgürleşmesi süreçlerinin öyküleri içinde olup bitenlerdir Ancak, bu değişim süreçleri, gelmiş geçmiş bütün insan guruplarında aynı hız ve aynı yoğunlukta yaşanmamıştır. Bugün bilimsellikteki gelişme süreçlerinin (insanlığın binlerce yıl öncesinde görülen) başlangıçlarını yaşamakta olan topluluklar bulunmaktadır yeryüzünde. İleri düzeyde kültürler yaratmış olan toplumlar, önceki çağlardan beri, bu insanlara "vahşi" "barbar" gözüyle bakmışlar; bu bakışlarını neredeyse onları insandan saymayacak ölçüye vardırmışlardır[2]. Çeşitli dallarıyla antropoloji biliminin gelişme yoluna girmesiyle "ilkeller", "kültürsüzler" diye adlandırılmaya başlanan bu insanlar için bugün böylesi nitelemelerin de yerinde olmadığı ileri sürülmekte, "yazı bilmeyenler", "doğal halklar" gibi deyimler kullanılmaktadır[3]. "İlkel" denilen insanlar ve kültürler de bilimsel gelişme, değişme ve düşüncenin özgürleşmesi sürecinden ayrı tutulamazlar; çünki kültürsüz bir insan toplumundan sözedilemez; ancak kültürlerin türlerinden, özelliklerinden ve düzeylerinden, toplumların da benzerlik ve benzemezliklerinden sözedilebilir[4]. Temel ve en geniş anlamıyla kültür, insan kafasının işlenmesi ve bu işlenişten doğan ürünlerin yaşama aktarılması sürecidir[5]. Kültürel farklılıklar işte bu işlenişteki farklılıklardan doğar. İnsan kafasının işlenişinde (burada "işleyişinde" de diyebiliriz) itici gücü sağlayan besin kaynağı, bütün insanlar için ortaklaşa geçerli ve değişmez bazı sorulara yanıt bulma zorunluğudur. Farklı yanıtlar farklı kültürlerin oluşmasına (aynı kültür içinde de değişime) yol açarken, soruların aynı ve ortaklaşa geçerli olması, kültürler arası ilişkilere ve etkileşime neden olmaktadır. Çağımızın bilim adamının bilinmeyen karşısındaki durumu ile, örneğin, Yontma Taş Devri ya da o kültür düzeyi (ortamı) insanının bilinmeyen karşısındaki durumu arasında temelde bir fark yoktur: ikisi de bilinmeyene ulaşma, bilinmeyenden doğan soruya yanıt bulma zorunluğunu duyar. Aralarındaki fark, ikincisinin, düşüncesinin özgürce işlemesini sağlayacak türden bilgilerden (bilimsel bilgi birikiminden) yoksun olmasıdır.

Bir an için, düşgücümüzü kullanarak, evrene, bu bilimsel bilgi birikiminden yoksun insanın gözüyle bakmaya çalışalım. "İlkel" dediğimiz bu insan, ilk gözlemlerinde, kendisi ve çevresindeki varlıklar için bir "yaratıcı" ya da "yaratıcılar" düşlemeyecektir[6]: "olan" vardır, olduğu gibidir, göz önündedir. Onun en büyük sorunu, gözlemleyebildiği boyutlarıyla yaşadığı çevrede varlığını koruyabilmek ve sürdürebilmek olacaktır. Bu temel çaba, yaşamını sürdürme güdüsünden kaynaklanmaktadır. Onu böyle bir çabaya iten neden (henüz sezemiyorsa da) dinmeyen bir devinim içinde akıp duran[7] (kendisinin de bir parçası olduğu) doğanın onun karşısına çıkardığı türlü, çoğunlukla da ürkütücü, şaşırtıcı olgulardır. Bu olguların, hele o devirlerde, büyük kısmı ona, canlılığı ve varlığı için, düşman nitelikte görünmekteydi; öyle

de olmalıydı. İşte *insan - doğal çevre* ilişkisinin, gerçekte iç içe, görünüşte karşılıklı işleyişi (etkileşimi) içinde, ilkel insan, olup biteni anlama yolunda kaçınılmaz ve dinmez bir uğraşa girecek, bu uğraşı ise hep varlığını koruma ve sürdürme çevresinde örecektir. İlk aşamada çevresini oluşturan doğanın ana bölümlerini gözlemleyecektir; çünki varlığı için olumlu, olumsuz, en güçlü, en etkili ve gözüne ilk çarpan oluşlar buralardan gelecektir: yeryüzü, gökyüzü, (yakınında ise) deniz. Bu ana ayrımı, insan düşüncesinin *toprak, hava, su* olarak sadeleştirebilmesi için, insanın doğayla hayli yoğrulması gerekmiştir. Evreni ve kendini tanıma, karmaşıklıktaki özleri kavrama çabası içinde insanın başardığı bu düzeydeki sadeleştirme bile düşüncenin özgürleşmesi sürecinde hayli geç bir döneme rastlamaktadır[8].

"İlkel" insan ilk gözlemlerinde birer bütün olarak gördüğü bu ana bölümlerin içindeki türlü oluşumları, devinimleri, değişimleri zamanla ayrı ayrı kavradıkça ve kendi varlığı ile olup bitenler arasındaki ilişkileri olumlu olumsuz yönleriyle gözledikçe, bunlara anlam vermeğe çalışmıştır. İşte bu tanıma ve anlam çıkarma çabası onu, gözlediği her durumu açıklamağa zorlamıştır. Bugün, bilimsel dediğimiz düşünme biçimi içinde sürdürülen bu çabanın ilk kımıltılarını mitosların yaratılmasında görüyoruz.

"Mythos" Yunanca "söz" demektir; ancak Yunancada söz anlamına gelen başka sözcükler de vardır: "epos" ve "logos"[9]. Bu üç sözcüğün gelişmeli anlamlarını görelim[10]:

Mythos Söz, konuşma; topluluğa karşı yapılan konuşma; söylenmiş şey; mesele; düşünülen şey, söylenmemiş şey; deyiş, deyim; öykü, masal, efsane.

Epos Söz, konuşma, öykü, masal; müzik eşliğinde şiir, şarkı; tanrı sözü; (çok sonra) epik şiir, destan; (genel olarak) şiir, dize.

Logos Hesap, düşünme, değerlendirme; anlatma, açıklama; kural, yasa; tez, hipotez; temel neden; akıl, mantık.

Mitos, en doğal biçimiyle özensiz, bezensiz, ağızdan ağıza, kulaktan kulağa dolaşan, gerçekliğine pek güven olmayan söz. İşte bu söze sanatçının, ozanın eli değdiğinde, ortaya çıkan şiirli, ölçülü biçili söz ise *epos*'tur. Homeros'un *İlyada* destanında, Troya'yı kuşatan Akhalar, gemilerini Troyalıların saldırılarından korumak amacıyla bir hendek, hendeğin önüne de bir duvar yapmışlardır. Bir ara Troya ordusu ta hendeğe dek yaklaşır. Savaş tüm şiddetiyle sürmektedir[11]:

Ne Danaoların hendeği durduracaktı düşmanı,
ne hendek önündeki geniş duvar.
O duvarı tez giden gemiler için yapmıştılar.
Bir de hendek kazmıştılar önüne.
Ama tanrılara ünlü kurbanlar kesmemiştiler.

Gemilerini, bol doyumluğu korusun diye yapmıştılar o duvarı.
Ama ölümsüz tanrılar bunu uygun bulmamıştılar.
Bu yüzden dayanamayacaktı uzun zaman.
Hektor ne güne dek yaşayacaksa,
Akhilleus ne güne dek duracaksa,
Priamos'un ili ne güne dek ayakta kalacaksa,
büyük duvar da o güne dek ayakta kalacaktı.
Ama bir gün Troyalıların en yiğitleri düşecekti,
Argosluların azı kalacak, çoğu ölecekti.
Priamos'un ili on yılın sonunda yanacaktı.
Argoslular dönecekti gemileriyle sevgili baba toprağına.
Poseidon'la Apollon işte o zaman düşündü taşındı,
üstüne ırmakları salalım, yıkalım, dediler.
İda dağlarından denize akan ırmakları getirdiler,
Pesos'la Heptaporos'u, Karesos'la Rodios'u getirdiler,
Gsenikos'u, Aisepos'u getirdiler,
tanrısal Skamandros'u, Simoeis'i getirdiler.
Kıyılarında kalkanlar, tolgalar düşmüştü toz toprak içine,
yarı tanrı soy soy insanlar düşmüştü.
Phoibos Apollon çevirdi ağızlarını duvara,
saldı akıntılarını tam dokuz gün.
Zeus da boyuna yağmur yağdırdı durdu,
denize doğru silip süpürmek istedi duvarı.
Toprağı titreten tanrı da, elinde üç dişli çatalı,
ırmakları yürüttü götürdü.
Akhaların didine didine üst üste yığdığı
tahtaları, taşları dalgalara doğru yüzdürdü,
sonra hızla akan Hellespontos'un kıyılarını dümdüz etti,
sonra kapladı engin kıyıyı kumlarla.
Duvar böylece yok oldu gitti.
Sonra çevirdi ırmakları eski yerlerine,
ırmaklar da başladılar kendi yataklarından
güzel sularını tatlı tatlı akıtmaya.
Poseidon'la Apollon bir gün bunu yapacaktı işte.

Sözü edilen ırmaklar Çanakkale Boğazına akan irili ufaklı çevre akarsularıdır. Kimbilir, belki de, tarihsel gerçekliği yakın diyebileceğimiz zamanlarda kanıtlanan Troya savaşı sırasında, çevreyi yağmura, sele boğan bir doğal olay yaşanmıştı.

Logos'a gelince, epostan da, mitostan da çok farklıdır. "Onun sözcülüğünü başta Herakleitos olmak üzere İyonya düşünürleri, eski deyimiyle *physiologoi* (doğa bilginleri) yapmıştır. Onlara göre logos gerçeğin insan sözüyle dile gelmesidir

Logos insanda düşünce, doğada kanundur... Logosu bulmak, sırlarını göz önüne sermek, insan sözüyle dile getirmek düşünürün asıl ödevidir. Logos kavramıyla açılan bu çığır dosdoğru bilime varmış, öyle ki *logos* - *logia* bugün herhangi bir araştırma dalında bilgini ve bilimi dile getirmek için kullanılan birer ek olmuştur"[12]. Çünki Logos evrende değişmenin düzenidir, ölçütüdür, yasasıdır[13]. Demek logos, aklın, düzeni yakalamaya yönelik işleyişinden, düşüncenin süzgecinden geçmiş, düşgücünün etkisinden arınmış sözdür.

Kökende "mitos da bilim gibi dünyayı açıklamaya, olguları anlaşılır kılmaya yöneliktir. Bilimin olduğu gibi mitosun da amacı insanı; evreni etkileyecek, onu evrenin canlı cansız gerçekliklerine egemen kılacak araçlarla donatmaktır... Mitos, anlaşılmaz ya da düşman bir dünya ile yüzyüze geldiğinde, insan zihninin kendiliğinden yöneldiği bir savunmadır. Öncekilerin tersine, son bir iki kuşağın düşünce tarihçileri arasında artık mitosa 'ilkel toplumlara özgü düşünme biçimi' gözüyle bakılmıyor. Herkim konuyu titizlikle ve dürüstçe ele alacak olursa, mitosun gündelik düşüncemize de öyle pek yabancı olmadığını; bununla da kalmayıp mitosun bilimsel düşüncenin özüne öyle pek zıt düşmediğini onaylamak zorunda kalacaktır"[14]. Ancak mitosla logos arasında "ilkinden ve gün geçtikçe kesinleşen bir karşıtlık başgöstermiştir"[15]. Mitosta düşgücü ile karışmış bir durumda olan düşünce, sanki düş gücüne başkaldırırcasına, mitosun içinden sıyrılıp (logosla) bilimsel düşünme akımına yolu açmıştır. Böylece, bilimsel düşünmenin "nesnel gerçekliğe ulaşan ve bütün zihinlere aynı görünen"[16] sonuçları (açıklamaları) ile düşgücünün ürünleri olan, düşgücüyle örülen mitoslar arasındaki karşıtlık kendini göstermiştir.

Bugüne dek mitos üzerine ortaklaşa kabul edilen bir tanıma varılamamıştır denilebilir. Bir tanıma göre "mitos öyle bir öyküdür ki çoğu kez kaynağı bilinmez; kısmen de olsa geleneğe bağlıdır; çoğunlukla bir töreyi, inancı, kurumu ya da bir doğal olguyu açıklamaya hizmet eder nitelikteki tarihsel olayları anlatır görünür. Özellikle de dinsel törenler ve inançlarla ilgili tutulur"[17]. Herhangi bir şeyi tanımlamanın, yani belli söz sınırları içinde niteliklerini belirleyip adını koymanın ne denli güç olduğu düşünülürse, yukarıdaki tanımı açık ve geniş kapsamlı bir tanım sayabiliriz. Bir başka mitos tanımında ise şöyle denmektedir: "Mitosu, bütün bilim adamlarının kabul edebileceği ve konunun uzmanı olmayanların anlayabileceği biçimde tanımlamak güçtür. Mitos, çeşitli ve birbirini tamamlayıcı görüş açılarından bakılarak yaklaşılabilen ve yorumlanabilen son derece karmaşık bir kültürel gerçekliktir"[18]. Bir de "gerçek mitos" diye bir ayrım yapılmakta ve şöyle tanımlanmaktadır: "Bayramlarda oynanan danslı, sözlü ya da kısmen sözlü, daha çok dinsel törenlerle ilgili oyunların kısa yoldan anlatıma indirgenmesidir. Bu anlatım çoğu kez tapınak duvarlarına, vazolara, çanak çömleğe, kalkanlara, kumaşlara v.b., resmedilerek belgelenmiştir de"[19]. Graves, böylece tanımladığı "gerçek mitos"u gerçek saymadığı oniki tür mitostan da ayırmaktadır[20]. Başka bir tanımda ise mitosun, "katı bir biçimde alın-

mamak koşuluyla, yaşam deneyimlerinin gerçekleri üzerinde saf düşgücünün işleyişi" sonucu olduğu ileri sürülmektedir[21].

Mitosun tanımı ve yorumu üzerine başka yaklaşımlar ve kuramlar da bulunmaktadır. Fakat bu kısa yazımızda konuyu ayrıntılarıyla inceleme olanağından uzağız.

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılabileceği gibi, nasıl kültürsüz bir insan toplumundan sözedilemiyorsa, mitos yaratmamış bir kültürden de sözedilemez. Ancak mitoslar da "insanın oluşturduğu herşey gibi, dil gibi, yasalar gibi, zamanla etkinliğini, geçerliğini yitirirler; fakat ölmezler, değişime uğrarlar. Toplumun artık içinde yer almadıkları ortak bilincinden ayrılarak nesnel gerçeklik kazanırlar; böylece onları eleştirel bir gözle inceleme olanağı doğmuş olur"[22]. Pek çok mitos günümüzde de süren bir değişim süreci yaşamaktadır. Bu yaşam bir yandan sanatın her alanında sürerken, öte yandan mitoslar nesnel gerçeklik kazanmış ürünler olarak toplum ve insan bilimlerine (tarihe, antropolojiye, psikolojiye, v.b.) aydınlatıcı veriler sağlayan yardımcı kaynak niteliğine bürünmüştür. Dünya mitolojileri arasında, mitoslarının çok işlenmişliği açısından, Yunan mitolojisi önemli bir yer tutar. Ancak şu önemli noktayı hemen belirtmek gerekir. Yunan mitolojisi Yunanlıların yarattığı mitoslardan sözediyor demektir. Oysa bu yargı gerçeğin bir kısmını dile getirmektedir. Çünki sözü edilen ve Yunan mitolojisine maledilen bu mitoslar gerçekte bütün Akdeniz toplumlarının, Akdeniz kültürlerinin ortaklaşa ürünüdür; yüzyıllar boyu birbirine yoğun etkileri olmuş bu kültürlerin karışımıyla oluşmuş bir bütündür. Karmaşıklığı da buradan gelmektedir. Bu mitoslar Yunan sanatının da hemen her alanında, özellikle de şiirin epik ve dramatik türlerinde ve plâstik sanatlarda yoğun biçimde işlenmiştir. Yunanlılarda sanatçı ya da herhangi birey için mitoslara inanma zorunluğu yoktu; bu yönde toplumsal (geleneksel ya da yasal) baskı söz konusu değildi. Herhangi kişi mitosların gerçekliğinden kuşkulanabilirdi. Hele sanatçı, mitosları istediği gibi değiştirebilir, istediği gibi işleyebilirdi; hatta alay edebilirdi onlarla, Yunan - Roma komedya ozanlarının yapıtlarında bol bol görülebileceği gibi. Örneğin, Aristophanes'in *Kuşlar* adlı komedyasında, Atina'daki günlük yaşamın kargaşasından ve yolsuzluklarından bunalan iki Atinalı kuşlar diyarına gitmek üzere yola koyulurlar. Amaçları Tereus'u bulmaktır. Öğrendiklerine göre, Tereus eskiden insanmış, ama şimdi kuş olmuş, kuşlar diyarında kuşlarla birlikte yaşıyormuş. İki kafadar Tereus'u bulurlar. Hem Tereus'un hem öteki kuşların güvenini kazanırlar ve onları yeryüzüyle Olympos arasında, havada, bir kuşlar kenti kurmaya razı ederler; bu yolla kuşların insanlar ve tanrılar üzerinde egemenlik kurabileceğine onları inandırırlar. Bu karar alındıktan sonra, kuşlardan oluşan koro ve korobaşının söyleşisiyle birinci perde kapanır. Bir ara **korobaşı**:

Ey sizler, cılız insanoğulları, uçan yapraklara, aldatıcı düşlere benzeyenler!..
Siz ki bir avuç çamur, dağılıp giden bir dumansınız,
Kanadınız yok uçmaya, zavallı ölümlü varlıklar!

Biz kuşları dinleyin, ölümsüz kuşları, hep genç kalan, göklerde dolaşanları,
Mezar, çamur nedir bilmeyenleri, düşünceleri aydınlıkta yüzenleri.
Bizden öğrenin yaratılışın sırlarını, havaları, yıldızları bizden öğrenin,
Anlatalım size nedir Khaos, nedir Khaos'tan çıkan Karanlık,
Nasıl yaratıldı soy soy kuşlar, kuşların ardından tanrılar, ırmaklar,
Bizden öğrenince bütün bunları, kaldırın atın Prodikos'u ve felsefesini.
Herşeyin başında Khaos vardı, Karanlık vardı,
kara Erebos ve Tartaros dolduruyordu Evreni.
Hava yoktu, Toprak yoktu, Gök yoktu.
Derken kara kanatlı Gece bir yumurta yumurtladı bembeyaz,
Erebos'un geniş göğsüne koydu yumurtasını,
İşte bu yumurtadan Sevgi doğdu.
Sevgi altın kanatlarıyla deldi karanlığı,
Dünyaları dolaşan rüzgârlardan hafifti bu Sevgi,
Erebos'un göğsünde kanatlı Khaos'la birleşip,
kuşların soyunu getirdi dünyaya.
Sevgi herşeyi birbirine katmazdan önce, ne Olympos vardı, ne de ölümsüz tanrılar; tanrılar;
Bu katışmalardan Gök doğdu, Deniz doğdu, Kara doğdu ve bütün tanrılar doğdu.
Demek ki ölümsüzlerden önce geliyor kuşlar[23].

Daha kent yeni kurulmuştur ki bir ozan çıkagelir, birşeyler koparmak, çıkar sağlamak için. Diller döker kuşlara, ama sonunda kovulur. Ardından bir kehanet okuyucusu gelir; derken elinde ölçme aletleriyle bir müneccim izler onu; sonra bir müfettiş, sonra bir yasa koyucu; ama hepsi kovulur. Bu arada Zeus, habercisi İris'i insanlara göndermiştir, bol bol kurban kesmelerini buyurarak. Yeryüzüne inmek için kuşların kentinden geçmek zorunda olan İris'in de yolu kesilir, horlanır, azarlanır ve kovulur. Derken insanların gönderdiği bir elçi gelir. Kuşlara övgüler düzer ve şimdilerde insanları bir kuş modasının sardığını anlatır. Ardından bir delikanlı kanat istemeye gelmiştir. Sonra bir ozan daha, sonra bir curnalcı; derken Prometheus çıkagelir, başında bir takke, elinde bir şemsiye. Kuşlara kent kurma fikrini veren iki Atinalıdan "Güvendost" adındaki ile Prometheus arasında şu konuşma geçer:

Prom. Aman yandık! Yandık Zeus görürse bizi! Güvendost, nerede bu Güvendost?

Güv. Hey! Bu da nesi? Bu acayip kılık ta ne?

Prom. Aman, tanrı manrı olmasın sakın arkamda?

Güv. Yok, tanrı manrı yok. Ama sen kimsin?

Prom. Günün hangi saatindeyiz?

Güv. Hangi saatinde mi? Öğledon bir az sonra. Ama sen kimsin?

Prom. Günün hangi sularındayız?

Güv. Hangi sularında mı? İkindi sularında. Ama sen kim olduğunu söyle.

Prom. Öküzler daha tarlada mı, döndüler mi?

Güv. Eee! Sıktın artık bel

Prom. Zeus ne yapıyor? Bulutları dağıtıyor mu, topluyor mu?

Güv. Hay Zeus belânı versin senin!

Prom. Dur, göstereyim bari kendimi.

Güv. (Tanıyarak) Vay! Sevgili Prometheus!

Prom. Sus! Aman, bağırma!

Güv. Niçin? Ne var?

Prom. Sus, adımı söyleme sakın! / Zeus beni burada görürse yandım. / Yukarıda olup bitenleri sana anlatmamı istersen, / şu güneşliği al, başımın üstünde tut. / Tut ki tanrılardan gören olmasın yukarıdan.

Güv. Bak hele bak! Ne yaman bir buluş! / Tam Prometheus'a uygun doğrusu. / Haydi gir altına da rahatça konuş.

Prom. Dinle dinle!

Güv. Dinliyorum, söyle.

Prom. Zeus'a olanlar oldu.

Güv. Rahatı mı kaçtı? Ne zamandan beri?

Prom. Siz havalara el koyalı beri, / Tanrılara kurban kesen kalmadı. / O gün bugündür yukarılara / bir çekimlik kızartma dumanı geldiği yok. / Oruç tutar olduk kurbansızlıktan. / Barbar tanrılar başladılar homurdanmaya, / Açlıktan Illyria'lılar gibi zırlamaya, / Dağlardan inip Zeus'la savaşacaklar, / Bir yolunu bulup barsak piyasasını açmazsa.

Güv. Demek başka tanrılar da var sizden yukarıda? Üstelik de barbar tanrılar... Peki, kimlerdir bu barbar tanrılar?

Prom. Kimler olacak, Trakyalı Triballos'lar.

Güv. Desene onun için Trakya işkembecileri ünlüdür?

Prom. Elbette ya! / Ama bak, haberin olsun: / Yukarıdan elçiler gelecek buraya, / Zeus'tan ve Triballos'lardan, / Bir anlaşmaya varmak isteyecekler seninle. / Sakın anlaşayım deme Zeus geri vermedikçe / Kuşlardan aldığı yüce tanrılık sopasını, / Ve senin egemen Sultanla evlenmene razı olmadıkça.

Güv. Egemen Sultan da kim?

Prom. Güzeller güzeli bir kız, odur yöneten Zeus'un yıldırımlarını, türlü işlerini. Üstün akıllar, iyi yasalar, ölçüler ondan gelir, yargı, vergi işlerine de o bakar.

Güv. Zeus'un kâhyası gibi bir şey.

Prom. Evet öyle. Onu aldın mı, her şeyi aldın demektir. Sana bu sırrı açıklamak için geldim. Bilirsin, ben hep insanlardan yanayım.

Güv. Bilmez olur muyum? Sen olmasan, insanlar kızartma nedir bilmiyeceklerdi.

Prom. Tanrılarla hiç aram olmadığını da bilirsin.

Güv. Bilirim. Tanrılar hep diş biler sana.

Prom. Tam Atinalı Timon gibiyim yukarıda. Ama artık dönmem gerek yerime. Ver şu güneşliği de Zeus görmesin beni. Bununla da kibar Atinalı yosmalara dönüyorum.

Güv. Şu iskemleyi de al da tam benze bari[24].

Tüm dünya mitolojilerine bakıldığında, mitosları sanat ürünlerinden koparmanın olanağı bulunmadığı görülür. Mitosları öğrendiğimiz tüm kaynaklar ya yazın sanatı içinde ya da kültürün birçok alanlarında yaratılmış yapıtlardır. Mitoslar sanatçının elinde bu yapıtlarla kaynaşmış, bu yapıtlarla günümüze taşınmıştır. Sanatçı onları bıkmadan işlemiş, işlerken değiştirmiş, değiştirirken zenginleştirmiş, kimi zamansa kendisi mitos yaratmıştır. Sanatçının düşgücü mitosu yaratan düşgücüyle kaynaşmış, mitoslar yeniden, yeniden yaşam kazanmıştır, yeniden anlam kazanmıştır.

Prometheus mitosu günümüz insanını da derinden etkileyebilecek, yeni yorumlara, yeni düşüncelere yol açabilecek bir öz taşımaktadır. Yunan tragedya ozanı Aiskhylos (İ. Ö. 525 - 456) özgür düşüncenin önemini vurgulamak istediği bir tragedyasında, yeni bir yoruma oturttuğu Prometheus mitosunu işlerken, ateşi Zeus'tan çalıp gizlice insanlara veren, bunun için de Zeus'un hışmına uğrayan tanrı Prometheus'un ağzından şunları söylüyor:

Kibirimden, gururumdan susuyorum sanmayın:
Kendimi bu hallere düşmüş gördükçe,
Bir düşünce kemirip duruyor içimi:
Ben değil miyim bu yeni tanrılara
Bütün üstünlüklerini kazandıran?
Ama bu konuda susuyorum,
Neler söyliyeceğimi biliyorsunuz.
Buna karşılık, dinleyin ne kadar düşkündü ölümlüler,
Ve ben bu ağızsız dilsiz, çocuksu varlıklara
nasıl verdim aklı, düşünceyi.

Anlatayım bunu, insanları küçültmek için değil,
Onlara ne büyük iyilikler ettiğimi göstermek için.
Önceleri insanlar görmeden bakıyor,
Dinlediklerini anlamıyorlardı,
Uzun ömürleri boyunca düş görüntüleri gibi
Düzensiz, gelişigüzel yaşıyorlardı.
Bilmiyorlardı duvar örmesini,
İçine güneş giren evler yapmasını,
Ağacı kullanmasını bilmiyorlardı.
Yerin altında, karanlık mağaralarda
Karınca sürüleri gibi yaşıyorlardı.
Ne kışın geleceği belliydi onlar için,
Ne çiçekli baharın, ne bereketli yazın.
Bilinç yoktu hiçbir yaptıklarında
Ben gösterinceye kadar onlara yıldızların
Doğuş batışlarını kestirmenin yolunu.
Sonra sayı bilgisini verdim onlara,
Bu kaynak bilgiyi onlar için ben bulup çıkardım.
Sonra harf dizilerine geldi sıra,
O diziler ki belleğidir her şeyin,
Anasıdır bilimlerin ve sanatların.
Hayvanlara da ilk boyunduruk vuran ben oldum
Ölümlüleri kurtarmak için kaba işlerden;

Denizler aşan gemilerin bez kanatlarını
bulan da benim, başkası değil.
Evet, ölümlüler için neler bulmuşken,
Bugün, zavallı ben, bulamıyorum yolunu
kendi başımı dertten kurtarmanın.

Dahası var, dinledikçe şaşıracaksın:
Ne bilimler, ne sanatlar daha çıkardım!
En önemlilerinden biri de şu:
İnsanlar hasta düştükleri zaman
Ölüp gidiyorlardı devasızlık yüzünden;

Ben öğrettim onlara otları birbirine karıştırıp
Bütün hastalıklara karşı ilâçlar,
cana can katan merhemler yapmasını.
Kâhinlik sanatının binbir yolunu buldum.

Ya toprağın insanlardan sakladığı hazineler?
Tunç, demir, gümüş, altın ve bütün madenler,
Kim buldum diyebilir bunları benden önce?[25].

Mitoslar da sanat ürünleri de yaşamın içinden, özünden doğan ve insanın temel yetilerinin, düşünme ve düşleme yetilerinin yarattığı ürünlerdir. Belli ki insanın ta başlangıçlarından bu yana sanat yapıtları mitosların taşıyıcısı, mitoslar da sanatların başta gelen bir besleyici kaynağı olmuştur.

(*) Bedrettin Cömert, *Mitoloji ve İkonografi,* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, (teksir edilmiş ders notları, 1976), Giriş, s. 1.

(1) Burada "fizik" Yunanca "physis"e (tüm varlıklarıyla *doğa*'ya) ilişkin anlamında kullanılmıştır.

(2) Bkz. SedatVeyisÖrnek, *İlkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane,* (Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1971), s. 8.

(3) Ay. es., s. 7

(4) Bozkurt Güvenç, *İnsan ve Kültür,* (Remzi Kitabevi, İstanbul, 1974), s. 26.

(5) Burada amacımız bir kültür tanımı vermek değildir: kültür kavramının çeşitli anlamları arasında bir ortak temeli vurgulamaktır.

(6) Örneğin, Yunan mitolojisinde evreni tanrıların yaratmadığı, evrenden tanrıların doğduğu görülmektedir: "Khaos'tu hepsinden önce varolan, / sonra geniş göğüslü Gaia, Ana Toprak" (116 - 7); ikinci aşamada ise doğa üstü henüz doğadan ayrılmamıştı; iç içe, karışmış durumdaydılar: "Selâm size Zeus'un kızları, / verin bana o büyülü sesinizi, / kutlayın benim dilimden ölümsüzler soyunu, / onlar ki doğdular Toprak Ana ve yıldızlı Gök'ten, / karanlık Gece'den, suları acı Deniz'den." (104 - 7), Hesiodos, *Theogonia* (Tanrı soylarının doğuşu), çevirenler: Sabahattin Eyüboğlu Azra Erhat *Hesiodos, Eseri ve Kaynakları,* (Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1977).

(7) Bu doğa yasasını sezen İyonyalı filozof Herakleitos "herşey akar" der; bu konuda bkz. Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi,* (Bilgi Yayınevi, Ankara, 1967), s. 32 - 4.

(8) Bkz. ay. es., s. 15 vd. : Felsefenin doğuşu; İyonya Filozofları; ilk madde (arkhe) sorunu.

(9) Daha geniş açıklama için bkz. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü,* (Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972), s. 5 - 6.

(10) *Greek - English Lexicon,* Clarendon Press, Oxford, 1961.

(11) Homeros, *İlyada,* Türkçesi Azra Erhat - A. Kadir, (Sander Kitabevi, İstanbul, 1967), XII. Bölüm, 2-34.

(12) Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü,* s. 5.

(13) Bkz. Macit Gökberk, s. 23.

(14) Larousse, *World Mythology,* 1972, Introduction.

(15) Azra Erhat, ay. es., ay. yer.

(16) Larousse, ay. es., s. 97.

(17) *Webster Third New International Dictionary.*

(18) *Encyclopaedia Britannica,* 1970.

(19) Robert Graves, *The Greek Myths,* Vol. I, (Penguin, 1960), s. 12.

(20) Ay. es., ay. yer.

(21) H. J. Rose, *A Handbook of Greek Mythology,* (Methuen, London, 1965), s. 12.

(22) *Larousse, World Mythology,* s. 13.

(23) Aristophanes, *Kuşlar,* Çeviren: A. Erhat - S. Eyüboğlu, (Remzi Kitabevi, İstanbul, 1966), s. 71 2. Aristophanes, komedyasının konusu gereği, kuşlar soyunu Olympos tanrıları soyundan daha üstün göstermek için, Olymposlu tanrılar düzeninin dayandığı yaratılış mitosunu Orpheus'çu geleneğe bağlı bir yaratılış mitosu ile harman etmiştir. Orpheus'çu geleneğe göre, karşısında Zeus'un bile korku duyduğu ("Zeus çok öfkeliydi ama bıraktı peşimi, / korkmuştu hızlı Gece'nin canını sıkmaktan.": Hom., *Iliada,* XIV, 261, Çev., A. Erhat - A. Kadir), tüm varlıkların tanrıçası kara kanatlı *Gece, Rüzgâr*'la birleşir ve *Karanlık*'ın dölüne bir yumurta bırakır. Bu yumurtadan, kimi yerde *Phanes* adı da verilen *Eros* (Sevgi) çıkar ve *Evren*'i devinime sokar. Eros iki cinsi de üstünde taşıyordu, altın kanatlıydı ve dört başıyla kimi zaman bir boğa ya da aslan gibi kükrüyor, kimi zaman bir yılan gibi tıslıyor, ya da bir koç gibi meliyordu. Gece ve Eros birlikte bir mağarada yaşıyordu, kendisini üçlü bir görünümde sergileyerek : Gece, Düzen ve Adalet. Phanes, yeri, göğü, güneşi ve ayı yaratmış, üçlü tanrıça ise evreni yönetmiştir, ta ki kutsal değneği Uranos'a geçinceye dek. Bkz. Robert Graves, s. 30.

(24) Aristophanes, *Kuşlar,* s. 127 132.

(25) Aiskhylos, *Zincire Vurulmuş Prometheus,* Çeviren: A. Erhat - S. Eyüboğlu, (Bilgi Yayınevi, Ankara, 1967), s. 50 2

VIRGINIA WOOLF VE Mrs. DALLOWAY'de BİLİNÇ-AKIMI YÖNTEMİNİN BAŞARISI

Oya BATUM*

İngiliz romancısı Virginia Woolf'un tüm romanları, eleştiri alanındaki makaleleri ile birlikte, Birinci Dünya Savaşı bitiminde İngiliz romanının hangi doğrultuda ilerlemekte olduğunu açıkca gösterir. 1914 yılından 1920'ye dek süren, bugün artık kesinlikle "Modern Edebiyat Akımı" adı ile tanımlanan bu yazın dönemi, İngiliz yazınında olduğu kadar Amerikan ve Fransız yazınında da büyük ilgi görmüş, J. Joyce, D. H. Lawrence, T. S. Eliot ve E. Pound gibi dünyaca ün yapmış yazar ve şairler yetiştirmiştir. Virginia Woolf'un gerek bu akım içersinde, gerekse İngiliz romanında, hiç de küçümsenmiyecek bir yeri vardır. Belki de herşeyden önce Woolf, J. Joyce ve D. Richardson ile birlikte, özellikle roman alanındaki çağdaşlaşma devriminin öncüsü olarak bu yeri doldurmuştur.

"Modern Edebiyat Akımı" yazarları geleneksel romanın kapsamındaki değer ölçülerine ve yazın tekniğine tümü ile karşı çıkarlarken, savaş sonrasında ortaya çıkan değişken değerlerin ise geleneksel roman düzeni ve yöntemi içersinde anlatılamıyacağını ileri sürerler. Artık ondokuzuncu yüzyıl kapitalist toplumların temelini oluşturan maddecilik ile kentsoylu sınıf ahlakı tümü ile anlamını yitirmiş görünmektedir. Bergson'un yaşamın görünen gerçeğinin önemini yadsıyan anti-maddeci

---

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü Doçenti

felsefesi, zaman kavramında getirdiği yenilik; Freud'un bilinçaltı diye adlandırdığı ve kişinin ussal (rational) olmayan içgüdülerinin kaynağı saydığı zihnin derinlikleri etkisindeki yeni kişilik anlayışı, bu değişikliğin başlıca nedenlerini oluşturmuşlardır.

Burada "Modern Edebiyat Akımı" bağlamı (context) açısından az da olsa, Bergson üzerinde durmak gerekmektedir. Bergson'a göre zaman, çok türlü (heterogenous) ve sürekli devinim içinde bulunan bir elemandır. Bu nedenle, zamanın dilimlere bölünmesi olanaksızdır. Fiziksel zaman, kişinin geçmişini ve geleceğini de kapsayan sıkıştırılmış bir "şimdi"dir. Saat ile bildirilen zaman gerçek değil yapaydır. Gerçek olan kişinin bilincindeki zamandır, yani zihinsel zamandır (mental time), yine Bergson'a göre madde dünyası içiçe işlemiş elemanların sürekli devinimlerinden, kaynaşıp çözüşmelerinden oluşmaktadır. Zihin gerçeğe yaklaşırken onu mutlaka kendine benzer bir şekilde değişikliğe uğratır. Bu nedenle gerçeğin ne olduğu kesinlikle açıklığa kavuşturulamaz.

Bergson'un getirdiği yeni zaman kavramı ile felsefesi, Compte positivismini ve doğalcı (naturalist) romanın dayandığı empirisizmi yıkar. Böylesi bir gerçek anlayışı ile karşı karşıya kalan yazar, geleneksel roman malzemesini kullanabilir mi? Virginia Woolf "Modern Roman" adlı makalesinde bu soruyu bir yandan sorarken, bir yandan da yine kendisi yanıtlar. Woolf'a göre geleneksel romanda romancı:

> kendi iradesinin istekleri doğrultusunda değil de güçlü fakat belli ilkeleri olmayan bir diktatörün zorlamaları doğrultusunda hareket eder görünür. Romancıyı avucunun içine almış olan ve ondan güçlü bir olasılık havası içersinde olay, komedi, trajedi, aşk ve ilgi üretmesini isteyen bu diktatör, olasılık havasının öyle kusursuz olmasını ister ki, eğer romanın içersindeki tüm kişiler canlanabilselerdi, paltolarının son düğmelerine kadar günün modasına uygun olarak ortaya çıkarlardı. Diktatör'ün isteklerine uyuluyor, roman gerektiği biçimde tamamlanıyor. Ancak, özellikle zaman geçip de sayfalar alışılagelmiş şekillerle dolduruldukça bir anlık bir şüpheye düşüyoruz, bir başkaldırış titremesine tutuluyoruz. Yaşam gerçekten böyle mi? Roman böyle mi olmalı?(1).

hemen sonraki paragrafta yazar kendi sorusunu şöylece yanıtlıyor:

> Gerçek yaşama bakıldığında, onun "tam böyle" olmaktan ne kadar uzak olduğu görülecektir. Bir an için, herhangi bir günde, sıradan bir zihni inceleyelim. Zihin kimi önemsiz, kimi şaşırtıcı, bazen uçucu bazen de bir çeliğin keskinliği ile kazılmışcasına derin, türlü izlenimler alır. Bunlar, bu sayısız atom parçalarının durmaksız yağmurları her yönden gelir. Düşerken, kendilerini Pazartesinin veya Salının yaşamı haline sokarken, ağırlık eskisinden çok farklı noktada oluşur, en önemli an bu değil şu andır;

> böylece yazar eğer esir değil de bağımsız olsaydı, zorunlu olduğunu değil de istediğini yazabilseydi, yapıtını gelenek üzerine değil de kendi duyguları üzerine kurabilseydi, alışılagelmiş şekillerde ne bir olay, ne komedi, ne trajedi, ne aşk ve ne de felâket oluşurdu. Belki de tek bir düğme bile Bond sokağı terzilerinin istediği şekilde dikilmezdi. Yaşam belli bir sıra düzeni içersine yerleştirilmiş bir dizi fener değildir. Yaşam bilinçliliğin başından sonuna değin çevremizi saran parlak bir hale, yarı saydam bir tabakadır[2].

Böylece Woolf "materyalist" sıfatı ile tanımladığı "Edward" dönemi romancılarının, salt dış gerçeğe yönelik betimlemelerini, kusursuz ve ölçülü yapılarını, kesin çizgilerle belirlenmiş ve sınırlandırılmış karakterlerini, kısacası tüm roman anlayışlarını yadsır. Kendi romanlarında zihinde şekillenen düşünceler, artık gözle görülen olayın yerini almıştır, çünkü Woolf'a göre "gerçek", kişinin bilincindeki izlenimlerin tümüdür.

Hiç şüphe yok ki böylesi bir gerçek Woolf'a göre ancak bilinç-akımı yöntemi ile iletilebilecekti. Bu yeni yöntem, Bergson'dan esinlendiği kadar Freud ve Jung'dan özellikle onların ortaya attığı yeni "bilinçlilik" (consciousness) kavramından esinlenmiştir. Buna göre, kişinin bilincinde o güne dek yaşadığı her olay, bilinç altında ise ırkının yaşadığı olayların kalıtımları yeralmaktadır. Kişilik bireyin anılarının toplamından oluşur, çünkü geçmiş sürekli olarak, bu anın davranışını şekillendirmek üzere yaşanan anda vardır. Bireyin gerçek kişiliği, yaşadığı son ana kadar başından geçen olayların hepsini, yani bilincinin tümünü incelemeden anlaşılamaz[3]. Çünkü, yine Woolf'un dediği gibi yaşam "parlak bir hale - bilinçliliğin başından sonuna değin çevremizi saran yarı saydam tabaka"[4] dır artık.

Woolf, bilinç-akımı yöntemini Joyce ve D. Richardson'dan öğrenir. *Mrs. Dalloway*'i yazmaya başladığında ise artık bu yöntem deneysel niteliğini çoktan geride bırakmıştır. David Daiches "Virginia Woolf" başlıklı makalesinde yazarın *Mrs. Dalloway*'de bilinç-akımı tekniğini hemen hemen kusursuzluğa eriştirdiğini ve bu yapıtla bu yöntemin en başarılı örneklerinden birisini sergilediğini ileri sürmekte ve sözlerini şöyle tamamlamaktadır. "Woolf bu yapıtında, yapı bakımından, öteki romanlarında görülmeyen bir yetkinliğe ulaşıyor. Bu yüzden, *Mrs. Dalloway,* ayrıntılı bir teknik çözümleme için seçilebilecek en iyi örnek."[5]. Herbert J. Muller da Woolf'un aynı yapıtından yazarın "en başarılı romanı" olarak sözederken, Joyce'un *Ulysses*'i ile benzerliklerine dikkati çekmektedir.

> Tıpkı *Ulysses* gibi, bu roman da tek bir günü, Londra'da bir günü ele alır, ve yine tıpkı Joyce gibi Virginia Woolf, birbiri ile ilişkisi olmayan kişilerle olayları tanıtırken, birbiri ile ilişkisi senfonik olan bir seri temayı işler[6].

Gerçekten de Woolf'un yapıtı, Birinci Dünya Savaşının henüz sona erdiği 1918 yılının Haziran ayında Londra'da bir günü, ve bu zaman ve yer içersinde, birtakım kişilerin yaşantılarını ele alır. Zaman, yer ve karakterler, gerçekçi ve doğalcı romanın gereksinim duyduğu kadar kesin belirlenmiş, aynı zamanda klâsik tragedia yazarlarının titizliği ile sınırlandırılmışlardır. Şüphe yok ki, bu sınırlandırma bilinç-akımı tekniğinin kusursuz uygulanmasını sağlayan yöntemlerden bir tanesidir. Ele alınan olaylar basit ve günlük olaylardır. Yapıtın yapısal ve simgesel şemaları dikkate alınmadığında, anlamsız bile görünebilirler. Yapıtın kahramanı Clarissa Dalloway, elli yaşlarında güzelliğini hâlâ yitirmemiş, sosyetede verdiği renkli davetleri ile tanınan bir kimsedir. Kocası ileri gelen bir politikacı olan Mrs. Dalloway'in erinlik çağını henüz geçmiş bir de kızı vardır. Clarissa o akşam vereceği davetin hazırlıkları için Londra'da alışverişe çıkar. Eski dostlar, Londra'lı tipler, kızı, kocası, hizmetçileri ve Hindistan'dan yeni dönen gençlik sevgilisi ile konuşur. Clarissa'nın Londra içinde gidiş gelişlerini, insanlarla olan ilişkilerini onun zihninden, bilincindeki izlenimlerden öğreniriz. Clarissa'nın bilincinin akışı, romanın ikinci önemli karakteri olan Septimus Warren Smith'in bilinç akışı ile yer değiştirerek devam eder. Septimus savaştan bedensel değil ama ruhsal yaralarla dönmüş hasta bir gençtir. Yapıtta her nekadar diğer karakterlerin bilinç-akımlarına yer veriliyorsa da, asıl ağırlık Clarissa ile Septimus'un bilinç-akımlarındadır. Günün bitmesi ile romanın da sonuna yaklaşılır. Septimus kendini öldürür. Clarissa davetini gerçekleştirir. Clarissa'nın konukları arasında bulunan Septimus'un doktoru delikanlının ölüm haberini ona iletirken, yapıtın en önemli iki karakterini de böylece biraraya getirmiş olur.

Yapıtta sosyal, dini veya politik belirli bir bildiri yoktur. Yazarın amacı yaşam ve ölüm gerçeğini kişilerin bilinçlerinde izlemek, onlarda yansıdığı gibi yansıtmaktır yani Woolf'a göre, gerçekte olduğu gibi yansıtmak. Bunun için nesnellik (objectivity) ilk gereksinimdir, nesnellik ise en iyi şekilde dramatik bir yöntemle gerçekleştirilebilir. Bilinç-akımı yöntemi hem nesnelliği hem de dramatikliği içeren tek yöntem olarak görünür.

Bilinç-akımı tekniğinde, görünüşde bir olay yoktur. Yöntem kişilerin psişik süreçlerinin sunulmasını öngörmektedir. Zihin içeriği ki bilinç-akımı derken bunu kastediyoruz, karakterlerin kişisel psikolojik çağrışımlarına dayanır. Çağrışımlara dayandığı için, yapıttaki olaylarda, yani düşünce akımında süreksizlik, bir konudan diğerine atlama söz konusudur. Zihin, zamanı kronolojik bir sıra içersinde izlemez. Geçmiş, şimdi ve gelecek arasında dilediği gibi gidip gelir. Ayrıca, her karakterin kendine özgü bilinçliliği, kişisel değerler duygusu, çağrışımları ve ilişkileri bulunması gerektiği düşünülürse, bilinç-akımı yönteminin yazar için ne türlü sorunlar yarattığı anlaşılabilir. Kanımca, ilk ve en önemli sorun, psişik süreçleri gerçeğe en yakın ve en nesnel bir şekilde dokurken, anlamı da okura iletiştirebilmektir. Kısacası, okur ile yazar arasındaki iletişim sorunudur. Anlaşılırlığını yitirmiş bir yapıt, ne denli sanatsal olursa olsun amacının altına düşmüş sayılır. Psikanaliz ile sanat ayrı şeyler olduğuna

göre, bilinç-akımı tekniği ile yazarın salt psişik süreçleri vermeyi amaçlamadığı açıktır. Okura iletiştirmek istediği bir takım değerler, bir "gerçek" anlayışı vardır şüphesiz. Ancak, bu yöntem geleneksel anlamda bir öykü-olaylar yapısını ortadan kaldırdığı gibi, karakter yaratma tekniğini de tümü ile değiştirdiği için yazar anlaşılırlığı bütün bu sorunların üstesinden gelmedikçe sağlıyamaz.

Virginia Woolf *Mrs. Dalloway*'de bu sorunları çelişkiye düşmeden çözümler. Kullandığı dilde "kişisellik" ile anlaşılırlık arasındaki dengeyi kurmakla kalmayıp, nesnelliği de aşırıya götürmeden yazarın araya girişine az da olsa yer vererek bilinç-akımının anlaşılırlığını güvence altına alır. Woolf, psişik akım yönündeki değişiklikleri bir dış olay ile işaretler. Örneğin havada dumanla reklâmlar çizen bir uçak, saatlerin veya kulelerin çanları, tramvay, araba, ambulansların geçişleri, bir bilinç-akımından diğerine sıçrama ortamını oluşturur. Ancak, önemli olan olayın kendisi değildir, önemli olan olayın etkisinde kalan kişinin özel çağrışımları ile oluşturduğu özel psişik süreç, yaşamın bilinçlilikteki yansımasıdır. Örneğin; romanın başlangıcında Clarissa'dan Septimus'un bilinç-akımına, ondan karısı Lukrezia'ya ve tekrar Clarissa'ya dönüş, Bond sokağında ansızın lastiği patlıyarak duruveren bir makam arabasınca sağlanır, yani bir dış etkenle. Ayrıca yazar, dedi ve düşündü gibi sözcüklerle araya girerek psişik süreçlerin kimliklerine kesinlik kazandırır. Septimus için arabanın anlamı kişiseldir, olayı tipik bir paranoyak gibi algılar "Yolu tıkayan benim, diye düşündü. Bakmıyorlar mıydı; parmaklarıyla kendisini göstermiyorlar mıydı; burada kaldırıma çakılışı bir şey yüzünden, bir amaçla değil miydi? Ama hangi amaçla?"[7]. Lukrezia için önemli olan arabanın kendisi değil, etrafına toplanan insanlar, İngilizlerdir. Bir kez daha yabancılığını ve kocasının hastalığı nedeni ile çaresizliğini taa içinde duyar. "Kalabalığa baktı. Kasap çıraklarına, geçen kadınlara imdat! imdat! diye haykırmak geldi içinden. Yardım edin n'olur!" (s. 26). Clarissa ise makam arabasının görkeminde kendi sosyal yaşantısının zaferini, parlaklığını bulur: "Araba, tam önünden çekili pancurlarıyla geçerken, müthiş bir gururla parıldadı yüzü, çiçekçinin önünde, güneş ışığında dimdik durdu. Clarissa da bir parti veriyordu. Doğruldu; işte böyle duracaktı merdivenlerin tepesinde" (s. 28). Görüldüğü gibi aynı olayı üç ayrı kişi ayrı ayrı algılamaktadırlar.

Yapıtın diğer bölümlerinde de kişilerin iç dünyalarını sergilemek için çeşitli araçlar kullanmıştır yazar. Sırası ile, dumanlı reklamlar çizen bir uçak, parkta arabası içinde uyuyan bebekle dadısı, belli aralıklarla çalan ve bize günün hangi saatinde olduğumuzu hatırlatan Londra'nın çeşitli saat kulelerinin çanları bu görevi üstlenirler. Ancak, yapıtta saatin ayrı ve çok özel bir işlevi vardır. Roman, bir günün yirmidört saatine bölündüğüne göre zamanın geçişi, romanın da devamını sağlar. Ancak saatin sesi kronolojik zamanı işaret etmekten çok, kronolojik zamanla zihinsel zaman arasındaki çelişkiye dikkati çeker. Saatin bize hatırlattığı zamanla kişilerin bilinçlerindeki zaman arasında doğrudan bir bağlantı olmadığını gösterir. Hatta çan sesinin iletiştirdiği zamanın kişilerin yaşamlarında hiç ama hiç önemi yoktur. Örneğin St.

Margaret çanının sesi Peter Walsh'ı geçmişe götürürken kronolojik zamanın anlamsızlığını daha çok vurgular.

> ...; eski Clarissa şaşılacak bir açıklıkla canlandı gözünde; sanki bu çan sesi yıllarca önce büyük bir özdenliği paylaştıkları an odaya girmiş, birinden öbürüne gidip geldikten sonra bala kanmış bir arı gibi yaşanılan anı yüklenerek çıkıp gitmişti. Ama hangi oda? Hangi an? (s. 66).

Saatin sesi bir yandan da karakterleri toplumun yasalarına uymaya, yaşamı geleneklere göre düzenlemeye çağırır. Örneğin Lukrezia için; "Harley Sokağı'nın saatleri, parçalayarak, ayırarak, bölerek, ufalayarak Haziran sabahını kemiriyor, boyun eğmeyi öğütlüyor, yetke'yi yüceltiyor, birağızdan ölçme yetisi'nin üstünlüğünü belirtiyorlardı;" (ss. 126 - 127). Kısacası, saat veya zaman kişilere dış gerçeği hatırlatmakla birlikte, onları iç gerçeklerinden ayıramıyor, dış ile iç'in çelişkisini daha da belirgin yapıyor.

Görüldüğü gibi, yapıtta öykü yaşamın tümünden, olay ise kişilerin iç yaşantılarından kaynaklanıyor. Ya bu akan, değişen yaşam içersindeki karakterleri bize bilinç-akımı tekniği nasıl iletiyor? Woolf yine yazarı işe karıştırdığı için bu konuda da diğer bilinç-akımı yöntemini kullanan yazarlardan daha kolaylıkla aktarabiliyor istediğini, ancak yine de bu çok sınırlı bir şekilde kullanılmış olduğundan asıl ağırlık izlenimcilik üzerinde oluşmakta. Karakterler kendi bilinçliliklerindeki kişilikleri ve diğer karakterlerin bilinçliliklerindeki izlenimlerin birikimleri ile betimleniyorlar. Karakterlerin zihin süreçlerinden hem kendi kendilerini hem de diğer karakterleri nasıl gördüklerini öğreniyoruz. Karakterleri ayrıca geçmiş anılarda, geleceği gösteren simgelerde, kendilerini tamamlayan diğer karakterlerle bir araya getirerek belki de geleneksel yöntemle çizilebileceğinden de tam ve bütün karakterler oluşturuyor yazar, ve böylece son söz söylenip de nokta konuncaya dek karakterlerin çizimleri tamamlanmıyor. Bu yöntemi Clarissa'nın çizilişi ile örnekleyelim: Önce Clarissa'yı kendi hakkındaki düşüncelerinden tanıyoruz "Yürürken, bir yandan da, tek yeteneğim, insanları anlamak diye düşünüyordu, neredeyse içgüdüyle sezmek." (s. 18), daha sonra onun elli yaşındaki görünümünü Peter Walsh veriyor okura: "İhtiyarlamış oldukça, diye düşündü, otururken. Bundan hiç söz etmeyeceğim ona, diye düşündü, çünkü gerçekten ihtiyarlamış (s. 56). Clarissa'yı kendisini sevmeyen Miss Kilman'ın düşüncelerinden şöyle algılıyoruz:

> Oysa neden benzesindi ona? Neden? Mrs. Dalloway bir hiçti gözünde. Ağırbaşlı değildi. Temiz yürekli değildi. Bir gösteriş ve yalan dokusuydu hayatı. Yine de Miss Kilman yenilmişti (s. 157).

Kocası Richard'ın gözünden ise Clarissa'yı bir başka türlü görüyoruz. Richard "Clarissa'ya kendisini nasıl sevdiğini içinden geldiği gibi söylemeye gidiyordu. Neden

hiç söylemeyiz, diye düşündü. Biraz tembellikten, biraz da utangaçlıktan herhalde. Clarissa'yla evlenmesinin doğaüstü bir olay olduğunu düşündü yine" (s. 142).

Karakterler değişik yönleri ile değişik bilinç-akımlarında romanın sonuna dek tekrar tekrar karşımıza çıkarlar. Clarissa Dalloway örneğini devam ettirirsek, onun Septimus ile kurulan paralelinde, değişik bir açıdan ele alındığını görürüz. Doktor Bradshaw Clarissa'nın davetine Septimus'un ölüm haberini getirir. Clarissa o ölümde kendi yaşamının başarısızlığını görür. Tüm yaşantısı süresince davetlerde insanları bir araya getirmeye çalışan Clarissa, tanımadığı bir gencin yaşam ile bağlantı kuramadığı için kendini öldürmesinden sorumluluk duyar. Septimus evrensel aşk ve bağlılık bildirisini kimseye iletemeden ölmüştür, yaşayan Clarissa ise bu bildiriyi kendisinin de hiçbir zaman iletememiş olduğunun bilincine varır.

> Clarissa'nın felâketiydi bu - utanç lekesiydi. Bu koyu karanlıkta, genç adamların yitişini, yokoluşunu gözlemek, onlar ölürken gece elbisesiyle durmak bir çeşit cezaydı belki (s. 224 - 225).

Septimus'la böylece bir bağ kuran Clarissa, karşı evde uykuya hazırlanan bir ihtiyarda kendi yaşlılığını ve ölümünü de görür. Clarissa'nın çizimi yapıtın son sayfasında, Lady Rosseter ve Peter Walsh'ın sözleri ile tamamlanır:

> 'Kafanın ne önemi var sanki?' dedi Lady Rosseter ayağa kalkarken, 'önemli olan yürektir.'
>
> 'Ben de geleyim' dedi Peter; gelgelelim bir an kalakaldı. Nedir bu ürkü?... Neden anlatılmaz bir ürpertiyle doluyor içim?
>
> Clarissa evet diye söylendi.
>
> Çünkü Clarissa oradaydı (s. 236).

Yapıtta Clarissa kalbin değerlerinin simgesidir, ve yapıt bu değerler vurgulanarak sona erer.

Mrs. Dalloway'de yazarın iletiştirmek çabasında olduğu anlam Septimus ile Clarissa'nın ayrı yollardan belirtmeye çalıştıkları ama Septimus'un verememiş Clarissa'nın verebildiği, hiç değilse okura iletebildiği bildiride doruklaşır: insan sevgisi. Kalp bu nedenle Clarissa'nın simgesidir, Clarissa aynı nedenle kalbinden hastadır, çünkü yaşamda sevgi yenik düşmektedir. Ama hiç değilse Clarissa sürekli olarak insanlar arasında sevgi bağları kurmaya çalışmıştır. İnsanlarla, dış dünya ile hiçbir iletişim kuramayan Septimus için büyük gizi ile ölmekten başka çare yoktur. Septimus insanlara mutluluk getirebilmek için onlara evrensel aşk bildirisini anlatmak isterse de, onlara yaklaşamadığı için çabaları karşılıksız kalır. Çünkü "Septimus tad alamıyordu, duygusuzlaşmıştı" (s. 109). Erkek kadın ilişkilerini iğrenç buluyordu, "Shakespeare erkek kadın ilişkisini çok iğrenç buluyordu. Birleşme pis bir eylemdi

baştan sona" (s. 111). Septimus hem bedenen hem de ruhen kısırlaşmıştı. "Böyle bir dünyaya çocuk nasıl getirilir" (s. 111) diye düşünüyordu. Ve nihayet Septimus insandan nefret ediyordu. "Kısacası insan yaradılışı —burun delikleri kan kırmızı o canavar— bırakmıyordu peşini" (s. 114).

Septimus insanın tek yönünü, ego'sunu simgeler. Her ne nedenle olursa olsun, aşırı içe dönüklük, kişinin dünyasının daralmasına, kendinin kendi içinde yok olmasına neden olur. Oysa, insan yaşarken de ölümden sonra da başkalarında ve onlarla yaşar. Sosyal kişiliğin önemi buradadır. Clarissa'nın davetleri de bu açıdan simgeseldir. Kişilerin birbirlerini tamamlıyacakları, birbirlerinde yaşayacakları ortamlar yaratmaya çalışır. Peter Walsh'ın dediği gibi:

> Başkalarını tam anlamı ile tanıyamazdı insan; bu konuda birleşmişlerdi. Ama Clarissa, Shaftsbury Caddesi'ni çıkan otobüste, kendini her yerde bulabildiğini söylemişti, yalnız 'şurada, şurada, şurada' değil, her yerde - Shaftsbury Caddesi'nden geçerlerken elini sallıyordu. Bütün gördükleri kendisiydi. Birini tanımak için onu tamamlayan kimseleri, hatta yerleri bilmek gerekirdi. Daha önce hiç konuşmadığı kimselerle, tuhaf bir yakınlık kuruverirdi - ağaçlarla, ambarlarla (s. 185).
>
> Görülmeyen varlığımız ölümden sonra da herhangi bir biçimde şu ya da bu kişiye bitişerek yaşamını sürdürebilir, bazı yerlere dadanabilirdi. Belki de - belki (s. 186).

Mrs. Dalloway'de yazarın bilinç-akımı yöntemi ile elde ettiği en büyük başarı, yaşamdaki bütünlüğü ve doğadaki tüm varlıkların birbirleri ile ilişkilerini kendi gerçek anlayışı çerçevesinde gösterebilmesindedir.

---

(1) Virginia Woolf, "Modern Fiction *Modern British Fiction.* ed. Mark Schorer (New York: Oxford University Press, 1961), s. 6. Alıntılar adı geçen baskıya dayanılarak tarafımızdan çevrilmiştir.
(2) İbid.
(3) Bk. David Daiches, *The Novel and the Modern World,* (Chicago: The University of Chicago Press, 1965) ss. 1 - 11.
(4) Woolf'un makalesinin bu satırları Ayşegül Günkut'un çevirisidir. Bk. *Yeni Dergi,* (Mayıs 1965), s. 64.
(5) David Daiches, "Virginia Woolf", Çev. Ayşegül Günkut, *Yeni Dergi,* Sayı B (Mayıs 1965), s. 66.
(6) Herbert J. Muller, *Modern Fiction, A Study of Values* (New York: McGraw-Hill Book Co., 1937), s. 319. Çeviri tarafımızdan yapılmıştır.
(7) Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway,* Çev. Tomris Uyar (İstanbul: Yeni Ankara Yayınevi), s. 25. Bundan böyle tüm alıntılar yapıtın bu çevirisine dayanılarak, sayfa numarası ile belirtilecektir.

KAYNAKLAR

Daiches, David. *The Novel and the Modern World.* Chicago: The University of Chicago Press, 1965.
Modern British Fiction: Essays in Criticism. ed. Mark Schorer. New York: Oxford University Press, 1961.
Muller, Herbert J. *Modern Fiction: A Study of Values.* New York: McGraw-Hill Book Co., 1937
The Classic British Novel. eds. Howard M. Harper Jr. and Charles Edge. Athens: The University of Georgia Press, 1972. ss, 220 - 237
Yeni Dergi · Çağdaş Roman Konusunda Bilinç-Akımı Özel Sayısı, Sayı B, Mayıs, 1965.

JACQUES PREVERT'İN ŞİİRİNE KURAMSAL VE UYGULAMALI BİR YAKLAŞIM

Tuğrul İNAL*

Şiirle iyi kötü yakınlığı olanlar çağdaş Fransız şiir dünyasının seçkin adı Jacques Prévert'in iki dünya savaşının yıprattığı yüzyılımızın dertlerini, sıkıntılarını alaya alırcasına hafiflettiğini, sıkıntılarla yoğrulan, düşe kalka yaşamını sürdürmeye çalışan o basit halktan insanlara gelecek konusunda umut verdiğini, umut verdikçe onları neşelendirdiğini, gönüllere su serptiğini bilirler. Dışarıda, Fransa'da Breton, Eluard, Aragon, Jouve, Superville, Perse —bunlara M. Jacob, Cocteau ve Reverdy de eklenirse— kuşağının şiirleri ilk dünya savaşından sonra basılmış, üna kavuşmuş; Prévert'in adı, o ünlü şiiri "Le dîner des têtes" in 1931'de yayımlanmasına karşın Marcel Raymond'un 1940'da yayımladığı ve onun adını Michaux ve René Char ile birlikte aldığı *"De Baudelaire au Surréalisme"*[1] adlı titiz ve ilginç incelemesinden sonra duyulmuştur. Bizde de Prévert adı, adlarını yukarıda ondan önce andığımız şairlerden sonra duyulmuştur. ama bu zamandizinsel sıralamaya karşın onun bambaşka bir yeri olduğu, başka bir deyişle kişiliğine özgün anlatımıyla bambaşka bir yeri olduğu edebiyat tarihçilerince[2] kabul edilmiştir.

---

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Doçenti.

İlk olarak, İkinci Yeni şairlerinin yanlış olarak "birinci yeni" adıyla tanımladıkları Garip kuşağı şairlerince sevilen ve ülkemizde tanıtılan Prévert'in Türkiye'de güzel çevirileri var: O. Rıfat[3], C. Yücel[4] ve S. Eyüboğlu[5] ondan güzel çeviriler yapıp yayımlamışlardır. Bu üç ustanın çevirilerinden başka, geçtiğimiz on, on beş yıl içinde çeşitli dergi ve gazetelerde az da olsa, onun şiiri üzerine yazılmış birkaç yazı var. Bir de, Ankara Radyosunda şairin ölümünden önce 1977 yılında bir Prévert özel programı hazırlanmıştı. O programın metnini hazırlayan A. Emre daha sonra yazdıklarını *Türk Dili*'nde[6] yayımlamıştı. "Sabah Keyfi", "Canım Yaz Ayları", "Türlüsü" (O. R. a.g.y. ss. 42 - 49), "Sardalyacı Kadınların Türküsü", "Şimendifer Kralının Mahdumundan Naklen", "Çöpçü", "Harp" (C. Y. a.g.y. ss. 30 - 38). "Bir Kuşun Resmini Yapmak İçin, Serbest Mahalle, Kar Küreyicilerinin Noel Türküsü, Çocukluk, Ayakkabı Boyacılarının Türküsü, Çocuk Avı, Ciddi Mesele, Pater Noster, Yumurcak, Onlar, Kuşlu Ders, Cenazeye Giden İki Salyangozun Türküsü" (S. E. a.g.y. ss. 9-82) dilimize kazandırılmış güzel örneklerden birkaçı.

Gönül isterdi ki incelememiz daha geniş boyutlu olsun; B. Cömert anısına çıkacak bir kitapta yer alacak olan bu yazı, istemeyerek sınırlı olacak.

1) Kuramsal Yaklaşım

Hiçbir ulusal sınır tanımadan büyük hızla, sürekli olarak değişip duran dünyamızda insanın kendini giderek yaşadığı çevreden, denilebilirse evrenden soyutlaması, daha doğrusu yabancılaşması, kimi geleneksel törel değerlerin yetersizliği, yaşanan savaşlar ve onu yaratan teknoloji karşısında insanın başarısızlığa uğraması, kötülük sorunu ve onun etkileri Prévert'in şiirinde ele alınan izlekler arasındadır. Çağdaş uygarlığın dünyamıza saldığı dev makinaların, tankların, tüfeklerin, dişlilerin korkusunu içinde duyan bir şair olarak Prévert, iki büyük savaş geçiren ve üçüncüsünün korkusunu ensesinde her an duyan, bu dünyada mutluluktan çok mutsuzluğun tadını tatmaya alışık sokaktaki insanın karanlık ve yoksul dünyasına eğiliyor. Prévert'in, bir karaböcek gibi algılamaya alışık olduğumuz bu karanlık dünyayı içimize korku salmak, içimizi karartmak amacıyla gözler önüne serdiğini söylemenin yanlış olduğunu, şiirinin somut incelemesine geçmeden belirtmeliyiz. Sevgiyle ve coşkuyla ele alıp incelediği insanlar çağdaş uygarlığın yarattığı kent uygarlığının ve kentsel yaşamın içinden seçilmiştir. Sanayileşme ve onun uydusunda kent, kendiliğinden insanı doğadan soyutlayarak, onu kendi yapısına uygun bir ortam içinde yoğurup eritiyor. İnsanların yalnız doğadan değil, geleneklerden, kurallardan uzaklaştığı kentsel ortamda, kalabalıklar arasında yalnız kalma gerçeğini bilinçle kafasında ve yüreğinde duyan Prévert, bu görüntüsel ve içsel karmaşaları insancı bir düşünüş ve Villon'u anımsatan bir ustalıkla aşmaya çalışıyor. Kentte yaşayan insanın yalnızlığının ve yoksulluğunun uyandırdığı keskinliği azaltmak için karamsarlıktan köşe bucak kaçarken, öte yandan da büyük kentte insan üzerinde dar çevrelerin, katı

kuralların, değişmesinin bile düşünülemediği törel değerlerin insan üzerinde yapmış olduğu baskıları silip atıyor. Gerçekten de büyük kentlerde bir başına yaşayan yalnız ve yoksul insan, öteden beri kişilerin, kurumların katı kural ve baskılarından giderek sıyrılıyor. Açıkça o insan, çağının kuşkularından elini kolunu bağlayan kurallardan kurtulup kişisel, ya da sınıfsal özlemlerini gerçekleştirmeye yöneliyor. Bunun sonucu olarak kent insanının toplumsal baskılardan uzaklaşmasında denilebilirse bilinçaltında saklı yatan özlemler açığa çıkıyor. Prévert'in şiiri de ilk dünya savaşından sonra çağdaş dünya şiiri gibi bireyin bilinçaltını kendisine konu ediniyor. Bir zamanlar gerçeküstücülerle akrabalığı olan Prévert'de bir şair olarak, ister gerçeküstücü döneminde yazdığı şiirlerinde olsun, ister daha sonra yazdığı şiirlerinde olsun, kent insanının salt bir özgürlüğe, onunla da mutluluğa kavuşmasını dilemiş, şiirini bu dileğin hizmetine koymuştur. Biraz sonra aşağıda kimi şiirlerinde göstereceğimiz gibi, Prévert'in şiirinde bulduğumuz, ayırıcı özelliklerden biri de, kentte yaşayan her sınıftan insanın çocuksu bir sevgiyle kalıplaşmaya karşı birleştirilmeleridir; zenginlerle yoksulların, büyüklerle küçüklerin, insanlarla insan olarak yaratılmamış canlıların sevgiyle kaynaştırılmalarıdır. Gelişmişliğin, onun verilerinin, kuralların insanın dünyasında ne tür baskılar yaptığını, Paris'te sokak sokak, kahve kahve gezerek gören, somut daha canlı trajedilere tanık olan Prévert, bunlara karşılık salt bir tanık olarak değil, aynı sıkıntıları duyan ve yaşayan bir insan olarak da tepki duyuyor. Her sanatçı gibi, ama kendisine özgü tavırla, bu baskılardan kurtulmak için yapay bir temele oturtulan çağdaş uygarlığın ve kentsel yaşamın yaratmış olduğu sınırları aşma eylemine giriyor. Bunun içinde hiç çekinmeden çevreye ve evrene aldırmadan çocukluğun o salt içten dünyasına dönüyor. Bu dönüş, şairin çağdaş uygarlığın ve kent yaşamının karşısında daha doğrusu içinde kendi iç varlığına dönmesi demektir. Bu dönüş karşısında çoğun "şarlatan" olarak suçlanan sözgelimi bir modern ressamın yaptığıyla kendi şimdiki çevresi arasındaki fark ya da çelişki ne denli görünüşte büyükse —ama gerçekte değil— yirminci yüzyılın gerçekleri ve sorunlarıyla Prévert'in de yazdıkları arasındaki fark —ama fark yok— görünüşte o denli büyüktür. Kısacası, bir Picasso'nun yaptığıyla, Prévert'in yaptığı bir çeşit başkaldırmadır, öze dönme isteği ya da gereksinimidir. Şiirinin incelemesine geçmeden Prévert'in başkaldırma eylemini kafamızda daha da süsleyip somutlaştırabilmek için herkesçe bilinen bir yazardan, Camus'nun hemen bütün dillere çevirilen ve okunan *"Yabancı"* sından örnek vermek istiyoruz. Sabah tramvayla işine giden, saat beşte aynı yoldan evine geri dönen, bütün bir beş günü aynı tekdüzelikle geçiren, pazar günü pazar giysileri içinde karısı ve çocuklarıyla sinemaya giden adamın dar dünyası doğrusu kuralların ve yirminci yüzyılın kıskacına aldığı insanın bir trajedisidir. Bilin cinde olsun olmasın çağdaş dünyadan bir insanın görünümü gerçekten de budur. Bütün dünya bu yoldan gittikçe yaşam tekdüzeleşiyor, yapaylaşıyor; kurallar, baskılar egemen oluyor. Picasso gibi, Camus gibi Prévert'de sanatçı kişiliğini burada ortaya çıkarıyor; duyarlıkla ve sorumlulukla başkaldırıyor: yeni bir dünya ve yeni bir yaşam biçimi ortaya koyuyor. Bu bütün çağlarda böyle olmuştur; sanatçı yeni bir

yaşam biçimi için savaşım vermiştir. Çağdaş yaşam ve onun uzantıları insanı giderek tutsaklaştıracak. Sanatçı da, ister Picasso olsun, ister Camus olsun, ister Prévert olsun, bizde de sözgelimi ister O. Veli olsun, kimi doğal ve yapay kuralların, gereklerin dışına tam anlamıyla çıkamasalar da o güçlü sanatçı ve insan kişilikleriyle bu kuralları zorlamışlardır.

Prévert bunu yaparken her usta sanatçı gibi özgün bir şiir yaratmıştır. Nedir Prévert'in o özgün şiirinde yatan dünya anlayışı? Bu sorunun en güzel yanıtını şiirlerinde görmeden kısaca özetle de olsa birkaç cümle ile burada belirtmekte yarar buluyoruz.

Prévert'in şiiri kalıplaşmış kurallara, alışkanlıklara, çağdaş teknolojinin ve toplumsal gelişimin getirdiği egemen düzene karşı bir tepki biçimindedir. İncelememizin başından bu yana ağırlığını ortaya koymaya çalıştığımız Prévert'in bu karşı tavrı şiirini biçimleyen ve belirleyen başlıca özelliktir. Sevgiyle çevrili özgür bir dünya için yola çıkan Prévert, bir başkaldırıcı olarak ortaya çıkarken kendisini hiç zorlamaz, yapaylığa hiç düşmez. Söyleyeceğini o denli rahat söyler ki okuyucu ister istemez şiirlerinde çocuk dünyasına özgü bir hava bulur. İnsanın yüreğinde sevgi ve sıcaklık uyandıran çocuksu tavırlar içinde, yazı diline oranla daha yalın ve daha dolaysız ve daha içten olan konuşma diliyle, yazımızın başında da belirttiğimiz gibi neşe içinde dünyayla, onun düzeni ve kurallarıyla alay edercesine şiirini yazar, insanlığın yaşadığı trajedilere nerdeyse bir sevimlilik katar, insanların özene bezene kurduğu dünyayı, onun kurallarını, kurumlarını, kişilerini, sözgelimi okullarını, öğretmenlerini, Tanrısını, kilisesini hafife alır. Bunları yaparken yıkıcı gibi görünse de kendisinden beş yüzyıl önce dünyayı alaya alırcasına şiir yazan Villon ile ortak bir anlayış evresindedir. Yani ne yıkıcıdır ne bireycidir. Prévert, Rabelais gibi coşkun, aklın sınırlarını aşan, çocuksu bir dürtü ve istekle toplumun kurallarını zorlayan, en acı gerçekleri deyim yerindeyse neşeyle türküleştiren, Paris sokaklarının ve kahvelerinin şairidir. "Esprit Gaulois" diye adlandırılan "Fransız şakacılığını" onbeşinci yüzyılda Villon'dan, onyedinci yüzyılda Lafontaine'den sonra Fransız halkını diliyle, kokusuyla, sevgisiyle canlandıran Prévert, okumuş okumamış herkes tarafından sevilmiş; o kadar sevilmiş, o kadar okunmuş ki sözgelimi *"Paroles"*[7] bugüne dek birbuçuk milyon basılmış ve satılmış. Bizde de yerel çizgileriyle, konuşma diliyle en olmadık acı şeylere neşe katmayı bilen, onun için de herkes tarafından sıcaklıkla okunan O. Veli'yi bir anlamda anımsatan Prévert'i daha iyi değerlendirebilmek için şiirine olanaklar ölçüsünde eğilelim.

2) Uygulamalı Yaklaşım

Buraya değin söylediklerimizi somut olarak Prévert'in şiirinde görelim derken olanakları, yani yukarıda da sözünü ettiğimiz o sınırlandırılmış on sayfayı kastediyoruz. Bu nedenle söyleyeceklerimizi kalan sayfalarda daha kolaylıkla sınırla-

yabilmek için salt bir iki şiirini, özellikle Eyüboğlu'nun "Kuşlu ders"[8] diye çevirdiği söylediklerimizi özümleyen *"Page d'ecriture"* adlı şiirini ele alacağız. *"İki iki daha dört / Dört dört daha sekiz / Sekiz sekiz daha onaltı... / Tekrarl diyor öğretmen / İki iki daha dört / Dört dört daha sekiz / Sekiz sekiz daha onaltı / Derken kuştur geçiyor gökten / Bir kol çengi / Çocuk görüyor kuşu / İşitiyor kuşu / Çağırıyor kuşu / Gel kurtar beni / Oyna benimle / Kuşl / İniyor aşağı kuş / Oynuyor hem de çocukla / Dört dört daha sekiz / Sekiz sekiz daha onaltı / Onaltı onaltı daha... / Ne yapar? / Ne yapacak, bir şey yapmaz / Hele otuz iki yapmaya hiç yanaşmaz / Onaltı girer onaltının koluna / Çeker gider. / Ve sıranın gözünde kuş / Oynadıkça oynar çocukla / Derken duyar türküsünü kuşun / Öteki çocuklar da / Müzik dolar içleri / Ve sekizle sekiz de çeker giderler / Ardından dörtle dört ikiyle iki / Sonunda birler de sıvışır / Birdir bir oynayaraktan / Ve kuş bir kol çengi / Oynar durur çocukla / Öğretmen basar bağını / Yeter artık bu maskaralık! / Ama bütün çocuklar cıvıl cıvıl / Müzik üstüne çalışıyorlar artık / Derken gümbür diye yıkılır / Sınıfın duvarları / Camlar kum olur yeni baştan / Mürekkepler su / Sıralar ağaç / Tebeşirler kaya/ ".*

Prévert, çocuksu bir havayla, onun diliyle, dünyada her şeyi alaya alırcasına, hafife alırcasına, klâsik, kalıplaşmış şiir oyunlarına imrenmeden, bir çocuğun, hattâ kafası biraz dumanlı, içkili, sırf özgürlüğüne düşkünlüğünden, okumuşlara, ciddiyet sahibi büyüklere, babalara, öğretmenlere, onların değer verdikleri okullara öç alırcasına başkaldıran halktan bir adamın ağzıyla şiirini yazıyor. Çocukluğa, onun o katıksız, korkusuz, saf oyun dünyasına bir dönüş isteğinin, ama daha çocukluk çağında kafasını, beynini, gözünü tutsaklaştıran okula, öğretmene, tüm kötülüklerin filizlenip tezgâhlandığı kurumlara, kurallara karşı kızgın tavrını dışa vurmaktadır. Baştan sona değin her dizeden fışkıran o coşkun yaşam sevinciyle o sevinci azaltan şeylere, kişilere karşı duyduğu kızgınlığın bir çatışmasıdır bu şiir. Prévert'in şiirinde bir layt-motif olarak sık sık karşımıza çıkan bu yaşama sevincinde çoklukla kedere de, tasaya da yer yoktur. Ne var ki yaşam sevinci, sevinçle, özlemle çocukluğun o sorumsuz dünyasına dönme isteği, her şeyin özüne dönme isteği, bu dizelerin altından gizlice ve sinsice sızan, bu sevincin, bu meydan okumanın verdiği gururun her zaman sürmeyeceği gerçeği ile de karşı karşıya. İşte Prévert'in şiirinin içeriğini, yalan dolan bilmeyen çocuk dünyasıyla, ömrünü geçirdiği o Paris sokakları ve kahvelerinde, yarenlik ettiği her sınıftan insanın havası, kokusu oluşturmaktadır. İlk yedi dizede söylediklerini onsekiz - ondokuzuncu dizelerde ve yirmiiki - yirmisekizinci, ordan da otuzbeş - otuzaltıncı dizelerde yinelerken ilk olarak, çocukluk günlerine özleminin öyküsünü iliklerine dek duyacak kadar şiirleştiriyor; sonra da okula ve öğrencilerine bağıran öğretmene kızgınlığını kırkikinci dizede o denli duyuyor ki varlığını yok edecek girişimde bile bulunabilme yürekliliğini gösteriyor: onüçüncü ve ondördüncü dizelerde. İlk elde çok şey anlatmadığı sanısına kapıldığımız, ama ikinci elde yakından dikkatle incelendiğinde acı, buruk ağırlıkları olduğunu algıladığımız toplumsal bir anlam çizelgesi yaratan basit gündelik sözcükler ustaca sıralanmış baştan

sona: "öğretmen", "sıra", "sınıf", "mürekkep", "tebeşir", "sayılar", "okuldan sıvışmak", "birdirbir oynamak" Okulla ilgili olarak yukarıda şiirden çekip çıkardığımız sözcükler arasında bir öğretmen - öğrenci ilişkisi daha doğrusu çatışması anlatılıyor. Basit sözcüklerle öyle ustaca bir anlatım mükemmelliğine ulaşıyor ki kızan, emir veren öğretmen ve okulla ilgili sözcüklerin arasında hiç bir öğrenci göremiyoruz. Şiirsel içdenetim ve mantık o denli egemen ve ustaca kullanılmış ki, biz öğretmenle - okul arasında öğrencileri şairin ağzından duymadan, sözcük olarak görmeden onların varlığını sezinliyoruz. Öğrenci sözcüğüne şiirde rastlamadan onları birer iki cendere olarak algıladığımız öğretmen - okul arasında sıkışıp kalmış, sesi soluğu çıkmaz halde buluyoruz. Bir başka şiirinde "sorun yok, tek sorun öğretmenler" diyen Prévert, "bağırıp çağırarak emirler yağdıran öğretmen"in karşısına "türkü söyleyen öğrenciyi" koyarak, çocukla sevecenliği, müzikle barışı, müzikle özgürlüğü çağrıştırmak ister. Çocukluğu anımsamada, mutluluğa ermede müziğin Prévert'in şiirinde de ayrıcalıklı ve neşeli bir yeri var. Çünkü bu şiirde de müzik, hiç kimsenin, hiç bir kurumun ve düzenin yasaklayamayacağı, horlayamayacağı, çocuğundan yaşlısına, yoksulundan zenginine herkesin kafasına ve yüreğine seslenen güçlü bir silah olarak kullanılmıştır. Müzik ortak bir duyarlığa, ince bir beğeni ve geçmişe, özlemlere, sevgiye açılan bir pencere görevini yüklenmiştir. Proust'ta Vinteuil'ün[9] sanatını dinleyen Swann, içi titriyerek Odette ile geçmişteki beraberliğini anımsarken, bu şiirin başlığında ve ilk dizelerinde gördüğümüz kuş, Prévert'e içini ısıtan çocuksu neşeli türküleri anımsatıyor. Fransızcası "fichent le *camp*", Eyüboğlu'nun çevirisi okuldan kaçmak; Fransızca'daki "camp" sözcüğü ister bir "toplama kampı"nı anımsatsın, ister Prévent'in ondan farksız gördüğü okulu simgelesin bu neşeli çocuk dünyasında arada kaybolup gidiyor.

Şiirin sonlarında sayıların neşeyle başkaldırdıklarını görüyoruz. Hemen şiirin ilk yedi dizesine dönersek (İki iki daha dört / Dört dört daha sekiz / Sekiz sekiz daha onaltı / Öğretmen / ve aynı sayılar) öğrenci korkuyla kişiliksizce sayıları ezberlemekle yetinir, çünkü sayıları ezberlemekle görevlendirilmiştir; ama özgür yaradılışı bunu engelleyecektir: "Onaltı onaltı daha... / Ne yapar? / Ne yapacak, bir şey yapmaz / Hele otuz iki yapmaya hiç yanaşmaz / Onaltı girer onaltının koluna / Çeker gider /. Sanki sayıların bu başkaldırışına kuş, çocuk ve de Prévert ortaktır. Gerçekten de ortaktır. Şiirin başından beri öğretmenin buyruğuyla birden otuziki'ye dek çoğalan sayılar geldikleri yere, en küçük sayıya yani sıfıra dönmek isterler, öğretmeni de onun okulunu da yadsırlar: "Ve sekizle sekiz de çeker gider (8) / Ardından dörtle dört (4) ikiyle iki (2) / Sonunda birler de sıvışır (1) /. Sayılar kaybolur; sayılar ölmüştür. Kötülerin ölümü neşeyle kutlanır; bütün çocuklar "birdirbir oynayaraktan" yenginin sesini duyururlar. Doğaya ve özgürlüğe dönülmüştür, tutsaklığın bir simgesi olan duvarlar yıkılır şiirin sonunda. Denilebilir ki duvarlar bile yıkılırken istekle sevinçle yıkılırlar; çocukları artık onlar da tutsaklıktan kurtarmak isterler; işte kanıtı: Fransızcası "Et les murs de la classe / *s'écroulent tranquillement* /. Eyüboğlu, bu "tranquillement"nı her ne kadar "gümbür gümbür" diye karşılamışsa da "derken gümbür diye yıkılır / sınıfın duvarları" yerine "derken sevinçle yıkılır / sınıfın

duvarları" dese kanımızca daha doğru bir karşılık vermiş olurdu. Anlıyoruz, duyuyoruz: şiirde her şey özüne, kendi benliğine dönme hevesinde: kumdan yapılan camlar kum olmaya, çalışmanın, okulun simgesi mürekkep su olmaya, okulun simgesi sıralar ağaç olmaya yönelirken "Kuşlu Ders" adlı bu şiirin büyük adamı Prévert, hiç kendisini zorlamadan, Fransız şakacılığıyla okul, öğretmen, kural dinlemeden başkaldırırken, çocukluğun o saf günlerine, neşesine dönme çabasındadır. Büyük bir içtenlikle ne yaptığını düşünmeden ama zevkle, heyecanla dolap çekmece karıştıran, karıştırdıkça sevinçten gözleri parlayan bir çocuk gibi, Prévert de o ilk öze dönmeyi düşler durur. O kadar ki bir arada şöyle seslenir küçüklere, büyüklere, yoksullara, zenginlere: "Hiç çocuk olmamış büyükler var. / Bu büyüklerde yetenekler tümen tümen. / Hattâ bir çoğunda çürüyesiye. / Ama çocukluğun dehası var. / Çok yaşlı bazı insanlar, çocuklaşırlar gittikçe ve ölüme doğru rahat adımlarla, güle oynaya yürürler: Ne mutlu onlara!"[10]. O sevinç dünyasında Tanrıya da yer yoktur: "Göklerdeki babamız / Kal göklerinde / Bizim niyetimiz dünyada kalmak / Burası da hoş zaman zaman[11].

İçinde yaşadıkları dünyanın dışında kalan, yoksulluk, yalnızlık ve karanlık içinde yaşayıp giden insanları içten bir anlatım duruluğu ile karamsarlığa kapılmadan "La grasse matinée" Türkçesiyle "Sabah Keyfi" şiirinde öylesine bir tadla anlatır ki, o yoksul insanın özlemlerini varlığımıza karşın içimizde duyarız, o varlıklı insan o yoksul insan olur çıkar sonunda: "Müthiştir müthiş / Çinko tezgâhın üstünde kırılan / Katı yumurtanın çıtırdısı / Katı yumurtanın çıtırdısı / Müthiştir müthiş / Aç adamın kafasında çınladığı zaman / (...)." O aç adamın bir yumurtadan alacağı tadı yaşamdan alınabilecek en büyük bir tad olarak bize sunar Prévert. Son şiirleri de özellikle dikkate alınırsa küçük mutluluklar, yaşamın, özgürlüğün temel taşıdırlar. Son şiirlerinde bulduğumuz çocuk, kuş, doğa ve ondan parçalar onun o doğal ve basit yaşama duyduğu özlemin birer simgesidir.

Prévert, insan trajedisini, hiç bir yerde ucuzluğa düşmeden, özentiye kaçmadan, tatlı bir dille, neşeyle anlatmayı bilmiştir. Eyüboğlu'nun[12] dediği gibi çocuksu bir dille insanlığın dramını söyler, insanlığın dramını anlatırken çocuksu bir hal takınır. Evrenselleşmesi, her sınıf insan tarafından okunması, onun halkın diliyle, söyleşiyle, özlemini yaşlandıkça hüzünle duyduğu çocukluk dünyasıyla yaşamının her kertesinde içten bir bağ kurmuş olmasındandır.

---

(1) Bk. G. Picon. *Panorama de la Nouvelle Littérature Française.* Paris, Editions Gallimard, NRF, Le point du jour. 1960. s. 221.
(2) a.g.y. ss. 220 - 242.
(3) O. Veli, O. Rıfat, M. Cevdet. Batıdan Şiirler. Yeditepe Yay. 1963. ss. 42 - 49.
(4) *Herboydan.* Dünya Şiirinden Seçmeler. Seçilmiş Hikâyeler Dergisi. Dost Yayınları, 1957 ss. 30 38
(5) J. Prévert. *Şiirler.* Çan Yay. 1963. 93 s.
(6) Sayı 310, Temmuz 1977, ss. 75 - 77.
(7) Livre de Poche. 1949. 244 s.
(8) S. Eyüboğlu. a.g.y. ss. 64 - 65.
(9) *Du côté de chez Swann,* La Pleiade, A La Recherche du Temps Perdu. T I. ss. 344 - 345.
(10) S. Eyüboğlu a.g.y s. 79 "Gelişi Güzel"
(11) ss. 38 39 "Pater Noster"
(12) Önsöz, s. 5

ROMAIN ROLLAND VE EVRENSEL BARIŞA ÇAĞRI

Tanju İNAL*

Yazın tarihçileri "XX. yüzyıl savaş öncesi yazarlarından romancı, oyun yazarı, barışçı" yazar diye anarlar onu çoğu kez. Bu kısa bilgi de bile, "barışçı" nitelemesine karşın; ürkek, kararsız bir yorum sezilir sanki. Kimi yerde ise tabudur onun adını anmak, Fransız yazın tarihi içinde ona yer vermek. Henri Massis'in[1] "vatan haini" suçlamasının yarattığı yılgın hava içinde adını anmak bile suç sayılır olmuştu bir ara. Günümüzde de bu suçlamaların sıradan Fransız vatandaşına varasıya çekingen, küçümser bir tavır alarak sürdüğünü söyleyebiliriz. Fransa dışında daha çok tanınır, hakkında türlü eleştiri kitapları çıkar da, kendi ülkesinde eleştiri adına parmakla sayılacak kadar az kaynak vardır. Ünü tartışılır durur, kimi çevreler özel törenler düzenleyerek anısını yüceltirken, kimi çevreler ise ona yergiler yağdırır.

Kime, hangi düşünceye karşı çıkıyor da, kişiliği, yazarlığı üzerinde bu denli tartışılıp, değişik yorumlarla anılıyor? Nereden kaynaklanıyor ki bu ulusuna hayranlık ve nefret duygularının çatışmasındaki ikilem? Hem sonra özgür düşünce ülkesi diye bilinen Fransa'yı niçin terkediyor da, İsviçre'ye yerleşiyor ve ordan vatanı için, tüm Avrupa için yazıyor? Dilimize *Yaşama Sevgisi* adıyla bir bölümü çevrilen ünlü *"Jean Christophe"* romanın yazarı Romain Rolland'nın dil, din, ırk ayırımı yapmadan bütün

---

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Doçenti

insanları, sevgi, barış vb. insancıl duygular çevresinde birleştirici daha güzel bir dünya için giriştiği yürekli savaşımından sözetmek istiyoruz bu yazımızda.

Rolland'da XIX. yüzyıldan XX. yüzyıla geçiş döneminde, savaş içinde yetişmiş kuşaktan. 1870 savaşı, ardından da 1914 savaşına tanık oldu. Savaş çıktığında, tüm Avrupa Ulusları "yengi hırsı" ile silahlandığında İsviçre'de bulunuyordu. Düşüncesi ulus ve insanlık olgusu ile yoğrulmuştu. Seçimi yapmak birçokları gibi, Rolland için de güçtü belki ama, o Alplerin ardından gerçeğin iki yüzünü de görebilme şansına sahipti. Gerçeği söylemek, söyleyebilmek gerektiğinde ulusunu bile suçlayabilmek, tarafsızlığını korumak, barış adına savaşım verebilmek... Bu, herkes için öyle kolay bir şey değildi. Ulusçuluk, çıkarcılık gibi handikaplarla karşı karşıyaydı. Bu engeller içinde Rolland'ın savaşımının hangi doğrultuda geliştiğini kavramaya çalışmak yazımızda güttüğümüz amacı belirlemektedir.

Romain Rolland'nın tüm yazılarına egemen olan görüş: dünya vatandaşlığını herşeyin üstünde tutarak ulus, ırk, din ayrımı göstermeden silahlanmaya karşı çıkması ve ulusların birlikte, kardeşçe yaşamaları yörüngesinde öbeklenmektedir. Rolland'nın yazarlığının özünü belirleyen bu temel ve olumlu öğelerin nerden ve nasıl kaynaklandığını araştırmakta yarar var.

Çağdaşlarından Peguy'de, Fournier, Proust'ta görüldüğü gibi, biz de yazarın yaşamının en güzelini, en iyisini, etkin anıları gençlik yıllarında arayalım.

Küçük taşra kasabası Clamecy'nin tek düze yaşamında, maddeci, bireyci, kentsoylu ortamında Rolland'a yaşam gücü veren üç şey vardı: kitapları, müzik ve doğa. Yutarcasına okuduğu Spinoza'da, Tolstoi'da sanki büyülü yepyeni bir güç bulmuştu. İçi sızlayarak gözlemlediği, çevresinde rastladığı bireyle sözünü ettiği bu yazarlarda karşılaştığı birey arasında dağlar kadar fark buluyordu. Evreni kucaklayan, herkese, herşeye sevecenlikle bakabilecek bir bireydi artık düşlediği örnek insan. Beethoven'in 9. senfonisinde İmparatorluk Konçertosunda aynı ezgileri, aynı arayışı bulmuştu. "*Souvenir d'Enfance*" (Çocukluk Anıları)nda yazdığı gibi artık, "Herkül kuvveti" ile acımasız evrene karşı yürüyebilirdi.

İşte bu amaçla Rolland, Paris'e gelmiş, sanat dünyasına katılmıştı. Başkentle karşılaşması da acı oldu. Paris güzelliklerle donattığı düşlerinin Paris'i değildi. Düzeltmek istedi. Herkes için yazarak, insanlar arası dostluk bağlarını kurabilmek için.

Sanatının işlevini ilk kez "*Voyage Intérieur*" de açıklıyordu: "Başka insanlarla birlik olup, onları birleştirmeye çalışmak"[2]. Çağının, ülkesinin bir Tolstoi'u, bir Shakespeare'i, bir Hendel'i bir Beethoven'i olmak için yazmak, süslemesiz, gösterişsiz ama herkesçe anlaşılacak biçimde bir dille yazmak.

Jean Christophe[3], ünlü on ciltlik romanı, bu düşüncesinin ürünüdür. Rhénan bölgesinde Bismarc Almanya'sında dünyaya gelecek bu sarı saçlı, mavi gözlü çocuk yaratıcısıyla özdeşleşerek barışın, insanseverliğin simgesi olacaktır.

Şubat 1904 Fransa'sı, *Jean Christophe*'a sevgi, içtenlik göstermemiştir. Çünkü Rolland "Belle Epoque" döneminin neşeye, eğlenceye düşmüş, yozlaşmış Fransız beysoylularını, siyasal ve sanat ortamını, büyük bir yüreklilikle ve acımasızca "La Foire Sur Place" bölümünde yerden yere çalmış, herşeyi tüm çirkinlikleri gözler önüne sermiştir. Barrès, Sorel, Maurras gibi, ırkçı, görüşlerinde eşitlikten yana olmayan, demokrasiye yakınlık duymayan ulusçu, militarist düşünceye sahip yazarlarla, siyasiler, kopyacılıktan, gösterişten başka hiçbir düşüncesi olmayan sanatçılar, bireyci, çıkarcı Fransız, şoven, bağnaz Fransız. Hepsi Rolland'nın hedef olduğu kişiler olmuşlardır.

Christophe'un büyük umutlar besleyerek geldiği, özgürlük ve insana saygı gibi değerlerin yüceltildiği tek ülke olarak düşlediği Fransa, yozlaşmış tüm ortamı ile, yanıltıcı olmuştur. Oysa Bismark Almanya'sından kendi vatandaşlarından, maddeci likten, militarizmden, çıkarcılık yüzünden kaçmıştır, Christophe. Ya öteki Avrupa ülkeleri? Hepsinde Beethoven'in feryadına neden olan aynı boğucu, aynı sisli hava vardır.

"Dünya bencilliğin zehirli tohumları ile çöküyor. Boğulacak nerdeyse. Kapanmış pencereleri açalım. Özgür hava dolsun içeri. Kahramanların nefesini içimize çekelim..."[4].

Jean Christophe, salt acımasız bir gözlem yapmakla kalmaz. Olumsuz ortamı birşeyler kazandırmak için didinir, sürekli bir savaşım verir. Yapıcı olmalıdır. İyimser dir. Çünkü gerçek iyiliği, doğruluğu bulacağı insanlara rastlamak umudu yitmemiştir onda. Nitekim romanın "Dans la Maison" bölümünde, zengin sınıfın çıkarıyla sınırlandırılmış, koşullandırılmış toplumda yoksullaşmış fakat daha bilinçlenememiş halkla dayanışma gösterecek, onlarla devrimci savaşa katılacaktır.

Jean Christophe'un bu çabası, toplumcu görüşe sahip yazarın çabasını simgeler. Yoksulluk ve zenginliğe dayalı toplum çelişkisine başkaldırır. Savaş duygusal öğelerle dolu olur belki zaman zaman ama, gerçek bir toplumcudur erdemlidir, daha ötesi barışçıdır, insanseverdir.

İlgiye değer bir kişidir Christophe. Almanların "dinamik" düşünce yapısı ilo diğer ülkelere, insanlara açılmayı amaçlar. Ulusuna, ulusunun geleneklerine hayrandır. Kapalı ülke sınırlarından, diğer ülkelere de geçerek; kötüye karş Fransa'da, İtalya'da, İsviçre'de savaşır. Böylelikle belkide Rolland, Christophe gib "kozmopolit" bir roman kişisi yaratarak Fransızların statik "duruk" şoven düşünce sini eleştirmiştir. Ve işte bu nedenlerdir ki Christophe yazarın amaçladığı, evrensel birliğin ilk aşaması olan Avrupa birliği için ilk adımı atan, ulusu "Avrupa" olan bir kiş imgesi verir. Alman ve Fransız birliği için gerekli özveri, bağlılık, sevgi, tutku ve barı gibi öğelere sahip bir önder bir "mesih" olur.

Oylumlu romanı, Rolland'a acılı bir ün kazandırmıştır. Büyük bir inançl kaleme aldığı roman, hem ödüllendirilmiş, hem de kendi ulusuna saygısızlıkla suç

lanmıştır. Rolland'ı yaşadığı ve sıcağı sıcağına dile getirdiği olaylar dizisi içinde izlemeyi sürdürürsek, düşüncelerini ve evrensellik düşüncesi üzerindeki görüşlerini öğrenebiliriz ancak.

Rolland'ın yazılarının, salt evren sevgisini gün ışığına çıkarmasıyla birlikte, aynı ideoloji yandaşları heyecanla coşkuyla anımsanmaya başlanmıştır Avrupa'da. Bu ideolojinin öncüleri kimlerdi Avrupa'da? Zweig'in Rolland için yazdığı kitabından öğreniyoruz bu kişileri...

"Duhamel, J. Romains, Vildrac, Durtain, Arces Bloch Fransa'da, Werfel, Schickele Almanya'da, Berghese İtalya'da.."[5].

Rolland, Avrupa'da barışa inanan çevrelerin önderi olmuştur artık. Yine Zweig'in belirttiği gibi "Avrupa'nın barışçı sesidir dahası evrenin bilincidir"[6]. Onun gibi, Avrupa'nın içinde bulunduğu kaosta barışı yaymağa çalışan çağdaşları da vardır. Bu öğe Almanya'da Hauptmann'ın; Avusturya'da Zweig'in, Amerika'da Whitman'ın da savunduğu düşüncedir. Onlar da Rolland gibi savaştan, silahlanmadan nefret etmekte, herkesi uluslarını kurtarıcı eyleme sürüklemek istemektedirler.

Fakat bu barışçı kuşağı bekleyen zor günler uzak değildir. 1914 savaşı patlamış, evrensel kardeşlik ülküleri yıkıldığı gibi, Avrupa birliği umut ve olasılıkları da kalmamıştır. İkilem içinde düşünsel bir gerilime girmiştir bu kuşak: Vatan ya da insanlık.

Savaş öncesi bu iki ülküyü bağdaştırabileceklerini sanan bu barışçı yazarlar, savaşını, tam tersi düşünceyi kanıtladığına tanık olmuşlardır. Aslında, Rolland daha Christophe'u yazarken bu güçlüğü sezinlemiş ve savaşla birlikte yoğunlaşacak atılımını kafasında oluşturmuştu.

"Sevgili Fransa'mı severim. Fakat onun için ruhumu öldürebilir miyim? Bilincime ihanet edebilir miyim? Bu ona ihanet olmaz mı? Nefret etmek bir yana, düşmanlarıma bile gereğinde adaleti teslim etmem gerek. Tutkular arasında, bakış açımın bu berraklığını korumam gerek. Herşeyi anlamalı, herşeyi sevmeliyim"[7].

Bu sözleri, bağnaz bir ulusçuluk gururundan çok farklı düşüncelerdi, ülküsünün özü gereği savunduğu tek şeydi ama, çoğu kişiler tumturaklı sözler, lâf ebeliği olarak nitelemekte, yıkıcı eleştirileriyle yazarı boğmaktaydılar. O eleştirileri yanıtlıyor hem de ulusunun "düşmanları" ile ilişkisini sürdürüyordu.

Tüm içtenliğine karşın, 1914 ve sonrası Rolland için en çetin, en gerilimli bir dönem olmuştur. Barışa inancı, Avrupa'nın dört bir yanından gelen haberlerle sürekli sarsılmakta, ulusu için içi titreye titreye barış çağrıları yapmakta, herşeye karşın ulusunun girdiği öldürücü savaştan utkuyla çıkması için yalvarmaktadır.

İşte bu yalvarışlarından birkaç örnek:

"J'ai foi dans la victoire de notre France. Fransa'nın utkusuna inancım var..."[8].

"Et dieu sait pourtant si j'aime ma pauvre France! Je prie chaque jour. Prenez ma vie, mon bonheur, toutes mes chances de bonheur et d'amour et sauver mon pays"[9].

"Zavallı Fransa'mı sevip sevmediğime Tanrı tanığımdır. Hergün onun için yakarıyorum. Ulusumu kurtarın da isterseniz hayatımı, mutluluğumu ve her türlü mutluluk ve aşk şansımı alın elimden"

Fransa yurdu, Fransız yurttaşı idi. Onlar için içi daha bir başka titriyordu ama, ülküsü yine de sarsılmıyordu. Tarafsız kalmalıydı. Tutumu dengeli olmalıydı. Kısa bir tümce ile söylemek gerekirse, ünlü kitabının başlığı gibi, *"Au dessus de la Mêlée"* savaşın dışında; savaşa karşı bir davranış biçimi içinde...

Bölücülük, bilinçsizlik ve bağnazlık; savaş yıllarında ulusun bütünlüğünü can evinden vuran bu olumsuz davranışlar Fransa için de zararlı olmuştur. Nitekim Le Matin, L'Action Française, La Croix'daki tutucu yazılar, özellikle Henri Massis'in[10] 24 Nisan 1915'te, l'Opinion gazetesinde yayımladığı "Romain Rolland Fransaya karşı "başlıklı yazısı, insancıl Rolland'nı vatan hainleri ile aynı düzeyde tutacak kadar ağır bir suçlamadır. Tarihsel gelişmeyle çoğalan suçlamalara Rolland uzun süreden beri hazırdı aslında. Ne var ki Fransızların vatan haini, sempati ile güven duyduğu Almanların ise "casuslukla" suçlamaları; dar, bağnaz ulusçu evresini aşamamış insanların arasında onu ayrılmaya zorlamış, hertürlü siyasal ve ulusal tarafsızlıktan uzak bir ortam olan İsviçre'ye sürüklemiştir.

Barışa inancını yitirmeyenlerin düşünsel önderliğini artık İsviçre'den yapacaktır Rolland. Fransa'dan ayrılırken yazdığı yazılar, saygı ile anımsanacak gönül yüceliğini kanıtlayacak diğer bir örnek. İşte bu yazılardan bir bölüm:

"Ben görüyordum. Onlar görmüyorlardı. Ben görmekte özgür, yargılamakta özgürdüm, mahkum etmekte, kabul etmemekte özgür. Ama onlar. Kimi şeylerin tutsağıydılar. Korkunç siyasal çarkın ölmeleri öldürmeleri gerekli sanıyorlardı"[11].

"Bana gelince, susmalı mıydım? Hayır. Bunu yapamazdım. Konuşmak gerekti. Niçin? Çünkü herkes susuyordu. Ve işte bu kararlılıkla, savaşta ölüme gidenler gibi, ben de belki de düşüncemde, konuşmakla, kendimi ölüme atıyordum..."

"Je voyais et ils ne voyaient pas, j'étais libre de voir, j'étais libre de juger, j'étais libre de condamner, j'étais libre de refuser-et ils ne l'étaient pas. L'engrenage monstrueux les avait happées. Désormais, quiqu'ils pussent savoir, il leur fallait tuer ou être tués.

Me taire je ne le pouvais pas
il fallait parler pourquoi? Parce que nul ne parlait. Et-comme ceux de la guerre-Je suis allé jusqu'au bout.."

Rolland'nın tarihsel ödevinin bilincinde olduğunu ve bu bilinci en açık anlatımıyla tüm uluslara, İsviçre'de de duyurmadan geri kalmadığını söylemeye gerek yok sanıyoruz.

İsviçre'de de Rolland'a rahat yüzü yoktur. Mektuplarına el konur, açılır, yok edilir. Kamuoyu sert bir biçimde cephe almağa zorlanır. İsviçre gazeteleri yazılarını basmak istemezler. Fakat çevresindeki barışçı dostlar da gün güne artmaktadır. Bunların çoğu R. Arcos, P J. Jouve, Fernand Despres, Gaston Thierson, Frans Maserel gibi, İsviçre'ye sığınmış Fransızlardır. Henri Guilbeaux 1916 başlarında, "Demain" dergisini barışçı yazılarına açar.

1916 - 1919 Kasımında sağduyu hakimdir. Bilincini saptırmamış, Rolland'nın ülküsüne inanmış kişiler Nobelle ödüllendirmişlerdir onu. Para ödülünü yardım kurumlarına bağışlarken, istediği tek şey vardı, o da özlemini içi yanarcasına duyduğu özgürlük. Ödüle karşın özgürlük. Ona duyduğu gereksinimi süreklidir, çünkü barış düşüncesi devingendir, ülküsünü kafalara her ne pahasına olursa olsun sokmağa kararlıdır.

Nitekim 2 Kasım 1916 "Aux peuples assassinés" de düşüncesinde yeni bir dönem açılmakta, Rolland yeni bir atılıma hazırlanmaktadır.

Yeni atılımı, toplum düzeninin yıkılmasını, değişmesini belirleyecek nitelikte bir devrimi hazırlamaktır. Avrupa'da toplumsal düzenin bozukluğu, Rolland'a göre, Batı uygarlığının çöküşünü hazırlamıştır. Bu etkenleri şöyle sıralayabiliriz; İnsanı hiçe indirgeyen uygarlık anlayışının gelişmekte oluşu, uygarlığın maddi kesiminin tinsel alandan daha ileri düzeyde gelişme göstermesi, paranın herşeye egemen olup, özgür düşünceyi yoketmesi, her tür kaba kuvvet eylemlerinin yöntemlere bağlanması. Rolland'a göre; bu tanıyla zamanın Batı uygarlığı, yozlaşmasının en uç noktasındadır ve diriliş umudu kalmamıştır. Tek kurtarıcısı Asya olacaktır, "L'Esprit Libre" gazetesinde yazdığı gibi.

"Avrupa uygarlığı kefenini hazırlamaktadır. Mezar kazıcılarını çağırmıştır bile. Asya, Avrupa'nın ölümünü bekliyor." Asya uygarlığına saygısı, düşünsel kuvvetin kuramsal gerçeğe varmada etkinliğini Gandhi'de ve Tagore'da bulması Rolland'ı Asya uygarlığını çok yakından izlemeye yöneltecektir. Bu amaçla, Asya uygarlığı önderleri ile ilişki kurar. Karşılıklı yazışmalardan aynı ülküyü paylaştığını büyük bir coşku içinde görür. Doğunun sadeliğini, gizemciliğini benimser. Bu dönemdeki en büyük uğraşı Asya'nın düşünsel gücünü Avrupa'ya aşılamak. Avrupa Asya birliğinden, tarafsızlığından evrensel birliğe ulaşmaktır. Evrensel birliğe ulaşırken şiddete, silaha başvurmama Gandhi'nin de dediği gibi;

"Le seul moyen de réaliser la paix est l'Ahimsa-Non Violence", Barış, savaşımlarının en kutsal yönü olmalıdır. Ruh ve düşünce yüceliğine inanç, silahlanmadan yana olmama, kaba gücü tek araç olarak gören öğretilere karşı olması gerektiğinden; bu çabası için de Rolland, büyük saldırılara, eleştirilere uğrayacaktır.

Kuvvete, şiddete başvurmayı yeğleyen, devletçilik, ulusçuluk olgularına karşı çıkan Rolland, inancında sonuna dek yine de gidemeyecektir. Çünkü olaylar birkez daha ülküsünü sarsmıştır. Silâhtan tamamen arınmanın batı gerçeğine ters düştüğünü görmek yine acıdır. Çünkü bu kez, İkinci Dünya Savaşı temiz, yüce insanseverlik duygularını yıkmıştır. İşte o zaman Rolland, kesin bir tavır alma gereğini duymuş, sayısız insan kıyımlarının baş sorumlularına karşı, Avrupa'yı temelinden sarsan Alman - İtalyan faşizmine karşı kıyasıya savaşımını sürdürmüş, savaşı ve faşizmi "birbirinden ayrılmayan iki acılı gerçek" olarak tanımlamıştır. Bu amaçla, 1932'de Amsterdam'da faşizme karşı savaşım birliğine katılmış, Nazi Almanya'sındaki yahudi kıyımına karşı cesaretli çıkışlar yapmıştır. O zamana değin sempati duyduğu Rus Komünist Partisine de hoşgörüsüzlük ve katı parti disiplini anlayışının yasalaştırılmasından dolayı karşı çıkmıştır.

1932'den, ölüm yılı olan 1944'e değin Rolland'ın hep aynı doğrultuda —insanı değer ölçüsü alarak— savaşım verdiğini göreceğiz. Bu nedenle yazımızda ayrıntılara girmek bir yerde gereksiz olacak.

Siyasal çirkinliklerin her bir yanda boy gösterdiği çağımızda, ulusçuluk sınırları ötesinde olsa bile, savaşımını bağnazcılığa kapılmadan inatla, yüreklilikle sürdürebilen kişilere duyulan gereksinim bizi, Romain Rolland'nın acılı deneylerle dolu yazarlık serüvenini bir kez daha anmaya yöneltti. İstedik ki, Romain Rolland'dan gelen bu barışa çağrı, bu insanca sesleniş bize kadar da ulaşsın, yüreklerimizde yankılansın.

---

(1) Massis HENRI, *Romain Rolland contre la France,* Jugements, Paris, H. Fleury, 1924, p. 5.

(2) Se réunir aux autres et tâchez de les unir.

(3) Romain Rolland, *Jean Christophe,* Albin Michel, Paris, 1966.

(4) Le monde meurt d'asphyxié dans son égoisme. Le monde étouffe. Rouvrons les fénêtres, laissons l'air libre, respirons le souffle des héros.
cf. Romain Rolland, *La vie de Beethoven,* Albin Michel, Paris, 1966.

(5) Stefan ZWEIG, *Romain Rolland, sa vie, son ouvre.* Ed. Pittoresques, 1929.

(6) Zweig, op. cit; Il est devenu la voix de l'Europe au temps de sa plus profonde detresse: Il est la conscience de l'Univers.

(7) "J'aime ma chére France, mais puis-je tuer mon âme pour elle? Puis-je trahir ma conscience? Ce serait la trahir elle même ... je ne veux pas hair, je veux rendre justice même à mes ennemis. Je veux garder au milieu des passions la lucidité de mon regard, tout comprendre, tout aimer"

(8) Cahiers, p. 40.

(9) Lettre à Chateaubriant.

(10) M. Rolland est un neutre. M. Rolland a la vocation de la neutralité. Il est le refuge de tout ce qui n'a plus de patrie, plus de maison, plus de marque. Sous prétexle d'universalité, il est le carrefour où se croisent les croyances les plus diverses, les codes, les dognes, les lois...

(11) R. ROLLAND, *Voyage Intérieur,* "Le Périple", Albin Michel, Paris 1959, Ibid.

CONRAD'IN NOSTROMO ADLI YAPITINDA 'YALNIZLIK' OLGUSU

Nurdan SUMER*

Batı yazınında yaygın bir yaklaşım olarak ondokuzuncu yüzyılda görünmeye başlayan ve giderek yoğunlaşan 'karamsarlık' yirminci yüzyılda çağa damgasını vuran en belirgin ögelerden biri haline gelmiştir. Karamsarlığın yaygın bir yaklaşım olarak benimsenmesinde kuşkusuz bireyin içinde yaşadığı dünyadaki hızlı değişimin payı büyüktür. Tohumları ta Rönesans'da atılmış olan bu devinim ve değişim önceleri belli belirsizken giderek hız kazanmış ve ondokuzuncu yüzyıl Batı toplumlarının karşısına inanç kurumlarını, değerler dizgesini, yaşam alışkanlıklarını kökünden sarsacak bir olgu olarak dikilmiştir. Değişen yaşam biçimiyle birlikte bilmeye, inanmaya alıştığı gerçeklerin giderek geçerliğini yitirdiğini izlemek kişide yalnızlık, güvensizlik ve karamsarlığa yol açmıştır. Batı toplumları feodal yapılı tarım toplumundan sanayileşmiş demokratik topluma geçişin etkilerini ondokuzuncu yüzyılda göğüslemeye başlamıştır. Avrupa'da Ortaçağ'dan başlıyarak sanayi devriminin gerçekleşmesine kadar kesintisiz süregelmiş olan geleneksel yaşam biçiminin ilerleme ve gelişme dediğimiz bu devinimle sarsılması bireye ve özellikle sanatçıya önceki çağlardakinden daha ağır yükümlülükler getirmiştir: kendini ortasında bir başına bulduğu bu yeni düzen içinde yaşamının anlam ve amacını açıklamak, yitirdiği geleneksel değerler dizgesi yerine kendi değerler dizgesini ve kendi gerçeklerini oluşturmak. Bu

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdarî Bilimler Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Görevlisi.

ise, sanatçının aynı zamanda düşünür görevini de üstlenmesi demektir bir bakıma. Oysa, toplumların ekinsel açıdan türdeş oldukları dönemlerde sanatçı, yapıtının düşünsel kaynağını yerleşik felsefe okullarında bulmuştur: örneğin, ortaçağda Dante'nin skolastik dünya görüşüne, aydınlanma çağında Pope ve Fielding'in neoklasik felsefeye dayandıkları gibi. Çağımızda yaşamla ilgili tüm soruları yanıtlayacak, bireyciliğin alıp yürüdüğü bir düzen içinde bölük, pörçük tüm amaçları karşılayacak tek bir dünya görüşü düşünülemez elbet. Sonuç: kişi kendi çözümünü kendi getirecektir. Bu da bireyler arasında iletişim kopukluğunu yoğunlaştıracak, 'yalnızlık' olgusunu üstesinden gelinmesi güç boyutlara çıkaracaktır.

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında yaşamış olan Joseph Conrad da çağdaşı pek çok yazar gibi yapıtlarında yalnızlık olgusuna önemli bir yer vermiştir. Conrad'ın *Nostromo*[1] adlı yapıtında da bu olguyla karşılaşırız. Çoğu öykü ve romanlarını denizcilerin yaşamı çevresinde ören yazar *Nostromo*'yu diğerlerinden farklı olarak siyasal bir ard düzleme oturtmuş, kişinin yalnızlığını toplum - birey ilişkileri içinde ele almıştır. Böylece de insan yaşamını çeşitli düzlemlerde (siyasal, toplumsal, dinsel ve salt kişisel) irdeleme olanağını bulmuştur. Bu nedenle, *Nostromo* Conrad'ın yapıtları içinde belki de en karmaşık olanıdır. Çünki yansıttığı dünya ve yaşam Conrad'ın kendisi için de yalın ve kolay anlaşılır değildir. Oysa, salt öykü olarak ele aldığımızda *Nostromo*'nun pek de karmaşık bir yanı olmadığını görürüz. Çok yalına indirgendiğinde, özerkliğini yeni kazanmış bir Güney Amerika ülkesinde bir gümüş madeninin siyasal yaşamı nasıl etkilediği anlatılmaktadır. Karmaşıklık, bireylerin doğrudan ya da dolaylı olarak gümüşün çekim alanına girmesiyle ortaya çıkmaktadır. Çünki bireylerle birlikte onlara kendine özgülüğünü veren iç dünyaları, birikimleri, özlem, umut ve düş kırıklıkları da devreye girmektedir. Böylece, gerçek sanat yapıtındaki içerik ve biçimin kaçınılmaz etkileşimi romana damgasını vurup onu karmaşık ve bir ölçüde de zor izlenir kılmaktadır.

Öykünün çekirdeğini oluşturan ve temelde gizemli hiç bir yanı olmayan gümüş madeni de salt kişilerin yaşamındaki etkisi nedeniyle önemli boyutlar kazanır. Maden bir yandan tüm olayların nedeni, öte yandan kişilerin sınandığı bir ölçüttür. Romandaki olguların büyük bir bölümü maden aracılığı ile açıklık kazanır. Örneğin, madenin geçmişi ve öyküde devreye giriş biçimi söz konusu ülkenin siyasal durumunu açık, seçik ortaya koyar:

> Byn Gould San Tomé madeninin geçmişini biliyordu. Başlangıçta daha ziyade kölelerin sırtında şaklayan kamçı marifetiyle çalıştırılmış olan bu maden, verdiği her dirhem gümüşü aynı ağırlıkta insan kemiğiyle ödetmişti. Madenin çalıştırılma sürecinde bir çok kabile tümüyle yitip gitmişti: ve sonra maden kendi haline bırakılmıştı. Çünkü uğruna ne kadar ceset gözden çıkartılırsa çıkartılsın bu ilkel yöntemle artık kârlı bir kazanç sağlanamaz olmuştu. Sonra da unutulmuştu. Özgürlük Savaşı'ndan sonra yeniden keşfolundu. Bir İngiliz şirketi madeni çalıştırma hakkını elde etmiş ve öylesine zengin bir damar bulmuştu ki ne birbirini izleyen hükü-

> metlerin yerli yersiz istemleri, ne de orduya asker yazan subayların, şirketin oluşturduğu paralı maden işçileri topluluğuna belli aralarla yaptıkları baskınlar şirketin azmini sarsabilmişti. Ama sonunda, ünlü Guzman Bento'nun ölümünü izleyen o uzun bildiriler kargaşasında başkentten gönderilen ajanların kışkırtmasıyla yerli maden işçileri İngiliz efendilerine karşı ayaklanıp tümünü öldürmüşlerdi (s. 52).

Bu olaydan sonra devrin hükümeti madene el koyar ve başka bir hükümet onu yeniden hatırlayana kadar da maden unutulur.

Romanda madene en yakın kişi Charles Gould'dur. İki, üç kuşak önce Costaguana'ya yerleşip ticaretle uğraşan varlıklı bir İngiliz ailesinin son üyesidir. Maden, askeri darbelerle sık sık değişen Costaguana hükümetlerinden biri tarafından Charles'ın babasına zorla verilmiştir.

> Sıradan bir Costaguana hükümetiydi —altı yıl içinde dördüncü hükümet— ama elindeki olanakları sağ duyuyla değerlendirdi. San Tomé madenini anımsadı, kendilerinin elinde işe yaramıyacağına ilişkin gizli bir kanıyla, ama bir gümüş madeninin kir pas içinde yer altından gümüş cevheri çıkartmak dışında, çeşitli başka yollarda da kullanılabileceğini zekice sezerek (s. 53).

Madenin Charles Gould'un babasına verilmesi kişisel nedenlerledir. Zamanın hükümet üyelerinden biriyle Bay Gould'un bir zamanlar tatsız bir ilişkisi olmuştur:

> Zamanın maliye bakanı olan bu kişiden Bay Gould, ne yazık ki, vaktiyle ufak bir parasal yardımı esirgemişti; sözü geçen kişinin dillere düşmüş bir kumarbaz ve sahtekâr olduğu, ayrıca ülkenin uzak bir köşesinde yargıçlık görevi ile bulunduğu sırada zengin bir çiftlik sahibini zor kullanarak soyduğu yolunda güçlü kuşkular bulunduğu gerekçesiyle. Şimdi yüksek bir mevkie ulaşan bu politikacı Bay Gould'un —zavallı adam— yapmış olduğu kötülüğe iyilikle karşılık vermek niyetinde olduğunu açıklamıştı. Bu kararını Sta. Marta'nın kabul salonlarında öylesine yumuşak ve ikinci bir sesle defalarca tekrarlamıştı ki Bay Gould'un en iyi dostları işin durdurulmasını sağlamak için rüşvet vermeye kalkışmamasını kendisine içtenlikle öğütlemişlerdi (s. 54).

Madenin geçmişi ile ilgili olarak verilen bu bilgiler Costaguana'nın sosyal ve siyasal yapısını açıkça belirtmektedir. Ancak Conrad'ın amacı sömürgelikten yeni kurtulmuş bir Güney Amerika ülkesinin siyasal durumunu belgelemek, ya da bu koşulların o ülke halkını nasıl etkilediğini incelemek değildir. Romandaki belli başlı kişilerin tümü ya Costaguana'ya Avrupa'dan gelip yerleşmiş, ya da Costaguana'lı

olsalar bile Avrupa ölçütleriyle düşünüp davranan kişilerdir. Yazar bu özel koşulda yirminci yüzyıl Batılı insanının yaşamından bir kesit getirmektedir önümüze. Costaguana'nın siyasal durumu bu bağlam içinde ve bu ölçüde önem taşır.

San Tomé madeninin siyasal bir odak noktası haline gelmesi Charles Gould'un Costaguana'ya dönmesiyle birlikte başlar. Çünkü Charles, babasının aksine, değişen her Costaguana hükümetinin kendisini, madeni bahane ederek sömürmesine izin vermek niyetinde değildir. Madeni bir sömürü nedeni olmaktan çıkarıp üretken biçime sokmak amacındadır. Charles Gould için maden hiç bir zaman salt işlevi açısından değerlendirdiği bir zenginlik kaynağı olmamıştır. Babasının hem parasal durumunu hem de beden ve ruh sağlığını bozan ve bir ölçüde erken ölümüne yol açan bu maden olgusu Charles Gould'un da yaşamını biçimlendiren en önemli etkendir. Madene egemen olmayı, onun getireceği zenginlikle tüm ülkede değilse bile madenin bulunduğu yörede ekonomik ve siyasal istikrar sağlamayı amaçlamaktadır.

> Maden anlamsız bir törel yıkımın kaynağı olmuştu; bundan böyle işletilmesi ciddi ve törel bir başarıya dönüştürülmeliydi (s. 66).

Conrad, Charles Gould'un madene yaklaşımını öykünün başlarında şöyle açıklar:

> Benim gözümde bu maden hiç bir zaman alınıp satılacak bir meta olamazdı. Hiç bir zaman! Babamın tüm çektiklerinden sonra madene salt para için yaklaşamazdım (s. 74).

Gerçekten de kazanç amacıyla yaklaşmaz madene. Babasının katlandıklarını anlamlı kılmak isteği epey güçlüdür ama tek itici neden değildir. Daha maden işletilmeye başlamadan önce, dünya ekonomisini elinde tutan bir kaç tröstten birinin başında bulunan Bay Holroyd'la yaptığı pazarlık sırasında madenin Charles Gould için taşıdığı önem ve anlam sezilmektedir. Maden onun için yaşamdaki tüm diğer olguları ikinci plana atan tek varoluş nedenidir. Başkalarının gözünde Charles Gould 'imperium in imperio' (devlet içinde devlet) diye nitelenen San Tomé madeninin güçlü ve tartışmasız sahibidir, oysa aslında madendir Charles Gould'a egemen olan. Gerçekle görünüm arasındaki bu çelişki Kaptan Mitchell ile Decoud'un gözlemlerini karşılaştırdığımızda iyice belirginleşir. Kaptan Mitchell bir İngiliz gemi şirketinin Sulaco'daki temsilcisidir. Düş gücü ve sezgiden tümüyle yoksun olduğundan içinde yaşadığı ya da tanık olduğu olayları salt yüzeysel olarak değerlendirebilmektedir ancak. Belki bu nedenle, ne gümüş madeni ne de onun yol açtığı gelişmeler Kaptan Mitchell'i hemen hiç etkilemez. Oysa hem zeki hem de güçlü sezgileri olan Decoud Charles Gould'un temelde romantik bir idealist olduğunu ve ideali uğruna salt kendi yaşamını değil karısının da mutluluğunu gözden çıkarttığını görmektedir. Oysa

maden kişinin yaşam amacı olabilecek nitelikleri taşımaktan uzaktır. Bu nitelikler ona Charles Gould tarafından katılmış ve giderek yapay bir tinsel anlam kazandırılmıştır. Charles Gould, kendi düş gücü ve duygularının biçimlendirdiği bu madeni doğasının normal işleyişini yadsımak pahasına kendisiyle özdeşleştirmiş ve bu kısır döngü içinde ruhsal yalnızlığa düşmüştür.

Decoud'un romandaki önemli bir işlevi öykünün bir bölümünü doğrudan onun anlatmasıdır. Decoud, Paris'te yaşayan soylu bir Costaguana ailesinin tek ve şımartılmış oğludur. Yaşamda yeterince ciddiye aldığı hemen hiç bir şey yoktur. Ülkesinde olup bitenlere dışardan ve bir yabancı gözüyle, yarı alaycı, yarı küçümseyerek bakar. Sulaco'ya dönmesi de kendi gözünde bir tür raslantıdır. Conrad, Decoud'u şöyle tanımlar:

> Kendini tepeden tırnağa Parisli sanıyordu. Oysa, hiç de öyle olmadığı gibi tüm yaşamı boyunca tanımlaması güç bir amatör olarak kalma tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Dünyada her şeyi şaka konusu yapma alışkanlığını öyle bir noktaya getirmişti ki, artık kendi doğasının gerçek dürtülerini bile göremez olmuştu. Birden bire Sulaco'nun yurtsever hafif silahlar komitesinin yürütme üyeliğine seçilmesi ona dünyanın en beklenmedik şeyi, ancak "sevgili yurttaşlarının" becerebileceği o akıl almaz davranışlardan biri gibi gözüktü (s. 153).

Aslında Martin Decoud'u Sulaco'ya getiren olaylar bir raslantı diye açıklanamaz. San Tomé'nin eşine az raslanır zenginlikte bir gümüş madeni olduğu anlaşıldıktan sonra Kuzey Amerika ve Avrupa iş çevreleri Costaguana'yla yakından ilgilenmeye ve ülkenin siyasal durumunu titizlikle izlemeye başlamışlardır. Charles Gould'dan aldıkları bilgiyle o sırada devlet başkanı olan Ribiera ve partisinin ülkede yabancı yatırımlar için en elverişli yönetim kadrosu olduğuna inanmışlardır. Bu nedenle, Ribiera'yı düşürmek için kendi savunma bakanının yaptığı darbe girişiminde isyancılara karşı kullanılmak üzere ülkeye silah yardımında bulunmaya karar verirler. Sorun bu silahları teslim alıp Sulaco'daki Ribiera yanlılarına ulaştıracak aracıyı bulmaktır. Martin Decoud işte bu noktada devreye girer. Sulaco'nun soyluları kendilerinden biri olduğu için ona güvenmektedirler. Decoud silahları alıp Sulaco'ya salt görev duygusuyla gitmez. Aslında onu bu sorumluluğu yüklenmeye iten şey bir zamanlar tanıdığı ve bir türlü unutamadığı Antonia Avellanos adlı bir genç kızı tekrar görme isteğidir. Ne var ki Sulaco'ya ayak bastığında Ribiera'nın hemen hemen yenik durumda olduğunu öğrenecek ve kendisinin de bir ulusal kahraman gibi karşılandığını görecektir. Antonia'ya duyduğu ilgi çabucak ateşli bir aşka dönüştüğünden ve Antonia da kendisinden ülkesi için birşeyler yapmasını beklediğinden Decoud bir türlü Sulaco'dan ayrılamaz. Ancak, olup bitenlere duygusal katılımı oldukça zayıftır. Bu nedenle çevresiyle ilgili gözlemleri, gerçeğe büyük ölçüde yaklaşır. Siyasal ortama egemen olan duygusallığı, Charles Gould'un madenine yaklaşımındaki roman-

tik idealistliği ve bunun yol açtığı ruhsal yalnızlığı, Bayan Gould'un sabırlı katlanışını ve Nostromo'nun patronlarına kahramanca bağlılığının gerçek nedenlerini sezmiştir. Ayrıca Kuzey Amerikalı ve Avrupalı dostların da Costaguana'yla neden ilgili olduklarını çok iyi görebilmektedir. Conrad'ın bu çevrelerinden söz ederken kullandığı ölçülü alay Decoud'un dilinde açık bir sinisizme dönüşür. Bütün olup biteni tarafsız diyebileceğimiz bir bakışla gözlemleyen Decoud, uzun dönemde bir işe yaramayacağına inandığı bir savaşın gene de en ön safında bulur kendini. Dünyaya ve yaşama yaklaşımıyla hiç de bağdaşmayan bu yeni durumu kendi kendine açıklamak için şu savı ileri sürer: 'ben bunları yurtsever olduğum için değil aşık olduğum için yapıyorum!, Çünkü kendine olan inancını sürdürebilmek için o umursamaz ve alaycı tavrını koruması gerekmektedir. Ciddi ve içten hiç bir inancı olmadığı, daha doğrusu olamadığı için umursamazlık onda bir savunma yöntemidir. Zeki ve duyarlı bir kişi olarak Decoud'un gerçek sorunu kendini ne kendi yurttaşlarıyla ne de uzun yıllar aralarında yaşadığı Parislilerle özdeşleştirememesidir. Ülkesine, nesnel bir gözle bakıp tüm olup bitenlerdeki anlamsız ve ilkel acımasızlığı görebilecek ölçüde uzaktır Costaguana'ya, ancak Parisliler arasında da bulvarları arşınlayıp, kahvelerde zeki ve nükteli sohbetler kuran amaçsız bir yabancı olmaktan öteye gidememiştir. Ciddiye aldığı, uğruna inançla savaşabileceği bir davası yoktur. Bu inanç boşluğunu abartılmış ve alaylı bir umursamazlık görünümüyle doldurmaya çalışmaktadır. Bu umursamazlığın etkili ve inandırıcı olması ise çevresinde insanların bulunmasına bağlıdır. Ancak insanlarla beraberken bir düşünce kalıbı olarak geliştirdiği kuşkuculuk işine yaramaktadır.

kendi duygularının gerçekliğinden başka hiç bir şeye inancı olmayan (s. 229) Decoud'un kişilik gücü bir kez gerçek anlamda sınanır ve bu sınanma başarısızlıkla sonuçlanır. San Tomé'den çıkartılıp yüklenmeye hazır beklemekte olan gümüşü Nostromo ile birlikte isyancılardan kaçırırken yalnızlık olgusuyla fiziksel olarak karşılaşır. Zifir karanlık bir gecede denizin ortasında bir tekne içinde Nostromo ile yapayalnızdır.

> Hafiften soluğu kesildi. Zihinsel bakımdan kendine güvenli iken, etkili olarak kullanabileceği tek silahdan yoksun kalmanın acısını duydu. Hiç bir zeka Placid Gulf'ın (durgun körfez) karanlığını delip geçemezdi (s. 275).

Oysa, tek bir yıldız ışığının bile görünmediği karanlık gecede duyduğundan çok daha yoğun bir yalnızlık beklemektedir onu. İsyancılardan kurtulmak için gümüşle birlikte gizlendiği Büyük İzabel adasında artık yanında Nostromo da yoktur. Adanın dayanılmaz ıssızlığında bir başına kalmaya ancak on gün dayanabilir. Bu süreç içinde kişiliğinin nasıl çözülüp, direncinin neden yittiğini yazar şöyle açıklar:

> Bulvarların gösterişli Costaguana'lısı yalnızlıktan ve kendine ve başkalarına inançsızlıktan ölmüştü (s. 496).

> Yalnızlık var oluşun sadece bir dış koşulu olmaktan çıkarak hızla bir ruh durumuna dönüşür; bu durumda ince alaycılığın yapmacıklığına ve kuşkuculuğa hiç yer yoktur. Zihne egemen olur ve düşünceyi tam bir inançsızlık sürgününe gönderir. Üç gün süreyle bir insan yüzünün görünmesini bekledikten sonra Decoud kendi benliğinden kuşkulandığını fark etti. Bulutun, suyun, evrenin doğal güçlerinin ve biçimlerinin dünyasına karışmıştı. Zavallı bir parçasını oluşturduğumuz o büyük düzen karşısında bağımsız bir varlık olduğumuza ilişkin rahatlatıcı sanıyı ancak eylem içindeyken buluruz. Decoud geçmişteki ve gelecekteki tüm eylemlerinin gerçekliğine olan inancını yitirdi..... İnançsız beklemenin kesintisiz yalnızlığı, zekasını da tutkusunu da kolayca yuttu.... Yalnızlık büyük bir hiçlik gibi göründü ona, ve körfezin sessizliği de ne korku, ne şaşkınlık ne de başka herhangi tür duygu duymaksızın her iki elinden asılı kaldığı gergin, ince bir ipti sanki (s. 497, 98).

Decoud "zihinsel cürete biçilen ceza olan umutsuz bezginliğe" (s. 501) kurban gitmiştir. Çünkü bu yoğun yalnızlık ortamında benliğini koruyabileceği hiç bir silahı kalmamıştır: sığınabileceği ne bir umudu ne de bir amacı vardır, dahası alayla yadsıyacağı, bilinçle umursamayacağı herhangi bir töre ya da değer yargısından da yoksundur. Bu yüzden su katılmamış bir yalnızlık içinde geçirdiği on günün sonunda kendini öldürür.

Kişilik yapısıyla Decoud'un karşıtı olmakla birlikte Nostromo'nun da aşağı yukarı aynı yazgıyı paylaştığını görürüz. Kaptan Mitchell'ın gözünde Nostromo 'vazgeçilmez', 'binde bir raslanır', 'kandırılamaz' bir adamdır ve 'ruhuyla ve bedeniyle (Kaptan Mitchell'a) bağlıdır' Cenovalı bir gemici olan Nostromo vaktiyle Sulaco'da gemisinden ayrılmış ve bu ülkeye yerleşmiştir. Kaptan Mitchell'in temsil ettiği gemi şirketinde "Capataz de Cargadores", yani hem muhafızlık hem liman işçiliği yapan cargadorların başıdır. Tüm Sulaco'da Nostromo'yu tanımayan yoktur. Adının çevresinde bir efsane oluşmuştur. Altından başarıyla kalkmadığı hiç bir iş yoktur. Ne var ki başta Mitchell olmak üzere tüm yabancı kuruluşlara – demir yolu, San Tomé madeni vb. – yaptığı hizmetlere karşın elinde avucunda hemen hiç parası yoktur. Yani, hizmet ve başarıları ölçüsünde ödüllendirilmiş değildir. Ancak, Mitchell ve diğer tüm Avrupalı patronları övgülerini ondan hiç esirgemezler ve her fırsatta onu olan güvenlerini dile getirirler. Gümüşün kaçırılması işleminde de bu nedenle Nostromo görevlendirilir. Birlikte denize açıldıktan sonra Decoud Nostromo için şöyle düşünür:

> İflâh etmez bir kuşkucu olan Decoud alaycı bir yaklaşımla değil, genel bir güven duygusuyla bu adamın akıl almaz kendini beğenmişliği nedeniyle saptırılamaz olduğunu düşündü: bu kendini

> beğenmişlik bencilliğin öylesine incelmiş bir biçimiydi ki, herhangi bir erdemin görünümüne bürünebilirdi (s. 300).
>
> Karşımdaki adam, diye düşündü Decoud, bencilliğinin bu yetkin görünümünü bozmaktansa ölümü yeğlermiş gibi gözüküyor. Böyle bir adama güvenilirdi (s. 301).
>
> Sanırım kendi kişisel etkinlik gücüne bir tür yatırım gözüyle bakıyor (s. 220).
>
> Anlayabildiğim kadarıyla aldırıyor göründüğü tek şey hakkında iyi konuşulması. Soylu ruhlara yakışır bir tutku ama aynı zamanda üstün zekalı bir sahtekârın da yararlanabileceği bir şey (s. 246).
>
> Kurnaz olmaktan çok saf, dalavereci olmaktan çok becerikli, kendi kişiliği konusunda ondan yararlananların para verme konusunda olduklarından daha cömert.... Yaşamın değerini kişisel etkinlik gücüyle bir tutan biriyle karşılaşmak garip bir duygu (s. 248).

Decoud'un Nostromo'yla ilgili gözlemleri Nostromo'nun kişiliğine olduğu kadar Decoud'unkine de ışık tutar. Nostromo gerçekten kişisel ün ve etkinliği için yaşamaktadır bir anlamda, ama zihin yapısı soyut düzlemde düşünüp irdeleme yapacak güçte olmadığından ne bu yaşam biçimini sürdürmesindeki nedenlerin ne de bu yolla kendine sağlıyabileceği olanakların tam anlamıyla bilincindedir. Decoud'u gümüşlerle birlikte Büyük İzabel adasına bıraktıktan sonra Sulaco'ya dönünce birden durumunu sezer. Kitlenin kabul edip değer verdiği her şeyi alaycı bir yapmacıkla yadsıyan ve yaşam gücünü bu yadsımada bulan Decoud ile yaşam amacı kitle üstündeki etki gücünü ve ününü sürdürmek olan Nostromo arasında görünürdeki karşıtlığa karşın temelde bir ortaklık vardır. Her ikisinin de varlıklarını belli bir anlamlılık içinde sürdürebilmesi çevrelerinde yarattıkları etkiyi canlı tutmalarına bağlıdır. Nostromo gümüşün isyancılardan kaçırılmasını üstlendiği an sanki tüm yaşamı da değişmiştir.

> Sulaco'lu Cargadorların başı gümüş kütçelerinin yüklü bulunduğu maunanın kumandasını ele aldığı ana kadar şan ve şöhret içinde, kamunun ilgisini üstünde toplayarak yaşamıştı.
>
> Sulaco'daki son davranışı gösteriş merakıyla tamamen bağdaşıyordu ve böyle olduğu için de tümüyle içten bir davranıştı. Son dolarını tarihi kapının kemeri altında kederli bir arayışın üzüntüsü ve yorgunluğu ile inleyen yaşlı bir kadına vermişti. Belirsizlik içinde yapılan ve kimsenin tanık olmadığı bu davranış gene de şan, şöhret ve kamuya açık olma niteliklerini koruyordu ve hakkında söylenenlerle uyumluydu. Ama kalenin yıkıntıları ortasında, bek-

> leşip duran akbabalar bir yana, tam bir ıssızlık içinde uyanmanın hiç böyle bir niteliği yoktu. Şaşkınlık dolu ilk duygusu bu durumun uygun olmadığı idi. Sanki dünyanın sonu gelmiş gibiydi. Kendine geldiğinde üstüne bir darbe gibi inen, şu ya da bu biçimde, Tanrı bilir ne kadar zaman için, gizlenerek yaşama gereği, önceden, yıllar yılı olup bitmiş her şeye boş ve budalaca bir görünüm vermişti. Tıpkı insanın hoşuna giden bir düşten birden bire uyanması gibi (s. 414).

Nostromo o yalnızlık içinde kenti düşünür.

> Artık caddelerinde, küçük büyük herkesçe tanınarak atla dolaşamıyacağı düşüncesi onda kentin var olmadığı duygusunu uyandırdı (s. 415).
>
> Uzun bir sarhoşluktan ayılmış gibiydi. Bağlılığından yararlanmışlardı (s. 417).

Nostromo, kentin biraz uzağındaki kalenin yıkıntıları içinde bir başına uyandığı zaman iki şeyi fark eder. Bunlardan biri, çevresinde gösteriş yapabileceği, ona alkış tutacak, pohpohlayacak insanlar olmadığı zaman kişiliğinin de geçmişinin de bir hiç olduğu, ikincisi ise bunca zaman gözünü kırpmadan bağlılıkla hizmet ettiği efendilerinin kendisini, kişilik yapısından yararlanarak ancak kişiliğine hiç değer vermeden kullanmış olmalarıdır. Sezinler gibi olduğu bu iki gerçekten kuşkusuz önemli olan birincisidir ve ikincisi de birinciden kaynaklanan bir sonuç niteliğindedir. Ne var ki Nostromo kendi kendisini tanımasını sağlıyacak, yaşamını ve kişiliğini yeniden gözden geçirip değerlendirmesine yol açabilecek bu birinci sezgiyi akıl düzleminde irdeleyecek zihinsel ve törel güçten yoksundur. Bu nedenle içinde uyanan tüm öfke, korku, yalnızlık, yarı yolda bırakılmışlık duygularını efendilerince sömürülmüş olmasına bağlar. Yaşama öznel yaklaşımı olayları kişisel düzlemden ötede değerlendirmesine engeldir. Emek - sömürü çelişkisi zincirinde efendilerinin de tıpkı kendisi gibi bir halka oluşturduğunu anlayamaz. Decoud'la aralarındaki en belirgin ayrılık Decoud'un içine düştüğü yalnızlık ve yüzüstü bırakılmışlık duygusunun temelde kendinden kaynaklandığını bilmesi ve bu gerçeğin ağırlığına katlanamayıp kendi yaşamına son vermesidir. Oysa Nostromo bu gerçeği sezmiş, ancak bu gerçeğin günlük yaşamdaki bir uzantısı olan "bağlılığının kötüye kullanılmışlığı" olgusuna sığınmıştır. Bir anlamda umutsuzluğunu öfkeyle tedavi etmiştir.

Büyük İzabel adasına dönüp de Decoud'u orada bulamayınca kendini öldürmüş olduğunu anlar. Gümüşün körfezin belirsiz bir yerinde batmayıp İzabel adasında gömülü olduğunu kendinden başka bilen yoktur artık. O da bundan yararlanmaya ve "yavaş yavaş zengin olmaya" (s. 503) karar verir. Ne var ki kimseye duyurmadan, sessiz, sedasız zengin olmak Nostromo'nun benini doyuracak bir davranış biçimi

değildir. Bir raslantı sonucu sahip olduğu hazine onu kamunun gözlerinden uzaklaşmaya zorlamıştır; bu da Nostoromo için uzun süreli bir çöküşün başlangıcıdır.

Romanda Nostromo'nun, Decoud'un ve Charles Gould'un durumlarına bir antitez oluşturan tek kişi Dr. Monygham'dır. Gümüş madeninin yol açtığı olayların başlangıcında Dr. Monygham sözü edilen bu üç kişinin aksine toplum içinde saygınlığı olmayan, kendi kişiliğine ve burdan giderek insan denen varlığa güven ve saygısını yitirmiş biridir. Ondört yıl süreyle ülkesini acımasız bir diktatör olarak yönetmiş olan Guzman Bento'nun hışmına uğramıştır. İnsan doğasının katlanamıyacağı kadar uzun süre işkence yapıldıktan sonra bildiği her şeyi itiraf etmiş, üstelik bir an önce öldürsünler diye kendi uydurduğu bir takım suçları da üstlenmiştir. İçinde yaşadığı işkence ortamı salt beden sağlığını değil, insan saygınlığını yok edici ve korku salıcı etkisiyle ruh sağlığını da büyük ölçüde etkilemiştir. Diktatörün ölümüyle bu ortamdan kurtulduğunda kendini tam bir ruhsal boşluk ve törel hiçlik içinde bulmuştur. Onun da topluma, insana ve insan yaşamına yaklaşımı kuşkucu, alaycı ve karamsardır. Ne var ki onda bu yaklaşım yapay bir gösterişçilik değil, yaşantının gerçekliğinden kaynaklanan bir tür inançtır. Demiryolu Baş Mühendisinin Charles Gould için söylediklerine verdiği yanıt kendi yaşam deneyimi sonunda ulaştığı acımasız gerçeği yansıtır.

> Baş Mühendis takdir dolu bir sesle 'bu adam dinginliğin ta kendisi' dedi..... 'Kendine son derece güveniyor olmalı.' 'Eğer güvendiği şey yalnızca buysa güvendiği hiç bir şey yok demektir.' dedi Doktor. 'Bir insanın güvenmesi gereken en son şey kendisidir.' (s. 310).

Dr. Monygham San Tomé madeninde hekimdir. Ona bu görevi Charles Gould'un karısı Emilia Gould verdirmiştir. Böylece Doktor'u içine düştüğü hiçlik çukurundan kurtarmaya, yaşamla kopukluğunu gidermeye çalışmıştır. Tüm bunların bilincinde olan Monygham'da ise Bayan Gould'a karşı içten ve gösterişsiz bir bağlılık gelişmiştir. Bu bağlılık öylesine derin ve güçlü, öylesine özgecildir ki, kendisine nicedir ilk kez güven ve dostluk sunan bu kadını herhangi üzüntüden korumak için kendi yaşamını gözünü kırpmadan tehlikeye atar. San Tomé madeni de salt Bayan Gould'la bağlantısı nedeniyle kurtarılmalıdır. Çünkü Doktor madenle Bayan Gould'u zihninde özdeşleştirmiştir.

Dr. Monygham da bir bakıma Decoud gibi temelde küçümsediği, kendisini uzak hissettiği bu siyasal kargaşanın tam ortasına atılır. Üstlendiği görev, yardımcı güçler gelip San Tomé madenini ve onun sahiplerini kurtarana kadar isyancıları oyalamaktır. Onları gümüşün liman içinde sığ bir yere, ilerde tekrar çıkartılmak üzere batırıldığına inandırır. Yaptığı iş gözünde onurlu bir iş değildir, ama kendi kişiliğine uygundur.

> Saplantılı bir ruh durumu içinde üstlenmişti, ama hoşlanmadı bu işten. Yalan söylemek, kandırmak, düzen dolapla alt etmek söz konusu olan insan türünün en aşağılık üyesi bile olsa ona iğrenç geliyordu. Eğitimi, içgüdüleri ve geleneği bunun iğrenç olduğunu söylüyordu ona. Bir hain kişiliğine bürünerek bütün bunları yapmak doğasına ters düşüyor, duygularına iğrenç geliyordu. Bu özveriyi bir alçalma duygusu içinde yapmıştı. Kendi kendine 'bu iş için tek uygun adam benim' demişti acıyla. Yalınlığı öyle bir türdendi ki, ölümü aramak gibi kahramanca bir düşüncesi olmamakla birlikte, yeteri kadar ölümcül olan bu tehlikenin onun üstünde destekleyici ve rahatlatıcı bir etkisi oluyordu (s. 439).

Gerçekte Dr. Monygham isyancılara karşı üstlendiği görevi asılma noktasına kadar götürür. Tam idam edilmek üzereyken yardımcı güçler Sulaco'ya ayak basar ve Monygham kıl payı kurtulur. Ne var ki tehlikeyle ve ölümle yüz yüze geldiği bu süreç içinde önceden yitirdiği kendine güven ve saygısını yeniden kazanır. Kendi dışında ve tüm benliğiyle kendini adadığı bir amacı vardır çünkü. Bu amacın verdiği güçle bir tür ruhsal yeniden doğuşa tanık oluruz bu toplum dışına itilmiş kişide.

Romanda, değişik kişiliklere sahip ve farklı toplumsal çevrelerden gelen dört insanın bir bunalım anında gösterdikleri farklı tutum ve tepkilere kısaca göz attık. Bu kişilerdeki ortak yön her dördünün de toplumla aralarındaki organik bağın temelde kopuk olmasıdır. Yitirmiş oldukları bu organik bağ yerine her biri kendi kişiliğine uygun bir amaç, bir yaşam biçimi, değerler dizgesi koymuştur. Yazar bu kopukluğu sonuçları açısından ve psikolojik düzlemde irdeler. Her biri kendi açısından varlık savaşı veren bu insanların başarı ya da başarısızlıklarını etkileyen temel etmen yitirdikleri bu organik bağ yerine yapay olarak koydukları amaç, yaşam biçimi ya da değerler dizgesinin genelde insan doğasının temel işleyişleriyle ne ölçüde uyum sağlıyabildiğidir.

Nostromo'yu kimi eleştirmenler maddi çıkarlarla törel değerler ilişkisini irdeleyen bir roman olarak yorumlamıştır. Gerçekten de bu ilişki, daha doğrusu çelişki romanın ard düzlemini oluşturur. Aslında bu çelişki salt Costaguana'ya özgü değildir. Batılı toplumların toplumsal - ekonomik yapısının doğal bir uzantısıdır. Bu toplumsal koşulun temelinde yatan acımasız yarışma kaçınılmaz olarak bireyin yalnızlığını körükler. Birleştirici bir öge olarak Batı'da yüzyıllar boyu işlevini sürdürmüş olan inanç kurumu, yani Hristiyanlığın da bu çağda anlamını yitirmiş olması bireyi daha bir çaresiz kılmıştır. Kitleyle birlikteyken, çağdaş yaşamın hızlı temposu içinde kişi ancak yalnızlığını unutabilir. *Conrad'ın Gelişmenin İleri Karakolu* (An Outpost of Progress) adlı yapıtında söyledikleri aslında *Nostromo*'ya da ışık tutar.

> Yüreklilik, dinginlik, güven; duygular ve ilkeler; tüm yüce ve önemsiz düşünceler bireye değil kitleye aittir: o kitle ki kendi kurumlarının ve töresinin karşı durulmaz etkisine, polisinin ve kanılarının güçlülüğüne körükörüne inanmıştır[2]

İnancın yerini bağnazlık, birlik ve beraberlik duygusunun yerini sürü psikolojisinin aldığı bu ortamda fiziksel yalnızlık ve yaşamı tehdit eden tehlike ruhsal yalnızlığı kaçınılmaz olarak su yüzüne çıkartan koşullardır. Çünkü bu koşullar, kaybettiği inançları yerine yeni amaçlar koyamamış kişinin evrende bir başınalığını hissettiği ve kişiliğinin çözüldüğü koşullardır.

Conrad, *Nostromo*'da Törel değerlerle maddi çıkarların çeliştiği bu ard düzlemde kendine ve toplumuna yabancılaşmış Batılı insanın yaşama nedenlerini ve bu nedenlerin kişiyi nereye kadar taşıyabildiğini gözlemler ve bu gözlemleri felsefi bir genellemeye gitmeksizin, ama canlı ve inandırıcı bir anlatımla okura aktarır. Romanının sonunda okuru iyimser bir noktaya getirmez, bir törel yargıyla da çıkmaz karşımıza. Yaşam olgusu karşısında bireyin çaresizliğinin dipden dibe vurgulandığı bir insanlık durumudur sergilenen.

---

(1) Joseph Conrad, *Nostromo,* London: Everyman's Library, (1962). Yazıda geçen tüm alıntılar tarafımızdan çevrilmiştir.

(2) Neville H. Newhouse, *Joseph Conrad,* Evans: London, (1971), S. 107

KAYNAKLAR

Allen Walter, *The English Novel,* (Middlesex: Penguien, 1973).

The Pelican Guide to English Literature: The Modern Age, Ed., Ford Boris, (Middlesex: Penguin, 1969).

Muller J. Herbert, *Modern Fiction: A Study of Values,* (New York: McGraw Hill Book Co.).

Newhouse H. Neville, *Joseph Conrad,* (London: Evans Brothers Ltd., 1971).

Modern British Fiction: Essays in Criticism, ed., Schoner Mark, (New York: University Press, 1961).

İLETİŞİMDE KİTLESELLEŞME, KURUMSALLAŞMA VE EGEMENLİK

Tartışma İçin Notlar

Ertuğrul **ÖZKÖK**[*]

Böyle mi örülür kafes? En ürkütücü bilinmeyen
nidir Tarih'in, doğrulayan ve erteleyen Yazı"

Enis BATUR
"İblise göre İncil"

Toplumbiliminin son çeyrek yüzyıldaki önemli buluşlarından birisi de, dış dünyayı algılamada kitle iletişim araçlarının öneminin kavranması oldu. Bir ideoloji taşıyıcısı olarak kitle iletişim araçlarının dış dünyanın algılanmasını ne biçimde etkilediği, bir çok düşünür tarafından incelendi. Ancak çoğu düşünürde rastlanan yaklaşım, iletişim araçlarının bu işlevinin ortaya çıkışı ile kitle iletişim tekniklerinin gelişmesi arasında belli bir zaman birliğinin vurgulanması biçiminde oldu. Bu yaklaşım kaynağını *"kitle iletişim"* kavramıyla *"çağdaş kitle iletişim araçları"* arasında zamansal ve mekansal bir özdeşleştirme girişiminde buluyor. Kanımca bu iki olgu arasında böyle katı bir *neden / sonuç* ilişkisi aramak, oldukça tartışma götürür bir yaklaşım.

---

[*] Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, İşletme Bölümü Öğretim Görevlisi.

Yukarda söylediklerimden, toplumun kitlesel bir yapıya kavuşması sürecinin, toplumdaki iletişim sisteminden bağımsız bir yapıya sahip olduğu anlamı çıkartılmamalıdır. İletişim kanalları ve bunların işleyiş biçimlerinin ortaya çıkardığı dizge, toplumların kitlesel bir yapıya kavuşmasının önemli öğelerinden birisidir. Bir toplumun kültürel yapısının iç bağlantısını kuran bir dizgenin bu süreçteki yerini tartışmak, toplumbilimci açısından çok anlamlı değil.

Ancak bir toplumsal denetim aracı olarak iletişimin tarih boyunca yüklendiği işlevin irdelenmesi bugünkü siyasal egemenlik kaynaklarının belirlenmesine katkıda bulunabilir. Bu kısa yazı, bu tür tartışmalara yardımcı olabilecek bazı noktaların irdelenmesi amacına yönelik. Yoksa bunun dışında bir amaç taşımıyor. Öne sürülen bazı tartışma konuları yanında, bu konuda çalışacak kişilere yardımcı olacağı umuduyla karşılaştığım bazı zorlukları da yazının içine yerleştirdim.

Bu çalışmada üzerinde düşündüğüm savlar şöyle özetlenebilir:

1. İletişimin kurumsallaşması ve kitlesel bir nitelik alması, çağdaş kitle iletişim araçlarıyla kesin bir neden / sonuç ilişkisinde değildir. İletişimin kurumsallaşması toplumsal yaşamla eşzamanlıdır.

2. İletişimin kurumsallaşması ve toplumda egemenliğin kullanılması arasında belli bir ilişki vardır.

A — İnceleme Konusunda Ortaya Çıkabilecek Zorluklar

Böyle bir çalışmada izlenebilecek yöntem şu olabilirdi. Kitle iletişim olgusunun genellikle kabul edilebilir kıstaslarından çıkarak, bu kıstasların tarihi gelişim içinde aldıkları biçimler incelenebilir. Böyle bir incelemede elden geldiğince somut kanıtlar üzerinde durmak ulaşılacak sonuçların geçerliliği bakımından önemli olacaktır. Ne var ki, iletişim gibi "her yerde varolan, ancak nasıl varolduğunun anlaşılması zor" bir olgunun inceleme zorluklarını da baştan kabul etmek gerekir. Bu zorluklar şöyle özetlenebilir:

1. Herşeyden önce incelenecek alanın sınırlarının çizilmesi son derece güç bir iştir. İletişim eyleminin karmaşık bir yapıya sahip olması ve özellikle bu eylemin nerede başlayıp, nerede bittiğinin belirlenmesinin zorluğu alan tanımını güçleştirmektedir. Bu nedenle araştırmacı böyle bir çalışmada her an incelenecek alanın dışına düşme tehlikesi ile karşı karşıyadır. İletişim araştırmalarında alan saptama çabalarının en özgünlerinden birisi Harold Laswell'indir. Laswell, bir iletişim eyleminin belirlenebilmesi için şu soruların sorulmasını öneriyor: kim-ne dedi-hangi kanalla-kime-ne etkiyle dedi. (who, say what, in which channel, to whom, with what effect)[1] Görüldüğü gibi formül ilk bakışta iletişim sürecini birbirinden kesin ayrılmış bölümlere diliyor. Ne var ki formül, sağladığı kolaylıklara karşılık iletişim gibi bir

eylemin karmaşık yapısını yansıtmaktan uzaktır. Bu konuda daha sonraları bu tür araştırmalarda kullanılabilecek model çalışmaları yapıldı[2]. Ancak bu çabalar iletişim sürecinin karmaşık yapısını bütünüyle yansıtamamakta, özel durumlar için çözüm önerileri getirememekte ve bu nedenle de sınırlı bir kullanım olanağı sağlamaktadırlar.

2. Sözünü ettiğim bu birinci zorluk beraberinde başka zorlukları da sürüklemektedir. Bunlardan önemli birisi, kavramsal birliğin sağlanması ve ayırıcı kıstasların saptanmasındaki zorluklardır. Örneğin, *"genel olarak iletişim"* ve *"kitle iletişimi"* kavramları ele alındığında bu güçlükler açıkça görülmektedir. Burada, iletişim olgusuna *"işleyişi belli bir süreç"* olarak bakıldığında ayırıcı kıstas *"kitlesellik"* olmaktadır. Halbuki *"kitle"* kavramının belirlenmesinde toplumbilimcilerin çektiği zorluklar bilinmektedir. Ancak, yukarda belirlediğimiz savların tartışılmasında *"kitlesellik"* kavramının kurumsallaşmanın bir öğesi olarak ele alınması da zorunlu olmaktadır.

3. İnceleme alanını ilgilendiren bir sonuncu zorluk da, tarihsel yaklaşımın yol açtığı *"gözlem olanaksızlığı"*dır. Geçmiş bir toplum biçiminde iletişim olgusunun işleyişinin yapay olarak yeniden kurulması olanağı yoktur. Böylece toplumbilimci incelemede en önemli araçlarından birinden yoksun durumda kalmaktadır. Bu durum da, iş eldeki kaynakların değerlendirilmesine kalmaktadır. Bu arada insanbilimcilerin ve budunbilimcilerin, tarihçilerin elindeki belgeler de toplumbilimcinin bu eksikliğini kapatmasına yardımcı olabilir.

B — Kurumsallaşma ve Egemenlik

Temel toplumsal yapıyla, mesaj iletişim kanalları arasındaki ilişki arkaik toplumlarda bile —en azından işlevsel olarak— bilinmekteydi. En azından diyorum, çünkü bu ilişki daha çok içgüdüsel olarak ve bazı mitolojilerin günlük yaşamda dışa vurulmalarında önemli bir öğe olarak yerini alır. Toplumsal yaşam, evrensel bütün gibi çeşitli mitolojik dizgelerde dışa vurulur ve simgeselleştirilir. Bu konuda Durkheim ve Mauss'un birlikte yazdıkları bir makale üstünde kısaca durmakta yarar var. Yazarlara göre, bütünsel görüngü (fenomen) merkezi bir simgeden çıkarak yayılan ekonomik, dinsel, görgül ve kurumsal anlatımlar arasındaki karşılıklı iletişimle tasarımlanır[3]. Jean Cazeneuve de Zuli yerlileri üzerindeki bir araştırmasında toplumsal yapı ve mesaj iletim kanalları arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışır. Zuli yerlilerinde *"Shalako"* törenlerinin yeri bu ilişkiyi ortaya koyması bakımından ilginçtir. Bu törenlerde çeşitli tanrılar arasındaki ilişkiyi sağlayan habercilerin işlevleri çok iyi vurgulanır. Törenler boyunca özel masklar takan ve giysiler giyen kabile üyeleri çeşitli danslar yaparlar. Bir tür gidip-gelme biçimindeki bu danslar yağmur ve bulut tanrıları arasındaki iletişim işlevini simgelerler[4].

Toplumlar boyunca iletişim işlevinin gelişmesi izlenebilir. Kent-Devletlerin kabilelerin yerini almasıyla iletişim sisteminde yeni öğeler ortaya çıkmaktadır. Agora ve forumlar haberlerin toplanıp dağıtıldığı yerler olurlar. Orta Çağ'da da köy ve kent meydanı iletişim dizgesi; dolayısıyla egemenlik dizgesi içindeki merkezi önemini sürdürür. Richard L. Meier artık klasikler arasına giren kitabında, tüm kentsel büyümelerin belli bir toplumsal iletişim dizgesinden hareketle ortaya çıktığını belirtiyor[5].

Claude Levi Strauss yazının bulunuşunun, Mezopotamya ve Mısır'da büyük imparatorlukların ortaya çıkışıyla aynı döneme rastlamasına dikkati çekiyor. Yazı yüzyıllar boyunca dinsel bürokrasinin tekelinde kaldı. Daha sonraları yazı bu kez burjuvazinin elinde bir baskı aracı haline dönüştü. Böylece bilgilenme konusunda klisenin elinde bir tekel ortaya çıkmasına neden oldu.

İbn-i Haldun da dinsel egemenliğin sürdürülmesinde *"haber iletiminin"* önemine dolaylı olarak değinir. İslam düşünürü, toplumda dinsel haberlerin ve (dindışı) olguların aktarılması arasında bir ayırım yapar. Dinsel haberler konusunda Mukkadime yazarının şu satırlarına bir göz atalım:

> Dinin kurucusu haberdeki buyruğa uyulmasını ister, o kadar. Haberin doğruluğu kesin olmayıp sadece sanıya dayansa bile. Böyle bir sanının oluşması için de dinsel haber taşıyıcısının, aktarıcıların ne ölçüde güvenilir olduklarına, haberi ne ölçüde algılama, saklama ve aktarma yeteneklerinin bulunduğuna bakmak yeterlidir. Ama olguları anlatan haberler öyle değil. Bu tür haberlerin doğru sayılabilmeleri için bir de gerçeğe uygun bulunmaları gerekir"[6].

Görüldüğü gibi, İbn-i Haldun, egemenliğin kaynağındaki "dinsel haberin" aslına uygun bir biçimde topluma iletilmesi için bir iletişim örgütlenmesinin varolduğuna dikkati çekiyor.

Eski Yunanda ve daha sonraki dönemde Roma'da söylev sanatının bir başka toplumsal denetim aracı olan eğitim dizgesi içindeki önemli yeri, yaygın boyutlu bir iletişim örgütlenmesinin belirtileri olarak değerlendirilebilir.

Hernekadar iletişimin kurumsallaşması süreci sanayi Devrimi ve kitle iletişim araçlarının ortaya çıkışıyla başlatılırsa da, söz konusu kurumsallaşmanın çok önceleri oluşmağa başladığı yolunda güçlü belirtiler vardır. İletişimin kurumsallaşmasında başlangıç noktası olarak iki önemli gelişme irdelenebilir.

a) Yukarda da belirttiğim gibi, toplumsal yapı ve iletişim arasındaki ilişkinin konusunun içgüdüsel ve simgesel bir olgu olmaktan çıkıp, daha geniş gereksinimleri karşılayan işlevsel bir olgu haline dönüşmesi.

b) Bu birinci gelişmenin sonucu olarak iletişim dizgesinin toplumda egemenlik dizgesiyle ilişkisinin ve öneminin görgül olarak anlaşılması[7].

İletişim, insanın ilk gereksinimlerinden birisidir. Yaşam içgüdüsünün temel öğelerinden birisi çevreyi tanımaktır. Böylece iletişimin birinci biçimi, *"tanımaya"* yönelik olarak ortaya çıkmaktadır. Bu birinci biçimde amaç, çevredeki nesneleri birbirinden ayırdedebilmeği öğrenmektir. Bir bitki türünü ötekinden, bir hayvan türünü ötekinden ayırdedebilmek, bu çabaların ürünüdür. Ancak bununla eşzamanlı giden bir başka olgu bulunmaktadır. Tanıma olanaklarının sınırlı oluşu nedeniyle, dış çevrede tanınacak olguların seçiminde belli bazı etkenler rol oynamaktadır. Gerçeğin her tanınması olgulardan yola çıkar. Burada söz konusu olan, toplumsal yaşamın hangi verilerinin *"tanıma"* için önemli kabul edilecekleridir[8]. Burada önemli olan, anlık gereksinimlerin oluşturduğu bir öncelikler dizgesi içindeki ayrımlamalardır. Ancak bu aşamada henüz bir *"açıklama"* yoktur. Ayrımlayıcı kıstaslar henüz açıklayıcı ya da "eleştirel" bir görünüm kazanmamıştır. Ancak toplumsal yapı ve iletişim arasındaki ilişkinin konusu giderek içgüdüsel ve simgesel bir nitelikten daha geniş gereksinimlere yanıt veren işlevsel bir niteliğe dönüşme sürecine girmiştir. Burada iletişimin işlevi insanın doğayı önce tanıması, sonra da doğayla ilişkiler sonucu ortaya çıkacak olan teknolojiler aracılığıyla doğaya egemen olmasına yardımcı olmaktır.

İnsan çevresini tanımada ikinci tür iletişimini de öteki insanlarla yapmaktadır. Emre Kongar insanın doğayla ilişkileri sonucunda ortaya çıkan teknolojilerin, insanın insanla ilişkilerini de etkilediğini söylüyor. Kongar'a göre ideolojiler de bu ilişki sonucunda belirlenmektedir[9]. İdeoloji ile teknoloji arasındaki bu ilişki doğaya karşı egemenliği sağlayan teknolojinin, bir güç olarak, insanın üzerindeki egemenlik olgusu alanına taşınmasıdır.

İnsan ilişkilerinin biçimlendirilmesi girişimi bir anlamda egemenlik olgusunun da başlangıcıdır. Çünkü burada şöyle bir soru ortaya çıkmaktadır. İnsanın öteki insanla ilişkileri kimin adına düzenlenecektir. Levi STRAUSS, herhangi bir insan grubunun bir bütün meydana getirebilmesi için bir iç alışverişinin bulunması gerekmektedir diyor. Başka deyişle, yapısallaşmış bir dizgesinin bulunması gerekmektedir Bu yapı ise insanları tek tek içine alır, onları bir ağ gibi örer. Burada üzerinde durulması gereken nokta, toplumun yapısallaşmasının araçlarıdır. STRAUSS'a göre, bunun araçlarından birisi yasaklamalardır. Toplum bu yasaklamalar aracılığıyla belirli grupları belirli ilişkiler içine sokar. Örneğin evlenme konusundaki yasaklar böyledir. Başka deyişle toplum, kadın alış-verişini belirli kurallara göre örgütleyerek kadına bir işaret rolü yüklüyor. Böylece evlenme, toplumun ilkel gruplara ayrılmasına engel oluyor[10].

"Toplumun ilkel gruplara ayrılmasının engellenmesi" tümcesi üzerinde biraz ayrıntılı durmak gerekiyor. Sanıyorum burada ilkel gruplara ayrılması yerine *"doğal gruplara ayrılması"* demek daha yerinde olacaktır. Çünkü doğal grup, insanın çevresi ve insanın insanla ilişkilerinin makro bir egemenlik dizgesinden bağımsız çalıştığı bir birimi belirlemektedir Buradaki iletişim yüzyüzedir. Dolayısıyla birey haber kaynağı

ile dolaysız bir ilişkidedir. Haber henüz kişilik dışı bir nitelik kazanmamıştır. Başka türlü söylemek gerekirse, toplumsal düzeyde bir egemenliğe konu oluşturacak olan, kişileri aşan bir iletişim dizgesi yoktur.

Özetlemek gerekirse, toplumda doğal gruplara ayrılmayı engelleme çabasında evlenme bir araç olarak görülmektedir. Evlenme sonucunda egemenliğin bir başka aracı "aile" kurumu ortaya çıkmaktadır. Toplumsal ilişkilerin biçimlendirilmesinin bir istem olarak ortaya çıkması belli bir makro egemenlik isteminin toplumda dışa vurulmaya başlamasını belirtmektedir.

Ancak toplumda doğal ilişkiler yerine biçimlendirilmiş ilişkilerin geçmesini toplumun gerilemesi olarak algılamamak gerekir. Bu konuda STRAUSS'un ulaştığı sonuç tartışma götürür bir biçim almaktadır. İlkel gruplara ayrılmada alış-veriş, iletişim olanakları bulunmadığından toplum kendi içine kapanır ve toplum olma niteliğini yitirir. Bu savdan şu sonuç çıkarılabilir: iletişim olanağının bulunmasının, toplum olma niteliğiyle ayrılmaz bir ilişkisi vardır. Yalnız kanımca bu sonuç yeterince açıklayıcı değil. Çünkü iletişim olanağının bulunmadığını söylemek yanlıştır. Yalnız iki insanın bulunduğu yerde bile bir iletişim dizgesi vardır. Eğer iletişim ve toplum varlığı belli bir ilişki içine sokulmak isteniyorsa, buradaki iletişimin niteliğinin belirtilmesi gerekir. Bu nedenle yukarda belirtilen sonucu şöyle tamamlamakta yarar vardır: "kurumlaşmış iletişimin bulunmadığı bir toplum, kendi içine kapanır ve toplum olma niteliğini yitirir"

Toplumsal iletişimde *"mekan"* ve *"uzman iletici"* öğelerinin ortaya çıkışı, kurumsallaşmanın önemli aşamalarından birisidir. Kent-Devletlerin kabilelerin yerini alışıyla iletişim sisteminde yeni bir olgu ortaya çıkmaktadır. Bu kamusal meydan olgusudur. Agora ve forumlar egemenliğin sürdürülmesine hizmet eden, haberlerin toplanıp dağıtıldığı yerlerdir. Orta Çağda da köy meydanı, kent meydanı iletişim dizgesi içindeki merkezi önemini sürdürür. Meydan olgusunun ortaya çıkışı, iletişim kanalları ile toplumsal yapı arasındaki ilişkinin önemi konusundaki içgüdüsel algılamanın bilinçli bir hale dönüşmesi sürecinin başlangıcıdır bir anlamda. Böylece haberlerin bir merkezden ve belli bir yerde dağıtımı, iletişimin kuramsal kökenlerini oluşturmaya başlar. Daha sonraki dönemlerde Sanayi Devrimiyle birlikte bu kuramsal birikim, teknolojik girdilerle yaygın bir uygulama olanağı bulacaktır kendine. Ve bu iletişim araçları devletin ideolojik aygıtları olarak dizge içindeki yerini pekiştirecektir.

Toplumda iletişim dizgesinin egemenlikle ilişkisinin görgül olarak anlaşılması, uzmanlaşmış ileticilerin bu dizge içinde bir kategori olarak ortaya çıkışlarıyla eşzamanlıdır. Bu dönem iletişim artık toplumsal denetim ve toplumsal değişimin bir aracı olarak görülmeğe başlamıştır. Nitekim İbn-i Haldun, "Mukaddime"sinde "iletici" kavramına önemli bir yer verir. Siyasal erkin kaynağında bulunan dinsel erkin oluşturduğu iletişim dizgesinde iletici, haber akışının önemli bir aracı olarak değerlendiriliyor (kitapta "aktarıcı" olarak çevrilmiş). İbn-i Haldun siyasal erke dolaylı ve

dolaysız olarak bağlı olan haberler arasında bir ayırım yapıyor. Bu konudaki ayırıcı kıstaslardan birisi aktarılan konunun *"olabilirliğidir"*. "Dinsel buyruklara ilişkin haberler güçlerini, haber taşıyıcı ve aktarıcıların güvenilirliğinden alır. Ama olgudan söz eden haber, güvenini bundan aldığı gibi, bir de gerçeğe, doğal yasalara uygunluğundan alır" Demek ki siyasi erke dolaysız bir biçimde etkide bulunan dinsel haberlerin iletilmesinde, iletecek kişiden beklenen özellik, haberi ne ölçüde *"algılama, saklama ve aktarma"* yeteneklerinin bulunduğudur[11]. Kısaca haber ileticiliği kurumsallaşma sürecinde bir yandan giderek dizgeyle bütünleşir ve onun egemenliğini sürdürmesine yardımcı bir araç olurken, öte yandan da belli bir bağımsızlığa yönelerek mesleki bir kategori olma yoluna girer.

İletişimin kurumsallaşması ve kitlesel bir nitelik almasının çağdaş kitle iletişim araçlarıyla bir neden / sonuç ilişkisine sokulmasına yol açan nedenlerden birisi, 20. yüzyılın başında kitlesel dağılım olanaklarının büyük bir sıçrama yapmasıdır. Televizyon, radyo kitlesel boyutta dağıtılan gazeteler, kısaca haber iletimi ile ilgili tüm yeni buluşların iletişime getirdiği söylenen yenilikler şöyle özetlenebilir:

1. Aynı haber biriminin bir defada, aynı anda ve alıcının toplumsal statüsüne göre bir ayrımlaşmaya uğramadan çok sayıda insana ulaştırılabilmesi olanağı.

2. Aynı haber biriminin tek yönlü olarak iletilebilmesi ve anında bir feedback olanağının bulunmaması.

3. Haberin bu araçlar yüzünden kazandığı olağanüstü kabullendirme yeteneği[12].

Halbuki bu üç özellik yalnızca çağdaş teknolojilerin ürünü olan mass-media'da görülen özellikler midir? Z. BAUMANN'ın buna verdiği yanıt olumsuzdur. Örneğin Orta Çağ'da Klise buna benzer bir yapı oluşturabilmiştir. Merkezi örgütü ve küçük yerel kürsüleriyle Orta Çağ Klisesi yukardaki özellikleri taşıyan bir iletişim dizgesine sahiptir. Burada da haberin akışı tek yönlü ve geri çevrilemez niteliktedir?[13]. Bazı düşünürler, Hristiyanlık dininin bu denli hızlı yayılışının nedenlerini açıklarken, etkin ve sürekli çalışabilen bir etkileme dizgesinden sözediyorlar. Nitekim kitlesel dağıtımın çağdaş teknolojilerden önce de varolduğunu gösteren ilginç örneklerden birisi İncil'dir. İncil daha baskı tekniklerinin ortaya çıkışından önce kitlesel dağılma olanağı bulmuş yazılı yapıtlardan birisidir.

İletişimle egemenlik arasındaki ilişki tarihsel konumuna oturtulurken irdelenmesi gerekli bir öğe de dil olmalıdır. Roland BARTHES "tüm yazılar konuşulan dile yabancı ayrı bir bölüm niteliği taşırlar" diyor[14]. BARTHES'a göre yazı, yalnızca dilsel bir amacın gerçekleştirilmesine olanak sağlayan bir iletişim kanalı değildir. Yazının bunu çok aşan işlevleri bulunmaktadır. Her rejim kendi kendini sürdürmek üzere belli bir yazı biçimi geliştirir. Sözün gözalıcı bir biçimde angaje olmuş biçimi olan yazı, aynı zamanda iktidarın *"varlığı"* ve *"görünümüdür"* de[15]. Örneğin Fransa'da Restorasyon Döneminin kendine özgü bir siyasal yapısı vardır. Bu yapı içinde hakkını

arayan emekçiler hep birer "bireydir" "Grev kırıcıları" ise örnek ve "uslu işçilerdir" BARTHES, bir başka örnek olarak da, "düzen" sözcüğünün eskiden beri varolup giden baskıcı içeriğine dikkati çekiyor. (Bizde de 12 Mart döneminin siyasal yazısının ilginç örnekleri vardır. "Şehir eşkiyası" bunlardan birisidir).

Barthes'ın şu sözleri de incelediğimiz konu bakımından ilginçtir. "Tıpkı tüm düşünsel yazıların artık adını açıklamayı göze alamayan bir öte-yazından[16] başka ürün vermemeleri gibi, her tür siyasal yazı, polis dünyasını güçlendirmekten başka bir şey yapmamaktadır" derken Barthes, iletişim ile egemenlik arasındaki bu ilişkiyi çağdaş teknolojilerden bağımsız bir biçimde dile getiriyor.

Bir iletişim aracı olarak dil ve egemenlik arasındaki ilişki, her sınıfın yaratıp, tükettiği simgelerde de ortaya çıkar. D. RIESMAN Orta Çağ'da bireyin insan doğasını anlamada kullandığı aracın, simgesel bir dil biçiminde düzenlenmiş anlatılar olduğunu söylüyor. Yazar klasik ve popüler dinsel simgeleri buna örnek olarak veriyor. Ancak bu dönemde *"gerçekçi"* bir dilden söz edilemez. Riesman, çoğu kez bu dilin sözlü bir biçimde bile dökülmediğini anlatıyor. Katedrallerdeki yontu ve vitraylardaki simge bolluğu bunun kanıtıdır. Sanayi Devrimiyle birlikte ortaya çıkan burjuvazi ise kendi kullanımı için gerçekçi bir anlatım biçimi ortaya çıkarır. Bu yeni biçimin en önemli özelliği, simgelerin dolaysız kullanımını ortadan kaldırmasıdır[17].

Sonuç olarak şu söylenebilir: iletişim dizgesinin egemenlikle ilişkisinin çağdaş teknolojilerle zorunlu ve tek yönlü bir nedensellik ilişkisine sokulması tartışmaya açık bir yaklaşımdır. Bu kısa yazıda ilerde başlatılabilecek bu tür bir tartışma için kullanılabilecek bazı malzemeler ortaya konulmuştur. Elbet bu ne tam, ne de önceden tümüyle geçerli sayılan bir tartışma temeli oluşturmuyor. İletişim, konusu ve içerdiği toplumsal görüngülerin yayılışına koşut olarak, çok değişgenli bir yaklaşımı beklemektedir. Alan tüm tarihçi, toplumbilimci, insanbilimci ve siyasetbilimcilerine açıktır.

---

(1) Harold D. Laswell: "Structure et fonction de la communication dans la société" Sociologie de l'information, Larousse, Paris 1973 (makalenin aslı 1948 yılında Lyman Bryon'un düzenlediği *The Communication of the ideas* adlı derlemede yayınlandı).

(2) İletişim araştırmaları için model çalışmalarından bazıları şunlardır: A. Moles; "Socio-dynamique de la culture", Mouton, 1967. W. Schramm: "How Communication works" *The Process and Effects of Mass Communications* adlı derlemede, Mc Millan, 1967, B. H. Westley and M. S. Mc Lean; "Un modèle conceptuel pour la recherche sur les communications" Sociologie de l'information, Larousse, 1973 (İngilizce aslı için bkz. Journalism Quarterly, 63, Winter, 1957), J. and M. Riley: "Mass Communication and The Social System", *Mervan Sociology Today* New-York, 1959, M. L. de Fleur: "Theories of Mass Communications" D. Mc Coy, New-York, 1966.

(3) E. Durkheim ve M. Mauss: "De quelques formes primitives de classification", *l'Année Sociologique*, 6ème année, 1901 - 1902.

(4) J. Cazeneuve: *Les dieux dansent à Cibola, Gallimard, 1957.*

(5) *Richard L. Meier: "A Communication Theory Of Urban Growth" MIT*, 1962.

(6) Ibn-i Haldun: *Mukaddime*, Onur Yay. 1977

(7) Ancak kurumların "veri" olarak varolmaları, tamamlanmış bir yapıya sahip olmaları anlamına gelmez. Kurumlaşmanın tamamlanması bu kurumun kuramsal yapısının da ortaya çıkışıyla gerçekleşir. Kuramsal yapının ortaya çıkışıyla, iletişimin toplumsal etkinliklere dağılmış parçalarının birleşmesi ve olgunun bir bütün olarak algılanması aşamasında söz konusu olabilir. Bu nedenle bunları *"veri kurum"*, *"kurum"* olarak nitelemek olasıdır. (Bu adlandırmada herhangi bir sav yok. Örneğin görgül kurum, bütünlenmiş kurum da denilebilirdi). P MACHEREY'in bir makalesinde de belirttiği gibi her kavram kendine özgü bir tarihe sahiptir. Ancak bu tarihsel gelişme içinde her zaman iki temel aşama söz konusudur. Bunlar kavramın doğuşu ve durağan bir yapıya kavuşmasıdır. "Doğuş" sözcüğü ile, kuramsal tamamlanmadan bağımsız olarak, yeni bir bilimsel düşünme biçiminin ortaya çıkışı belirtilmek istenir. Kuram, kavramla aynı anda varolabilir, ancak onu belirlemez. Başka deyişle, bir kavramın ortaya çıkışı için daha önceden belirlenmiş ve varolan bir kuramsal temele gerek yoktur (P Macherey: "La Philosophie de la science de Georges Ganguilhem, epistomologie et histoire des sciences", *La Pensée*, 1964, No. 113.

(8) G. Lukacs: *Histoire et Conscience de Classe,* Ed. Minuit, Paris, 1960.

(9) Emre Kongar: *Toplumsal Değişme Kuramlan ve Türkiye Gerçeği,* Bilgi Yay. Ankara, 1979, İkinci Basım.

(10) C. Lévi Strauss: *Structures élémentaires de la parenté* Mouton, 1967, La Hale - Paris.

(11) Ibn-i Haldun'un dinsel haber aktarımında aradığı özellik, haberin içeriğinin bozulmadan hedefine ulaşmasıdır. Bu nedenle Mukaddime'nin Turan Dursun tarafından yapılan çevirisinde kullanılan "algılama yeteneği" tam yerine oturmuyor. Çünkü algılama beraberinde bir yorumlama getirebilir. Bu konuda Doç. Emre Kongar'la yaptığımız bir tartışmada, Ibn-i Haldun'un söz konusu ettiği dinsel haber ileticisinin özelliğinin şöyle formüle edilebileceği konusunda birleştik: "haberi algılayabilecek kadar zeki, yorumlayamıyacak kadar inanmış"

(12) Elihu Katz, özellikle gelişmekte olan ülkelerde kitle iletişiminde mesajın hedefe ulaşmasının iki aşamalı bir biçimde gerçekleştiğini söylüyor. Katz'a göre, asıl etki bırakan mesaj, iletişim araçlarına daha açık kişilerden süzülerek bireylere ulaşan mesajdı. Bu süzülme sürecinde dış dünyaya daha açık bireyler iletişim araçlarından kendilerine ulaşan mesajları alıp, gerektiğinde yorumlayarak öteki bireylere iletir. Bir toplumda iletişimin bu biçimde gerçekleşmesi, egemenlikle olan ilişkisinde nitelik değişimine yol açmamaktadır. Çünkü, dış dünyaya açık bireyler, egemenlik dizgesi içinde nitelikleri belirlenmiş bireylerdir. Kamuoyu önderleri tanımları gereği bu dizge içinde belli işlevlere sahiptir.

(13) Z. Baumann: "A Note On Mass Culture: On Infrastructure", *The Polish Sociological Bulletin,* No. 2, 1966. (Makalenin bir parçası Denis Mc Quail'in derlediği *Sociology Of Mass Communication* adlı kitapta bulunabilir. Penguin, 1976).

(14) R. Barthes: *Le degré zéro de l'écriture,* Seuil, Paris, 1972.

(15) R. Barthes: y. a.g.e.

(16) Öte-yazın sözcüğü burada "para-litterature" karşılığı kullanılmıştır. Buradaki anlamı *"yazın üzerine konuşan yazı"*dır. Aslında öte-yazın için kullanılan deyimin meta-litterature olması gerekmektedir Oğuz Demiralp, Barthes'ın "Yazının sıfır derecesi" adı altında yaptığı çeviride öte-yazın'ı kullanmaktadır.

(17) D. Riesman · *Le Foule Solitaire,* Arthaud, Paris, 1964. (Bu konuda bkz. E. Özkök, "Yalnızlığın Büyük Dönemeçleri", *Yazı Dergisi,* No. 4, 1979.

BÖLÜM: IV

DİL BİLİM

ÇEVİRİ İŞLEMİNDE "ANLAŞILABİLİRLİK" SORUNU

Özcan **BAŞKAN***

ÖZET Yabancı-dil parçasındaki bilgi-yükü, ancak içerik bakımından anadile yansıtılabilir; biçimsel yönden aktarılamaz. Çeviri eylemi, kuru bir dönüştürme işi değil, bir dolaylama ve bir yorumlama çabasıdır. Anlaşılmaz çeviriler yerine, anlaşılır türden özgün yazıtlar üretme yoluna gidilmelidir.

Çeviri işlemi şu biçimde tanımlanabilir: "Kendisinden çeviri yapılacak olan *kaynak-dil*'deki bir parçada bulunan bilgi-yükü'nü, kendisine çeviri yapılacak olan *erek-dil*'deki bir parçada yeniden türetmek" Eğer Türkçe açısından alınırsa, bu kaynak-dil, bir "yabancı-dil", ve erek-dil de "Türkçe" olmaktadır. Aktarılacak bilgi yükü ise, bildirsel düzeyde "düşünceler" olabileceği gibi, sanatsal düzeyde "duygular" da olabilir. Her dilin içerik ve biçim düzenleri kendilerine özgü olduğun dan, bir dilden bir başkasına yapılacak çeviride, kaçınılmaz bir biçimde, belli bir *bilgi-yitimi* bulunacaktır. Çeviri işlemindeki temel sorun ise, bu bilgi-yitimini en az ölçüye indirmek yollarını bulabilmektir. Çeviri eyleminin içindeki kaçınılmaz ikilem, bir yandan dillerin ardındaki yaşantı düzenlerinde, öte yandan da, dillerin içlerindeki anlatım düzenlerinde görünen, hem benzerliklerden, hem de aykırılıklardan kaynaklanmakta gibidir. Gerçekten, bir yanda tek bir tür olan "insan" varlığı, ve bu insanın "us"

---

* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü Profesörü.

bakımından evrenselliği bulunmakta, öte yanda ise, bu varlığın, gerek ayrı toplumlar içerisinde, gerekse kendi başına, dünyayı algılayış başkalıkları gözlenmektedir. Diller açısından ise, hem kavramları yansıtan sözcüklerin seçimi, hem de bu sözcüklerin sesletimleri ve tümcelere dönüşme kuralları, biçim bakımından ayrılıklar sergilemektedirler. Sözgelimi, tüm dillerde koşut bir yaşantı olan "güneşin dünyayı aydınlatmaya başlaması" kavramı, her dile göre belli bir çeşitlilik göstermektedir. Örnekse, Türkçe (Güneş doğuyor), İngilizce (The Sun rises), Fransızca (Le Soleil se lève), Almanca (Die Sonne geht auf). Çeviri işlemindeki güçlük, bu gibi yüzeysel, ve sözde aykırılıklarda değil, çeşitli diller arasında yaşantı koşutluklarının bulunmadığı durumlarda ortaya çıkmaktadır.

I. ÇEVRİLEBİLİRLİK

A. Biçim

1. Sesletim. Sesler Dillerin hemen hepsinde bir çok ünlü ve ünsüz sesler ortak olarak bulunmaktadır. Oysa ayni kavramların ayrı dillerde, benzer sesler ile yansıtılmaları ancak raslantılı ve parçalı olmaktadır. Sözgelimi (sevgi / amur / lav) sözcüklerinin sesletimlerinde yalnızca / a, v / sesleri aynıdır, öbürleri ise başkadır. Bu bakımdan, bir dilden başka bir dile, hem anlamı hem de sesleri birlikte aktarmak olanaksız bulunmaktadır. Böyle bir durumda yapılacak şey, yabancı-dildeki sesletimi "harf-aktarımı" yolu ile Türkçede vermektir. Örnekse, (to be or not to be, that is the question), ve / tu biy oğ not tu biy, dêt iz dı kuğesçın / Böylelikle, yabancı-dildeki özgün sesletim konusunda bir kanıya varılabilir.

Sesletim. Ezgi Her dilin söylenişindeki perde dalgalanmaları, yani tümce ezgileri başka başka olduklarından, yabancı-dildeki bir parçayı o dilde okuyan bir kişinin, kendi içinden sağladığı bir ezgiyi, çeviri yaparak kuru yazı ile aktarmak olanaksızdır. Bu yüzden de, yapılacak şey, yabancı-dildeki parçayı, o dilde söyleniş biçimi ile dinleyip belli bir kanıya, belli bir değerlendirmeye varmaktır.

Sesletim. Düzgü - Uluslar-arası "ritim" sözcüğü ile karşılanan bu kavram, birbirinden ayrı iki birimin oluşturdukları bir karışımın, belli aralıklar ile yinelenmesini göstermektedir. Bu birimler, dildeki sesletimde vurgulu / vurgusuz heceler olabileceği gibi, uzun / kısa heceler de olabilir. Türkçede, her hecenin aynı sürede söylenmesi ile beliren, ve şiirde "hece ölçüsü" olarak tanınan bir sesletim düzgüsü vardır. Oysa İngilizcede, vurgulu hecelerin güçlü ve uzunca söylenmesi, arada kalan hecelerin ise güçsüzleşerek bir araya sıkışmaları gibi bir başka düzgü biçimi bulunmaktadır. Örnekse,

	6 hece 'eşsüreli'	/	6 hece 'eşsüreli'
/ E / ğer / ha / zır / san / he / men / yo / la / çı / kı / cez /			
/ We'll / s t a r t / i / mme / diate / ly / if / you're / rea / dy /			
	4 hece 'yaygın'	/	6 hece 'sıkışık'

Böylece, İngilizce bir parçanın çevirisinde, bu dildeki sesletim aracılığı ile verilebilecek olan bilgi-yükü, Türkçeye gereğince aktarılamıyacak demektir. Özellikle bir İngilizce şiirinin Türkçeye çevrilmesi, hiç değilse bu açıdan tümü ile olanaksızdır. Diller arasındaki bu düzgüleme ayrılığı, aruz ölçüsünün uzun hece / kısa hece düzgülemesine uygun olarak yazılmış Türkçe şiirlerin söylenişlerindeki çarpıtmalarda kolaylıkla gözlenebilir. Bu bakımdan yapılacak şey, öbür örneklerde olduğu gibi, yabancı dildeki bir parçayı veya şiiri, gene o dilde söylenildiği biçimde dinlemektir.

2. Sözdizimi. Sözcük Sıralanması - Yabancı bir dildeki sözcüklerin iç yapıları, veya ardarda sıralanmaları, sesletimdeki kadar büyük bir bilgi-yükü taşımadığından, anadile aktarılmaları çok daha kolayca başarılmaktadır. Bununla birlikte, yabancı-dildeki bu tür sıralamalarda bulunabilecek anlam inceliklerinin yitirildiği de bir gerçektir. Sözgelimi, İngilizce'deki (Ankara is the capital of Turkey) tümcesinde, ilkin Ankara'nın (başkent) olduğu söylenmekte, ondan sonra da bu başkentin, Türkiye ile ilgili olduğu belirtilmektedir. Oysa, Türkçedeki (Ankara, Türkiye'nin başkentidir) çevirisinde, (Ankara)'dan hemen sonra (Türkiye) sözcüğü gelerek (başkent) sözcüğünün önüne geçmektedir. Yabancı-dildeki bir parçanın bu gibi bir sıralama özelliğini vermek için şöyle bir çeviri gerekmektedir: (Ankara dır i başkent nin Türkiye), veya daha düzgün biçimi ile (Ankara dır başkenti Türkiye'nin). Yalnız ne var ki böyle bir çeviri de Türkçenin yapısına aykırı düşmektedir.

Sözdizimi. Tümce Yapısı - Buna benzer biçimde, İngilizce bir tümcenin yapısı da, sözcük sıralamasında kimi düzeltmeler yapılarak, olduğu gibi Türkçeye yansıtılabilir. Örnekse, (Ankara, ki o dur Anadolu'nun orta bölgesinde, o dur başkenti Türkiye'nin). Ama böyle bir aktarmada "çeviri tütme" durumu ortaya çıkmaktadır. Eğer Türkçe tümce yapısına uyulursa, o zaman çeviri şöyle olacaktır: (Anadolu'nun orta bölgesinde bulunan Ankara, Türkiye'nin başkentidir). Bu durumda ise, (Ankara)'yı bilgi-odağı alarak başlıyan İngilizce tümce yapısına aykırı biçimde, bilgi-odağı (Anadolu)'ya kaydırılmış, ve aktarılacak bilgi-yükü de ister istemez başka bir yolda vurgulanmış olmaktadır.

B. İçerik

1. Kavramlar - Yabancı-dildeki bir kavramın karşılığı, anadilde koşut olarak bulunmaktaysa, o zaman, "güneşin doğuşu" örneğindeki gibi, çeviri yapma kolaylığı elde edilmektedir. Eğer yabancı sözcük veya deyim, o dilin kullanıldığı topluma özgü, veya giderek, bir kişinin kendine ilişkin bir kavramı yansıtıyorsa, o zaman yapılacak şey, anadilde ya yeni bir sözcük türetmek, ya da bu kavramı dolaylı biçimde anlatmaktır. Eğer böyle bir yol gereksiz bir çapraşıklığa yol açacaksa, o zaman (hippi) örneğinde olduğu gibi, yabancı sözcük, olduğu gibi alıntılanabilir. Böylece, yabancı bir dilde bulunan her türlü kavram, düz veya dolaylı biçimde olsun, bir başka dile aktarılabilme durumundadır. Bütün ayrılık, tutulacak yollarda ortaya çıkmaktadır.

2. Anlamlar Dillerdeki sözcüklerin kullanımları, "sıradan" ve "terimsel" olmak üzere ikiye ayrılabilir. Bir sözcük, kesin bir tanımı yapılarak kullanıldığı zaman "terim" adını almaktadır. Belli bir bilgi veya uğraş alanında kullanılan terimler, böylece saptanmış olan anlamlarını çerçeveliyen tanımlarını da kendileri ile birlikte getirmektedirler. Sözgelimi, (demir) sözcüğü sıradan kullanıldığında şu anlamlara gelebilmektedir: (demir gibi, 'sağlam'), (demirbaş eşya, 'değiştirilmez'), (demir leblebi, 'güç'), (demirkazık, 'oynamaz'), (demir atma, 'çapa'), (demiryolu, 'ray'). Oysa bir bilim terimi olduğu zaman, tüm dünyada şu nesne anlaşılmaktadır: " Griye çalar beyazımsı renkte, parlak, dövülüp biçimlenebilir, haddeden geçirilebilir, manyetikleşmeye elverişli metal element. Gösterildiği im Fe, Atom numarası 26, Atom ağırlığı 55.847, Erime noktası 1535 santigrat, Kaynama noktası 3000 santigrat, Özgül ağırlığı 20 santigrat derecede 7.874, Birleşme değerleri. 2, 3, 4, 6). Terimlerin anlamları bu biçimde "saptanık" olduklarından, terimlerin dilden dile çevirileri büyük bir kolaylık sağlamaktadır. Oysa kesin anlamlı (Demir Perde) terimindeki (demir) sözcüğü bir başına terim olarak kullanılmamış olduğundan, anlamı da çeşitli yönlere çekilebilecek kadar kaypaklaşmaktadır.

II. ANLAŞILABİLİRLİK

Genel olarak bir dil parçasının anlaşılamayış nedenleri, tümce yapısındaki çapraşıklığa ve/ya sözcük anlamlarındaki bilinmezliğe dayanmaktadır. Eğer bir tümcedeki sözcükler arasındaki bağlantılar yeterince açık değilse; veya tümcenin çeşitli bölükleri, ve alt-bölükleri arasında dil-düzeneği bakımından bir uyum bulunmuyorsa, o zaman genel anlam gene de bir kerteye kadar çıkarılabilmekte, ama ortada belli bir "tümce düşüklüğü" bulunduğundan söz edilmektedir. Buna karşılık, sözcük anlamlarındaki bir algılama bozukluğu veya bir kavrayış eksikliği, o tümceden çıkarılması gereken anlamın, kimi kez tümü ile yitirilmesi gibi aksaklıklara neden olmaktadır. Bu tür aksaklıkların birincisinde, parçada geçen sözcüklerin bir bölüğü terim olarak kullanıldıkları için, alıcı bu terimleri bilmediği sürece anlam yeterince çıkarılamamaktadır. Örnekse, (Akut miyokard enfarktüsü, özellikle koroner tromboza bağlı ise, uzunca sürmüş bir anjin dö puatrin, veya primer bir hipertansiyon devresinden sonra ortaya çıkar). Eğer terimler biraz daha açıklanıp da gündelik dile yaklaştırılırsa, anlamın biraz daha aydınlandığı görülebilir: (Yürek-kası damarlarındaki şiddetli bir tıkanıklık, özellikle yüreğin kendi atar-damarlarındaki bir tıkanmaya bağlı ise, uzunca sürmüş bir göğüs sancısı, veya nedensiz türden bir yüksek kanbasıncı evresinden sonra ortaya çıkar). Yeterince anlam çıkarılamayıştaki ikinci tür aksaklıkta ise, parçada geçen sözcükler bilindikleri halde, bunların göstermiş oldukları kişiler, olaylar, bilgiler, yani bu sözcüklerin "değinti"leri eksik veya güdük olarak bilinmektedir. Örnekse, (O'nun Samsun'a çıkması ile, Firengistan'ın tek dişi kalmış canavarı, artık Truva Atı'nı kullanamıyacaktı). Burada, sözcüklerin anlamla-

rından ayrı olarak, bunların ardındaki şu değintiler de bilinme zorundadırlar: "Atatürk, 19 Mayıs 1919, Batı Uygarlığı, İstiklal Marşı, Yunanlıların Batı Anadolu'ya çıkmaları, Virgil'in Aeneid destanındaki bir söylence" Verilen bu Türkçe tümce eğer bir yabancı-dile çevrilecek olsa, kimse bundan bir anlam çıkaramıyabilirdi. Tersine biçimde, yabancı-dilde yazılmış bu tür bir parça, olduğu gibi Türkçeye çevrildiğinde de, iyice anlamsız kaçabilmektedir; çünkü, yazılmış olduğu dildeki okuyucular göz önüne alınarak düzenlenmiş bir dil parçası, başka dili kullanan kişilere aykırı ve anlamsız gelebilir. Türkçeye yapılan sözlü filim çevirilerinde olsun, yazılı olarak yapılan gazete, kitap çevirilerinde olsun, her zaman için gözlenebilen bulanıklıklar, anlaşılmazlıklar, geniş oranda bu yüzden oluşmaktadır. Eğer yapılan çeviri ürününde, ayrıca, yabancı-dilde olup da anadil Türkçede bulunmıyan kavramları karşılamak üzere, yepyeni sözcükler uydurulmuşsa, sözgelimi (varoluşçuluksal) örneğindeki gibi, çeviri ürünü bir bulmayaca dönüşmektedir. Çevirmenin kendisi, yabancı-dildeki parçayı anladığı için, yaptığı çevirinin de ayni kolaylıkla anlaşılacağı yanılgısından çoğu kez kurtulamamaktadır. Çevirinin anlaşılamayışını, yalnızca okuyucunun düzey düşüklüğüne yüklemek yerine, çeviri işlemindeki başarı oranının eksikliğine bağlamak, çevirmen açısından daha öz-eleştirili, ve giderek daha sağlıklı bir tutum olsa gerek.

III. ÇEVİRİ YORDAMLARI

Yabancı bir dilde üretilmiş bir yazıttaki dil kullanımı, ana çizgileri ile, ya "bildirsel", ya da "sanatsal" olmaktadır. Bir sanat yapıtındaki dil, genel olarak sanatsal anlatıma özgü niteliklere özel olarak da sanatçının kişisel biçemine bağlı bulunduğundan, belli bir anlaşılmazlığı içerme durumundadır. Başvurulan tümce yapıları nın bağlantıları, ve seçilen sözcüklerin anlam örgüleri belli bir amaca yönelik olarak, okuyucuda belli bir etki uyandırmak üzere tasarlanmış olabilir. Bir sanat yazıtı, böylece, kendi dilinde bile belli bir anlaşılmazlık durumu gösterebileceğinden, yapılacak bir çeviri sonunda, eğer Türkçede de bir ölçüde belli bir anlam bulanıklığı belirecek olursa, bu durum, kaynak yabancı-dildeki yazıtın kendi kavramsal ve anla tımsal özelliklerine bağlanabilir.

Oysa bir bilgi yazıtındaki amaç, belli düşünceleri, okuyucuya açık-seçik biçimde aktarmak olduğundan, Türkçeye yapılan çeviri sonundaki ürün de, okuyucuya gerekli bilgileri açıklıkla sağlamalıdır. Bununla birlikte, yabancı-dildeki yazıt da kendi payına çok zor anlaşılır bir türden olabilir. O zaman da, Türkiye'deki çeviri siyasası açısından belli bir tutuma girmek gerekmektedir. Parça seçimi bakımından alınacak olursa, yabancı bir yazıt eğer Türkçeye çevrildiği zaman gene de yeterince anlaşılamıyacaksa, o zaman böyle bir yazıt yerine, oradaki bilgileri çok daha açık-seçik olarak anlatan bir başka yazıtın çevrilmesi daha doğru olur Sözgelimi, Einstein'ın 1916, 1921 yıllarında yayımlanmış olan "Görecelik Kuramı" ile

ilgili yazıları yerine, güvenilir bir kişi olan filozof Bertrand Russell'ın 1925 tarihli "Göreceliğin ABCE'si" adlı yazıtı çevrilebilir. Einstein'ın özgün yazıtlarının, Türkçe dağarcığında da bulunması saplantısından yola çıkılarak, onca emeğin yok yere harcanması doğru olmasa gerek. Yüksek düzeyde bir uzmanlığın gereği olarak ise, bu yazıtların Almancalarının okunması çok daha sağlıklı olur.

Böylece, anlaşılabilirlik bakımından yabancı-dildeki yazıtları veya parçaları şu üç bölüğe ayırarak, her birisi için ayrı bir çeviri yordamı geliştirme yoluna gidilebilir.

Yabancı-dil parçaları	Çeviriye-uygun Çeviriye-yatkın Çeviriye-aykırı	Dönüştürme Dolaylama Yorumlama	Çeviri yordamları

Eğer yabancı-dildeki parça kendiliğinden açık-seçik ise, o zaman yalın bir "dönüştürme" işlemi ile, bu parçadaki bilgi-yükü Türkçeye aktarılabilecektir. Bununla birlikte, çoğu kez, yabancı-dildeki parça böyle "başabaş" bir dönüştürme ile çevrilemiyecektir. Örnekse, İngilizcede, belli bir işin yapılıp yapılmadığı sorusuna yanıt olarak söylenebilecek olan şu deyim, ancak dolaylı bir yolda eklemeler, çıkarmalar yapılarak Türkçeye anlamlı bir biçimde aktarılabilir.

(No sooner said than done)
"Değil daha erken söylenmiş den yapılmış"
"Söylenmişi daha erken değil yapılmışından"
"Söylenmişinden az sonra yapılmış"
(Söylenir söylenmez yapıldı)

Dilden dile yapılan tüm çevirilerde, anlamın açıklığa kavuşması için böyle bir "dolaylama" yordamına başvurulması kaçınılmaz olmaktadır. Bununla birlikte, kimi kez bu yordama başvurmak da yetmiyebilir. Örnekse, Amerika Birleşik Devletleri mühüründe, ve kimi metal paralar üzerinde okunan, Latince kökenli şu sav-söz, (E Pluribus Unum), ne dönüştürme ile, ne de dolaylama ile çevrilemez. Çevirmen bu noktada araya girip kendi bilgi dağarcığından belli bir katkıda bulunma zorundadır. Bu sözün anlamı, (Çoğuldan tekil), veya (Bir çoktan bir tane) demektir. Böyle bir çeviri hiç bir şey anlatmıyacağından, çevirmen belli bir yorumlama yaparak, bu sözü şu biçimde çevirebilir: (Bir çok eyalet, bir tek devlet).

Şurası da belirtilmelidir ki hiç bir dil parçası tümü ile, çeviri işlemine uygun, yatkın, veya aykırı olmıyabilir. Bu bakımdan, bir çevirmen de çevrilecek olan yabancı-dil parçasının çeşitli kesimlerindeki anlaşılma zorluklarına göre, dönüştürme, dolaylama, veya yorumlama yordamlarından birini veya bir kaçını kullanabilir. Eğer bu üç yordam da çeviri ürününe yeterince açıklık getiremiyorsa, o zaman çeviri dışında bir başka yol kalmaktadır ki buna da *özgünleme* adı verilebilir.

Özgünleme, yabancı-dil parçasındaki bilgi-yükü anadile aktarılırken çeviri yordamlarının elverişsiz kaçtığı durumlarda, bu bilgi-yükünü, çevirmen kişinin benim-

semesi, yeterince özümlemesi, ve bu bilgi-yükünü bu kez doğrudan doğruya anadilinde anlatacak bir yazıyı kaleme almasıdır. Artık burada bir çeviri işlemi değil, yabancı-dildeki bilgileri özgün bir biçimde anlatma yolu, bir özgünleme işlemi söz konusu olmaktadır. Çevirmen de artık kuru kuruya dönüştürme yapan bir makine olmaktan çıkıp, çeviri yaptığı konuya iyice egemen olan bilgili bir yazar görünümü kazanmaktadır. Eğer yazdıklarında bir anlamsızlık, bir anlaşılmazlık bulunursa, o zaman bunun sorumlusu artık doğrudan doğruya kendisidir. Eğer eğitim siyasası açısından böyle bir yol tutturulursa, o zaman gereksiz çeviriler ile piyasayı doldurma yerine, gerçekten bilgi sağlıyacak yazı ürünleri okuyucuların yararına sunulabilir. Bu konuda, Devlet'in, ve giderek Ulusal Eğitim Bakanlığı'nın gereken ilgiyi göstermesi beklenmelidir. Çeviri yapma yerine, özgün yazı üretme yolunun çok daha yararlı olabileceği şu örnekler ile gösterilebilir.

1. Dönüştürme örneği

"1928'de sessiz sinema sanatı en yüksek noktasına erişmişti. Bu olgun görüntü kentinin yıkılışını görenlerden en iyilerinin umutsuzluğu, yerinde görülmese bile anlaşılır. Bunlar, sinemanın o vakit girmiş olduğu estetik yolda, sessizliğin "zarif sıkıntı"sına kendisini iyiden iyiye uydurmuş bir sanat olduğu, dolayısıyla sesli gerçekçiliğin bu sanatı bir kaos içine atmaktan başka sonuç vermiyeceği sanısındaydılar"

(Andre Bazin, Çağdaş Sinemanın Sorunları, çeviren Nejat Özön, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966, s. 42).

2. Dolaylama / yorumlama örneği

"1928 yılına gelindiği zaman, sessiz filim artık sanat açısından doruğuna erişmişti. Sessiz filmin ideal düzeydeki bu fabrikası artık sökülüp dağıtılmaya başlanmıştı. Bu fabrikanın seçkinler gurubu ise, böyle bir yıkılışı seyrederlerken umutsuzluğa kapılıyorlardı. Doğrusu, böyle bir umutsuzluk duymaları pek de yerinde değildi. Ama gene de, bu duygularını anlayışla karşılamak gerekirdi. Bu seçkinler kümesi, estetik açıdan hangi yolu seçmişlerse, gene ona devam edip durdular. Kendilerine göre, sessiz filimde, çözümlenmesi seyirciye bırakılan bir 'bulmaca' vardı. Sinema sanatı ise, bu 'şahane bulmaca' ile mükemmel bir uyum sağlamıştı, ve bu biçimde gelişip durmuştu. Şimdi ise, ses ögesi ile birlikte gelen 'gerçeklik duygusu'nu kabullenmek, bir yerde, belli bir kargaşalığa boyun eğmek anlamına gelecekti"

(Ayni parçanın bir başka çeviri yordamı ile aktarılması. Çeviren Özcan Başkan).

3. Özgünleme örneği

"1927'den beri ses, artık sinemada ayrılmaz bir öge olmuştur. Fakat tıpkı öbür ögeler gibi, ilk zamanlar ses de gelişi güzel kullanılıyordu.

Buna karşılık sesin özelliklerinin sinema sanatına getirebileceği yenilikler üzerinde düşünenler pek azdı. Diyaloğun, gerektiği yerlerde değil de, oyuncunun durmaksızın konuşması biçiminde kullanıldığı bu çeşit filimler karşısında sinemanın büyük yaratıcılarının davranışı menfi oldu. Bu arada, henüz sesli filmi kullanamıyan Einstein, Pudovkin, ve Alexandrof ünlü 'bildiri'lerini yayınladılar (1928). Bildirinin üzerinde en çok durduğu nokta, filme eklenen yeni öğenin, sesin, montaj aleyhine bir üstünlük kazanmamasını sağlamaktı. Gerçekten, sesin, bu arada en çok konuşmanın filme girişiyle, montaj eski serbestliğini az çok kaybetmiş oluyordu.

(Ayni konuda, ayni çevirmen tarafından yazılan özgün bir yazıttan. Nejat ÖZÖN, Sinema Sanatı, Ankara, Sinema Dergisi Yayınları, 1966, s. 68).

SONUÇ

Dillerin biçim özellikleri kendilerine özgü olduğundan, anlamı zedelemeksizin bir dilden öbürüne biçim aktarımında bulunmak olanaksızdır. İçerik ise, kuru bir dönüştürme ile aktarıldığında çoğu kez puslu bir anlaşılmazlığa bürünmektedir. Bu yüzden, ister istemez, dolaylama ve/ya yorumlama yordamlarına baş vurmak gerekmektedir. Ancak, son çözümde, yarı anlaşılır, yarı anlaşılmaz çeviriler yapılması yerine, ayni bilgi yükünü anadilde yansıtacak özgün yazıtlar üretilmesi yoluna gidilmesi genel eğitim siyasası bakımından çok daha sağlıklı bir tutum olacaktır.

DİL ENGELİNİ AŞMAK: ÇEVİRİ VE SORUNLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Bülent R. BOZKURT*

1 Ocak 1978 tarihli Sunday Times gazetesinde Puşkin'in *Eugene Onegin* adlı yapıtının yeni bir çevirisini değerlendiren Peter Levi çevirinin ana sorunlarından birine değiniyor. On yıl önce Puşkin'den yapılan tüm İngilizce çevirilerin yetersizliğinden umutsuzluğa düşerek bu yazarla ilgilenmekten vazgeçmek zorunda kaldığını belirten Peter Levi, *Eugene Onegin* çevirisinin ona Puşkin'i kazandırdığını ekliyor ve kusursuz çeviri diye birşeyin söz konusu olamayacağına değindikten sonra, elindeki kusursuza yakın çevirinin değeri ve önemi üzerinde duruyor.

Demek ki dil engeli önde gelen bir eleştirmeni yıldırabiliyor ve Puşkin gibi bir yazarı bir kenara bırakmasına yol açabiliyor.

Bir topluluğun verdiği önemli bir sanat ürününü başka bir topluluğa tanıtmak çevirinin başlıca işlevlerinden biri ve bu işlevin yerine getirilmesinde çevirmene yüklü bir görev düşüyor. Kimi yapıtların çevrilemez oluşu, bu nedenle, kültür ve edebiyat açısından önemle üzerinde durulması gereken bir sorun. Çevrilemezlik deninco

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü Doçenti

hemen akla gelen en belirgin iki örnek Puşkin ve Shakespeare. Başta İngiltere olmak üzere, İngilizce konuşulan ülkelerde Shakespeare'in, Sovyet Rusya'da ise Puşkin'in, değeri tartışılmaz birer sanatçı olduğunu çeşitli kaynaklardan öğreniyoruz. Eğer bu yazarların değeri başka ülkelerde tartışma götürüyor ya da yeterince bilinmiyorsa, bunun nedenini çevirinin ana sorunlarından birinde, dil engelinde aramak gerekiyor. Bu sorunun çözümlenmesi ise bir anlamda, bir dilde anlatılanın bir başka dile aktarılırken gösterdiği direnci kırma, anlam yükü açısından geride safra bırakmamasını sağlama olarak belirlenebilir.

Yabancı bir dili, o dili konuşan insanlar topluluğunu, bu topluluğun toplumsal yaşamını ve kültürünü tanımanın, anlamanın yollarından biridir çeviri. Ayrı dilleri konuşan iki kişi bir araya geldiklerinde anlaşmak için çeviriye başvururlar.

Yazının ortaya çıkışından ve yayılışından önce çevirinin, bu işi meslek edinmiş kimselerce sözlü ve "anında" yapıldığı biliniyor. Okuma yazma oranı yüksek toplumlarda çeviri denince akla öncelikle yazılı bir metinin bir dilden ötekine aktarılması gelir. Sözlü çeviridense, çokluk, uluslararası toplantı, görüşme ve konferanslarda, gezilerde yararlanılır. Günümüzde sözlü çevirmenlik mesleği giderek yaygınlaşma yolunda. "Anında çeviri" ise kimi öğretim kurumlarının programlarında şimdiden yer alıyor.

Çeviri sözlü ya da yazılı olsun çevirmene düşen iş aşağı yukarı aynı. Yalnız, yazılı çeviride çevirmen yeterince düşünmek ve gerektiğinde düzeltmeler yapmak için vakit bulur. Yazılı çeviri ile sözlü çeviri arasında başka farklılıklar yok değil. Ancak, bunlar incelememizin konusu dışında kalıyor.

Çevirinin temel sorunları çok eski çağlarda belirlenmiş ve günümüze dek konuyla ilgilenenleri uğraştırmış. Bu sorunların en başta geleni bir karşıtlığı içeriyor: bir dilde anlatılanın bir başka dile aktarılması söz konusu olduğunda, her sözcük elden geldiğince olduğu gibi mi çevrilmeli yoksa, bir tümce ya da metinin aslına en yakın anlamı mı verilmeye çalışılmalı? "Elden geldiğince" derken konunun yeterince işlenmemiş bir yanı da kendiliğinden ortaya çıkıyor: bu karşıtlık uygulamada ne ölçüde geçerli? "Kelime kelime çeviri" diye birşey gerçekte söz konusu olabilir mi? "Serbest çeviri" nereye kadar çeviri olarak kalabilir, ve nereden sonra çeviri olmaktan çıkar ve bir yoruma, uyarlamaya, özete, ya da yepyeni, bambaşka bir ürüne dönüşür?

Çeviride diller arası bir işlem, bir alışveriş, bir karşılaştırma söz konusu olduğuna ve dil ve kültür birbirinden ayrı, soyut kavramlar olarak düşünülemeyeceğine göre, işin içine dilin yapısı, işlevi ve dolayısıyla dilbilim, özellikle anlambilim (semantik) ve sosyo-dilbilim giriyor. Dili, içinden çıktığı kültürle kaynaşmış, o kültürün ayrılmaz bir parçası olarak ele aldığımızda karşımıza çıkan sorunların temelde birer çeviri sorunu olmaktan önce dilin işlevi ve kullanımına ilişkin sorunlar olduğunu görüyoruz. Çeviride kimi güçlükler aslında kültürler arası çok sayıda ve çeşitli farklı-

laşmalarda kaynaklanıyor. Kültür ve dil başlıbaşına iki ayrı uzmanlaşma alanı. Özellikle edebiyat çevirisini konu alan bu inceleme, her iki alanın ayrıntılı bilgi desteğinden yararlanmaksızın hazırlanmıştır ve bu nedenle de ister istemez dar kapsamlı bir yaklaşım getirmektedir. Ne var ki, yeterince işlenmemiş bir konunun kimi yönlerinin deşilmesi ilerideki girişimlere belki ışık tutabilecektir.

Kültürlerarası farklılık çeviri işlemi sırasında göz önünde tutulması gereken önemli etkenlerden biri. Kültürleri oldukça birbirine yakın toplumların dilleri arasında bile sözcüklerin eşdeğer anlam taşıdığı söylenemez. Kültür derken toplumda zihinsel faaliyetlerin ya da uygarlığın gelişmesinde belli bir biçimi, evreyi, ya da türü anlıyoruz. Türk Dil Kurumu'nun yayınladığı Türkçe Sözlük'te şu tanım veriliyor: "Bir topluluğun tinsel özelliğini, duyuş ve düşünüş birliğini oluşturan gelenek durumundaki her türlü yaşayış, düşünce ve sanat varlıklarının tümü." İki topluluğun yaşayış, düşünce ve sanat varlıkları arasındaki ayrılıklar, bu toplulukların birinin dilinden ötekine yapılan çeviride de çeşitli biçimlerde, birer engel olarak karşımıza çıkıyor.

Çeviride her bir sözcüğe, deyişe, deyime aynı anlamı taşıyan karşılıklar bulma çabası, boşa çıkma olasılığı yüksek bir çaba olarak görünür. Her dilde kimi sözcükler türlü çağrışımlarla, bağıntılarla, yan anlamlarla yüklenmiştir. Sözcük vardır, içinde kullanıldığı bağlama göre kılık değiştirir. Ama tüm kılıkları da gene o sözcüğün içinde saklıdır. Çoğu kez bir sözcüğü istemediğimiz yükünden sıyırıp soyutlayarak ona dilediğimiz anlamı veremeyiz. Belli bir sözcüğün yabancı dilde karşılığını bulma çabasına giriştiğimiz zaman çokluk bunu yapmaya çalışıyoruzdur. Sözcüğün tüm yükünü karşılayacak bir eşdeğer, belki kimi teknik sözcükler dışında, bulunamaz. Bu nedenle de bir dildeki anlatımın bir başka dile olduğu gibi "aktarılması" da söz konusu olamaz. Her çeviri belli ölçüde bir değiştirmedir.

Sözcüklerin yükünü sayılamayacak ölçüde çok öğe belirler: bunlara, yukarıda belirtildiği gibi, genel olarak "her türlü yaşayış, düşünce ve sanat varlıklarının tümü" diyebileceğimiz gibi, birkaç örnek de seçebiliriz: tarih, efsane ve din gibi. Din kurumunu ele alalım. "Ramazan" ve "kurban" Türkçe'nin, "Christmas" (Noel) İngilizce'nin, konuya ışık tutacak nitelikte yüklü kavramları arasında.

"Ramazan" ve "kurban" kullanıldıkları zaman kesitine göre, toplumsal yaşamdaki tarihsel değişik sonucu anlam değişmesi gösteren, eski anlamları günümüzde kimi zaman açıklama, "çeviri" gerektiren iki kavram. Bu kavramların "yükü" bugün değişmiş. Ramazan ve kurban kavramlarının çağrışımları arasında mahya'nın, Ramazan eğlencelerinin, Karagöz ve Hacivat'ın, Orta Oyunu'nun, iftar sofralarının ve hattâ salt kurban kesme ve kurban eti dağıtmanın payı oldukça azalmış görünüyor. Günümüzde, özellikle büyük kent yaşamında, Ramazan denince akla, artık büyük bir çoğunluk sayılamayacak bir kesimin tuttuğu oruç, işyerlerinde gevşeklik, kapalı lokantalar, içki tüketiminin belki biraz azalması ve açık yerlerden kapalı yerlere kayması ve, en önemlisi, üç günlük tatil geliyor. Bu tatilin de artık, bir ay süreyle dizginlenen bedenin salıverilmesi, ödüllendirilmesi anlamı yitmiş gibi.

Çoğu kimse için işten uzak kalma olanağı sağlayan herhangi bir tatil bu. Kurban ve kurban bayramı da benzeri anlam değişimine uğramış. Kurban bayramının kaynaklandığı geleneksel törenler, uygulamalar aşağı yukarı ortadan kalkmış. Ne var ki, sözcük dildeki yüklü niteliğini ve kimi bölge ağızlarındaki yaygın yerleşikliğini koruyor, ve kurban denince akla yalnızca, İngilizce'de "victim" ya da "sacrifice" sözcükleriyle karşılanabilecek olan "bir ülkü uğrunda feda edilen ya da kendini feda eden kimse", "bir kazada ya da felaket sonunda ölen kimse" (TDK Türkçe Sözlük) gelmiyor. Kurban etmek, kurban olmak, kurban bayramı, ve bunlardan oluşturulan tüm deyim ve deyişlerin çağrışımları da kavramın içinde saklı; ve bu çağrışımların İngilizce'de karşılanabilmesi için "victim", "martyr", "sacrifice", "offering" sözcükleri yetersiz. Çünkü bu sözcükler ayrı kültürlerden, ayrı durum ve olgulardan kaynaklanmış.

Ramazan ve kurban sözcükleri İngilizce'ye çevrildiğinde, ayrı bir kültürden gelen okur için, sırasıyle, ugünün belli saatlerinde yemek ve içkiden uzak durma; ve eski çağlardaki pagan törenlerinden kalma ve bugün biçim değişikliğiyle uygulanan bir gelenek anlamına geliyor.

Öte yandan, "Christmas" ya da Noel, Hristiyan dünyasının temel "bayram"larından biri. (Burada bayram sözcüğünü tırnak içine almak gerekebiliyor: çünkü bu sözcüğün içinden çıktığı kültürle ilgili çağrışım ve yan anlamlarından hiç biri Noel için söz konusu değil.) İngilizce'den çevrilmiş bir parçada Noel'in bir Türk için anlamı "yılbaşı öncesi bir tatil" dışına pek çıkmaz. Bu bayramın İsa'nın doğumu ile ilişkisi de belki akla gelebilir. Ama Batılı Hristiyan olmayan biri için karanlıkta kalan pek çok anlam, çağrışım gizli "Christmas"da: Kavramı oluşturan iki sözcük: "Christ" (İsa) ve "Mass" (kutlama); eş dost ziyaretleri; gönderilen kartlar; mumlar, renkli ışıklar, parlak kağıtlar ve türlü armağanlarla donatılan çam ağacı; özel olarak hazırlanan yemek ve tatlılar ("Christmas Turkey": hindi; "Christmas Pudding": siyah renkli, koz helvası kıvamında tatlı); postacı, çöpcü gibi hizmetlilere verilen paralar; sınıfsal ayrıcalıklara göre değişen kutlama biçimleri ve bunun sonucu doğan. toplumsal gerilimler, bunlar arasında sayılabilir.

Demek oluyor ki, çeviri yalnızca bir aktarma, sözlüklerden karşılık bulma tekniği değil; yoğun bilgi, eğitim, araştırma ve çalışma gerektiren bir uğraş. Çevirmenin görevi ise bilinmeyen bir dünyanın ürününü kendi dünyasına getirmek; bunu yaparken hem okurun, tanımadığı bir dünyanın labirentlerinde kaybolmasını önlemek hem de o dünyaya karşılık olarak kendi bildiği benzeri bir dünya yakıştırmaktan kaçınmak oluyor. Bu ise bir ölçü tutturma, bir denge bulma sanatı. Ölçüyü tutturabilme ve dengeyi bulma, çevirmenin öncelikle kendi dilini iyi bilmesini, o dilde konuşma ve yazma yeteneğini kanıtlamış olmasını, kendi kültürünü iyi tanımasını, ve yabancı dil ve kültürü de en azından kıyaslamalı yaklaşıma elverecek ölçüde tanımasını gerektiriyor.

Ele alınan konular açısından uluslararası bir nitelik taşıyan teknik metinler çevrilmesi en kolay metinler sayılır. Konunun kapsamına göre değişebilen bir alışma sürecinden sonra çevirmenin işi kolaylaşır. Teknik çeviride, bir ölçüde kültürel yakınlıktan, aşağı yukarı aynı anlamı taşıyan, algılama mekanizmasında aynı imgeyi oluşturan sözcüklerin çokluğundan, ve üslup benzerliklerinden söz edilebilir.

İşte burada, özellikle çeşitli bilgisayar yöntemlerinin günden güne artan bir hızla geliştirilerek uygulama alanına sokulduğu makineleşmiş çeviri işin içine giriyor. Makineleşmiş çeviride esas, belli bir dildeki metinin bir makineye bir uçtan verilmesi ve öteki uçtan bir başka dildeki hatasız çevirisinin alınmasıdır. Bu tür çeviri şimdilik bilim ve teknoloji konularıyla sınırlanmış durumda. Teknik konularda sözcük sayısının sınırlı olması, büyük üslup farklılıklarının bulunmaması insan öğesinin aradan çıkmasını kolaylaştırdığı gibi vakit ve paradan da tasarruf sağlamakta. Edebiyat alanında da bu konuda girişimler yapılmış olmakla birlikte, yakın bir gelecekte başarılı sonuçlar alınması şimdilik beklenmiyor.

Şiir çevirisinde, özellikle şiirin şiir olarak çevrilmesinde ise özel güçlükler söz konusu. Özgün şiirin sanat değerinin yüksekliği oranında çevirmenin de işi güçleşiyor. Şiir sanatının doruğuna ulaşmış yapıtlar için "kendi diline çevrilemezlik"-ten bile söz edilebilir. Ondokuzuncu yüzyıl İngiliz şairi Coleridge'in sözleri soruna ışık tutuyor:

> Şiirde, çok güç de olsa, doruğa erişilebilir. Bu yolda her dize, her deyiş çetin sınavlardan geçirilmeli, her aşamada yapılacak seçimler üstünde dikkatle durulmalı. Ancak böylelikle kusursuz bir üsluba, bir doruğa olaşılabilir; sonucun şaşmaz sağlamasını yapmanın ise tek bir yolu var: şiir, eğer aynı dilin sözcükleriyle, anlamı zedelenmeksizin, çevrilemiyorsa, başarıya ulaşılmış demektir[1].

Şiir sanatının doruğuna erişmiş ve hem kendi diline hem de yabancı dillere çevrilemezliğiyle tanınmış yazarlardan biri de Shakespeare. Aşağıdaki örnek, doruğa eriştiği için olmasa bile, dilin belli öğelerinden yararlandığı için, Shakespeare'in şiirini çevirmenin güçlüğünü kanıtlıyor:

Sonnet 30

1 When to the sessions of sweet silent thought
I summon up remembrance of things past,
I sigh the lack of many a thing I sought,
And with old woes new wail my dear time's waste.
5 Then can I drown an eye, unus'd to flow,
For precious friends hid in death's dateless night,
And weep afresh love's long since cancell'd woe,
And moan th' expense of many a vanished sight.
Then can I grieve at grievances foregone,

10 And heavily from **w**oe to **w**oe tell o'er
The sad account of fore-bemoaned moan,
Which I new pay as if not paid before.
But if the **w**hile I think on thee, dear friend,
All losses are restor'd, and sorrows end[2].

Shakespeare şiirinin ilk dizelerinde, sessizce bir köşeye çekilip geçmiş günlerin anılarıyla başbaşa kaldığını söylüyor. Sessizliği anlatmak için "sessions", "sweet" ve "silent" sözcüklerinde "s" sessizinin yinelenmesinden ("alliteration") yararlanmış. Şiir çevirisinde ses unsuru aşılması en güç engellerden biri. Bu açıdan Sonnet 30 belirgin bir örnek. İlk dizelerdeki yönteme dördüncü dizede de başvurmuş şair. Bu kez "**w**" harfini ardarda kullanarak üzüntüyü, yakınmayı sesle dile getiriyor. Onuncu dizede gene "**w**"den yararlanmış; üstelik onuncu ve onbirinci dizelerde peşpeşe kullandığı "oe" sesiyle ("assonance") yakınma anlamını pekiştiriyor. Bu anlam derinliğini şiirin Türkçe çevirisinde vermek olanaksız.

İlk dört dizede oldukça alışılmadık bir imge var: "sessions" ve "summon up" sözleriyle Shakespeare düşünce "oturumlarında" geçmiş günlerin anılarını "çağırdığını" anlatıyor. "Sessions" (oturum, celse) ve "summon up" (çağırmak, celbetmek, mahkemeye celbetmek) kavramları birlikte bir mahkeme, bir duruşma imgesi oluşturuyor. Şiiri Türkçe'ye çevirmeye çalıştığımızda bu imgenin en azından yarım kaldığını görüyoruz. Eğer "summon up" yerine "mahkemeye celbetmek" terimini kullanma yolunu seçersek, şiiri şiir olmaktan çıkarmak zorunda kalıyoruz.

Ses benzeşimiyle anlam arasında bağ kurma ("onomatopoeia") yöntemini kullanan şairlerden biri de Tennyson. *The Princess* adlı uzun şiirinde "m" sessizinin yinelenmesinden yararlanarak okura arı vızıltısını iletiyor. Bu anlamın bozulmadan Türkçe'ye aktarılması ise kolay değil:

The moan of doves in immemorial elms,
And murmuring of innumerable bees[3].

Coleridge, "en iyi sözcükleri en uygun bir biçimde sıraya dizme sanatı" ("the best words in the best order") diye tanımlıyor şiiri. Böylesi bir şiiri gerek o şiirin yazıldığı dile gerekse başka bir dile çevirmek ise şairin ustalığı ile doğru orantılı olarak güçleşiyor. Şiir en özlü edebiyat türlerinden biri. Şair şiirinde demek istediğini tam olarak, ne eksiği ne fazlasıyla dile getirmeye çalışır. Bu amaca ulaşmak için de kullandığı dilin tüm olanaklarından alabildiğine yararlanır: sözcükleri titizlikle seçer, belli bir sıraya dizer, tümcelerin yapısını dili kullanmadaki ustalığına göre kurar, ses uyumlarından, benzeşimlerinden, uyumsuzluk ve benzeşmezliklerinden yararlanır, çağrışımları, dilin göze ve kulağa hitap eden yanlarını göz önünde tutar.

Yukarıdaki öğelerin pek çoğu dilden dile farklılıklar gösterir. Söz gelimi, İngilizce ve Türkçe'de sözdizimi farklı, vurgunun sözcükteki yeri ve önemi ayrıdır.

Her iki dilin özellikleri uyakların, ses öğesine bağlı üslup yöntemlerinin kullanılmasında değişik uygulamaları gerektirir.

Çevirmene düşen, kısaca, tüm bağdaşmazlıkları elinden geldiğince ortadan kaldırmaya çalışmaktır. Çevirmek istediği metindeki üslup özelliklerinin, yazarın ana dilinde yararlandığı olanakların benzerlerini bulmaya çalışacaktır. Bu arada sözcük anlamlarının, dilbilgisine ilişkin özelliklerin, ölçü ve uyak kurallarının şiirde içiçe, birbirinden ayrılmaz öğeler olduğunu göz önünde tutacaktır.

Geçmişte ve günümüzde çevirinin önemini kavramış ve onu üst düzeyde bir uğraş olarak benimsemiş yazarların sayısı azımsanamaz. Bu konuda dikkati çeken iki örnek, Rusça'dan yaptığı çevirilerle ün yapan, özellikle Puşkin çevirilerine önemle eğilen, ayrıca konuya eleştirisel bir yaklaşım getirerek sorunları belirleme ve çözüm yolları arama çabasına katkılarda bulunan Rus asıllı Amerikalı yazar Vladimir Nabokov, ve ülkemizde çeviri konusunun ön plana çıkmasında sayılamayacak katkıları bulunmuş olan Sabahattin Eyüboğlu'dur.

Ne var ki, hızlı tarihsel değişim artık ülkemizde de yalnızca yazarların değil, dilbilimcilerin de konuya yakından eğilmelerini gerektiriyor. Özellikle anlambilim ve sosyo-dilbilimin çeviri alanına yeni bakış açıları getireceği söylenebilir. Görünüşe göre yeni yöntemlere ve bakış açılarına en çok şiir çevirisinde gereksinim duyuluyor, ve şimdilik şiir, sorunlarının karmaşıklığıyla çeviriye karşı direnen bir tür olmayı sürdürüyor.

Şiir çevirisinde iyi bir çeviriye giden yolun her sözcüğe tek tek karşılık bulma çabası olmadığı anlaşılıyor. Şair şiirinde, dilin günlük kullanımından saptığı, anlatım değişikliklerine başvurduğu ölçüde, dizeleri, kullandığı dilin kendine özgü nitelikleri ile yoğrulmuş olacak ve çevrilmeleri de o ölçüde güçleşecektir. Sözcük oyunlarının, karmaşık uyakların, ses uyum ve benzeşimine dayanan unsurların çokça yer aldığı "lirik" şiir türünde bu güçlük özellikle üstünde durmaya değer.

Günümüzde edebiyat çevirisi, dilbilimin giderek ağırlık kazanan rolüne karşın, bir bilim dalı olmaktan çok bir sanat olma niteliğini koruyor. Şimdilik öğretilebilen yalnızca genel ilkeler. Yine genellik çerçevesi içinde kalma koşuluyla, kimi kurallardan söz edilebiliyor, kısaca yol gösterilebiliyor zaman zaman. Ama sonunda karar çevirmene, onun bilgisine, sezilerine, yeteneğine kalıyor.

Anlaşılıyor ki, her çeviride birşeylerin kaybolması kaçınılmaz. Kimi çevirilerin yapıtın aslından iyi olduğu söylenmiyor değil. Ama bu durumda çoğu kez bir çeviri değil, yeni, ayrı bir yapıt söz konusu. İngiliz edebiyatının ünlü çeviri örneklerinden biri olan, Edward Fitzgerald'ın Ömer Hayyam'dan yaptığı çeviriler bu türden. Çok sayıda eleştirmen ve yorumcu Fitzgerald'ın *Rubailer* yerine bambaşka bir yapıt getirdiği görüşünde. Bu yapıtın başlı başına nasıl bir değer taşıdığı ise ayrı bir konu.

İtalyanların ünlü bir sözü var: "Traduttore traditore": çevirmen bir haindir. Sözü Türkçe'ye çevirmeye çalışırken bulabildiğimiz karşılık da gene sözün ne denli doğru olduğunu gösteriyor.

(1) In poetry, in which every line, every phrase, may pass the ordeal of deliberation and deliberate choice, it is possible, and barely possible, to attain that ultimatum which I have ventured to propose as the infallible test of a blameless style; its *untranslatableness* in words of the same language without injury to the meaning.
Biographia Literaria: XXII, *The Portable Coleridge,* ed., I. A. Richards (New York : Penguin Books, 1977), s. 611.

(2) *William Shakespeare: The Complete Works,* ed., Peter Alexander (London, 1951).

(3) *The Norton Anthology of English Literature,* vol. 2, revised, ed., Abrams, Donaldson, Smith, and others (New York, 1962, 1968), s. 856.

KAYNAKÇA

Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria* (selections), *The Portable Coleridge,* ed., I. A. Richards (New York: Penguin Books, 1977).

Encyclopedia Britannica, fourteenth and fifteenth editions.

The Norton Anthology of English Literature, vol. 2, revised, ed., Abrams, Donaldson, Smith, and others (New York, 1962, 1968).

Shakespeare, William, *The Complete Works,* ed., Peter Alexander (London, 1951).

DİLBİLİM ve YAZIN

Ahmet KOCAMAN*

Yazınsal metinlerin dil yönünden incelenmesi günümüzde giderek önem kazanan bir konu. Bu ilginin temelinde başlıca iki etmenin bulunduğu söylenebilir. Birincisi dilbiliminin günümüzde, özellikle 1950'lerden sonra önemli bir aşamı yapmış olması; öteki de disiplinlerarası bir yaklaşımın, daha bütüncül bir bilim anlayı şının toplum bilimlerinde de egemen olmaya başlamasıdır.

Modern dilbilimde Saussure'ün yapısalcı yaklaşımına 1957'lerde Chomsky ile üretimsel ve dönüşümcü bir boyut eklenmesi dil kullanımından (performance) dil yetisine (competence) ulaşmada önemli bir adım oluşturmuştur. Gerçi Chomsky (1957)'deki bu kavram salt gramatikal bir anlayış olması yönünden eleştiriye uğra mıştır; ama ne olursa olsun, dil kullanım örneklerinden, bireyin dil sezisini de gözönüne alarak, dil dizgesine erişilebileceğinin ileri sürülmesi küçümsenecek bir görüş değildir. Bunun yazın incelemesi ile ilişkisi ise açıktır. Yazınsal metin, dil kullanımının, sözlü dilden sonra, en yaygın görünümü olduğuna göre dilin bütününe varmak ereğinde olan dilbilimcinin yazınsal metne eğilmesinden daha doğal birşey düşünülemez. Üstelik şiir, öykü, roman, deneme gibi tüm yazın türleri gözönüne alınırsa yazınsal metin dilin çok yanlı kullanılışının en güvenilir belgelerinden birini oluşturacaktır.

---

* Hacettepe Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Görevlisi.

Dilbiliminin kendi içinde bir bütüne varma çabası kendi dışındaki alanlarla etkileşimine de yol açmıştır. Yüzyılın başında tümüyle katışıksız bir bilim olma kaygısı, bilimsel erginliğe eriştikten sonra, dilbilimcilerce terkedilmiş ve öteki bilimlerle ilişkinin kaçınılmazlığı ve gereği anlaşılmıştır. Günümüzde psiko-dilbilim, sosyo-dilbilim, matematiksel dilbilim, bilgisayar dilbilimi gibi yan alanların ortaya çıkması bu anlayışın en doğal kanıtıdır.

H. G. Widdowson'un sözünü ettiği gibi, "yazın iki karşıt nedenle dilbilimcinin ilgisini çekmiştir. Bir yandan dilbilimsel betimleme modelleri ile açıklanabilecek verileri sağlamakta; öte yandan bu modellerin açıklıyamadığı verileri sunmaktadır." Birinci noktayı açıklıyalım önce.

Eski çağlardanberi sözbilim (rhetoric) ya da gramer çatısı altında yazınsal metin incelemelerinin yapıldığını biliyoruz. Bu incelemelerin amacı temelde metinlerin gerçekliğini belirlemekti. Günümüzde dilbilimin yazın metinleri ile ilgilenmesi, yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi, dilin önemli bir kesitini oluşturan 'yazının' inceleme dışı kalmasının dil dizgesi betimlemesini eksik bırakacağı sayıltısına dayanmaktadır. Hiç kuşkusuz dilbilim yazın çözümlemesinin hiçbir zaman tümünü oluşturamaz ama Halliday'ın dediği gibi, "eğer bir metin betimlenecekse; doğru dürüst betimlenmelidir; bu da konusu dilin işleyişini inceden inceye göstermek olan, dilbilimde geliştirilen kuram ve yöntemler yoluyla olacaktır."

Bir örnek alalım:

Nerdesin?

Geceleyin bir ses böler uykumu
İçim ürpermeyle dolar: — Nerdesin?
Arıyorum yıllar var ki ben onu
Âşıkıyım beni çağıran bu sesin.

Ahmet Kutsi TECER

Herkesin bildiği bir şiirin ilk dört dizesi. Anlaşılır bir şiir ama metin olarak kimi inceliklerinin bilinmesi bir dil çalışmasını gerektiriyor. Önce şiirde belirli bir ses düzeni var; ön (i.e.ü.ö.) ve art (ı.a.u.o.) ünlülerin dengesine dayanıyor dörtlük (23 ön, 22 art ünlü var). Biçimbirimsel yönden de ilginç bir düzenleme söz konusu. 1 - 2 heceli sözcükler nerdeyse çoğunluğu oluştururken 1,3 ve 4. dizeler şiirin en uzun heceli sözcükleri ile başlıyor. Bu örgü dizelerin uyaklı sonları ile bir koşutluk oluşturması yönünden önemli. Dörtlükteki dizelerin asıl ilginç yanı eylemlerde hemen tümüyle (nerdesin, böler, dolar, âşıkıyım) *geniş zaman* kullanılmış olması. Bu durum dizelerin sınırsız bir zaman boyutunda algılanmasını kolaylaştırıyor, ve şiirin tümündeki gize dikkati çekiyor. Tüm bu çözümlerin şiire pek fazla birşey eklemediği söylenebilir. Ne var ki metinsel çözümleme bu kadarla bitmiyor. Ayrıntılara girmediğimiz metin ince-

lemesi söylem (discourse) incelemesinin sadece temelini oluşturmaktadır. Buradan tümce-üstü ilişkilere geçilebilmektedir. Dörtlüğün çatısı temelde 1 ve 2. kişi karşıtlığından oluşmuşken Nerdesin? sözcüğü 2. kişiye yakınlığı sağlamakta. Asıl önemlisi ozanın 'ses' olgusuna kişilik vermesi; bir 3. şahıs kişiliği vererek somutlaştırıyor onu. Dilbilimsel deyişle — insan yerine, + insan yapıyor. Şiiri bize yaklaştıran gizdeki bu insan öğesi olsa gerek. Yakınlığın kurulmasında son dizedeki 'bu' adılının da yeri olmalıdır.

Şimdi bir de yüzey yapıda dilsel sapmaları olan bir metne nasıl yaklaşılabileceğini örneklemeye çalışalım.

> Sabah eskimişliğin buzulları burnuma dek geliyor. Bilmem ne hanım geçen gün diyesiymiş ki "Ayol onun kocası koskoca bir koca ki!" Her kez sobaya kömür atmak gerekir, yoksa söner. Sobada eskimiş kışların külleri var, ama mangal külleri. İki yüz gram beyaz peynir, yarım ekmek. "Anneciğim kış helvası alabilir miyim?" (çünkü yaz helvası da var, dondurulmuş tadı olan bir helva.)
>
> (Füruzan, Parasız Yatılı, s. 9).

Öncelikle ilk tümcedeki 'sabah eskimişliğin buzulları' sözcüklerinin birlikte kullanılmaları yadırgatıcı. 'Eskimek' eyleminin — kalıcı + somut özelliği olan sözcüklerle kullanılması söz konusu; oysa 'sabah' böyle bir sözcük değil. Bu bakımdan sözcüklerin sözdizimsel ve semantik yönden birlikteliğini sağlıyan seçim özellikleri yönünden bir çarpıklık var burada. Asıl terslik 'eskimişliğin buzulları' anlatımında. Eskimişlik temelde soyut bir kavram; bunun somut bir özelliği nasıl olabilir? Ya buzulların buruna gelmesi? Soğuktan diyebilirsiniz ama anlatım değişik. Biraz daha dikkatli eğilelim metne. 'Eskimiş kışlardan' söz ediliyor aşağıda; nedir anlatılmak istenen? Bir bunalım belki, bir umutsuzluk, mutsuzluk, saplantı. Şimdi ilk tümceyi biraz daha aydınlatabiliriz: mutsuz, isteksiz başlıyan bir sabah. Soğuk. Bir donukluk var herşeyde. Öyle bir donukluk ki somut bir olguya dönüşüyor: buzullaşıyor ve bir bunaltı yaratıyor. Yan öğeler gerekli bu mutsuzluğu destekliyen; tatsız bir dedikodu; yoksulluğu simgeliyen öteki öğeler de eklenince söylem bir bütüncül anlam kazanıyor.

Görüldüğü gibi metinde bir yandan dil dizgesinden gelen bir *doğal anlam* yükü var sözcüklerin; öte yandan da metinde kazandıkları bir *değer* var. İşte metnin anlamı çoğu kez bu iki öğenin bağıntılarından oluşuyor. Bir yazınsal metnin söylem olarak ele alınması bir dil biriminin dil düzeneğindeki anlamı ile içinde bulunduğu bağlamdaki anlamının bağdaştırılmasını gerektiriyor.

Başka bir deyişle yazınsal söylem sözcük ya da yapıların dil dizgesindeki düzenleri üzerinde bir örgü, bir üst düzenek kurulmasıyla oluşuyor ve bu iki düzlemin kaynaşması sonucu doğal dillerdeki birimler yazınsal bir boyut kazanıyorlar; böylece

dizge ve bağlam bütünleşiyor. Widdowson'un deyimiyle 'yazın metin olarak olağandan sapmak zorunda değil ama söylem olarak, olağan dil dizgesinin üstünde bir düzlemi yansıtması yönünden 'olağandışı' olmak durumunda. Böylece yazının bir bakıma 'özel kullanımı yansıtan bir dil' biçiminde tanımlanması olanaklı.

Gerçekten 'yazın'ın olağan zaman boyutu dışında bir dil olduğu ileri sürülebilir. Bu olağandışılık rasgele birşey değildir elbette; kendi içinde bir örgüsü, tutarlılığı, düzeni vardır. Açıkçası olağan dil dizgesine dayalı bir düzenlemedir. Öyle olmasa yazın tümüyle anlaşılmaz birşey olurdu. Yazının bu özelliği, açıkçası dil dizgesi üzerine bağlamsal bir düzlem eklemesi, yazınsal metinlerin iki temel özelliğini anımsamamızı gerektiriyor. Bir kez yazınsal metinlerde birimlerin özel bir değeri vardır; aynı sözcük iki ayrı öyküde iki değişik anlamda kullanılabilir; örneğin, 'su' gibi genel bir sözcüğün bile bilimsel bir metinle bir romanda geçen anlamları birbirinden ayrıdır. Öte yandan yazınsal metnin özgünlüğünü, bağlamsal tutarlılığını sağlayan bir başka özelliği de birimlerin yerlerinin değişememesidir. Bir şiir düzyazıya çevrilince artık şiir olamıyacağı gibi, bir düzyazı başka bir biçimde yazılırsa aynı yazınsal değeri taşımaz. Bu özellik yazınsal metnin doğrulanma gibi bir özelliğinin bulunmadığını da gösterir sanıyorum.

Günümüzde 'yazınbilim' teriminin kullanılmaya başlaması en azından yazınsal metinlerin daha somut verilerle tartışılması gereğini ortaya koymaktadır. Dilbilimci yazın metniyle, öncelikle bir dil göstergesi, bir iletişim birimi olarak ilgilenir; metnin bir çeşit alt yapısını kurmaya çalışır. İçeriğin tartışmasına girmese bile bu tartışmanın tutarlı bir biçimde yapılabilmesi için gerekli dilsel yapıyı belirler. Gerçekten dilbilimcinin yazınsal metinlere ilgi duyması sonucu metinlerin iç yapısına yönelik tartışmalar daha somutlaşmış, deyişbilgisi de kişisel beğenilerin soyut tartışma alanı olmaktan kurtulmuştur. Yazımızı R. Jakobson'ın şu sözleri ile bağlıyabiliriz:

Herkes dilin şiirsel işlevine kulaklarını tıkamış bir dilbilimcinin ve dilsel sorunlara kayıtsız, dilbilim yöntemlerinden habersiz bir yazın bilgininin ikisinin de çağdışı yaratıklar olduklarının bilincine varmalıdır."

KAYNAKLAR

1. Minnis, Noel. (ed) 'Linguistics and Literature', *Linguistics at Large*. Paladin, 1973.
2. Rıfat, Mehmet. *Yazınsal Betik Üstüne Araştırmalar*. Istanbul, 1976.
3. Widdowson, H. G. *Stylistics and the Teaching of Literature*. Longman, 1975.

ÇAĞDAŞ DÜŞÜNCE BAĞLAMINDA DİLBİLİM

Mehmet **YALÇIN**[*]

İnsanlık tarihinin her kesitinde düşünsel etkinliklerin tümü için ortak, yansız, evrensel bir *bilgi edinci*'nden, bir tür çağ ideolojisinden söz edilebilir. Belli bir konuda kurumlaşan herhangi bir bilgi alanı, örneğin bir bilim dalı, böyle bir genel ideolojide yerini alır; yerleştiği bağlamda bir anlam kazanır, belli bir işlev yüklenir. Bu bakımdan bilimlerin zaman zaman benzer ölçütlere, yöntemlere baş vurması; hatta benzer bilgi gereçlerini kullanması, bir sınır tanımazlığa, bir özerklik kargaşasına değil, daha üst düzlemde ilke ortaklığına, başka deyişle, ortak bilgi edincine bağlanabilir.

Örneğin kendi konusu yönünden bağımsızlığı artık tartışılmayan dilbilim, daha geniş kapsamlı *göstergebilimin* (sémiologie'nin) bir dalı durumundadır: Her türlü iletişim (communication) dizgelerini genel bir konu altında toplayan göstergebilim, daha üst düzlemde bir bağlama oturtulabilir, başka bilimlere yaklaştırılabilir...

Öyleyse her biri birer iletişim dizgesi olan yolbilgisiyle (trafikle) dil, dille sanat ürünü, v.b., göstergebilimsel düzlemde ortak bir yaklaşımla incelenebilirler.

Bilimler arasındaki alış veriş görüntüsü, yöntemsel açıdan daha da belirgindir. Dilbilimin kendi dışına ne denli yöntemler sunduğu öteden beri biliniyor. Daha

---

[*] Hacettepe Üniversitesi, T.B.Y.O Fransızca Birimi Öğretim Görevlisi.

Saussure, dilbilimle toplumbilim, budunbilim, tarih, ruhbilim gibi insanbilimleri arasındaki bağıntıları belirtirken, daha da önemlisi, dilbilimin yöntem öncülüğünü vurgulamıştı. Bunu bir raslantıya, yani Saussure'ün aynı savı, örneğin "bir toplumbilimci olsaydı da öne sürebilirdi" düşüncesine bağlayabilir miyiz? Başka deyişle, toplumbilimden de aynı yapısalcılık kaynaklanabilir miydi? Elbette ki tartışılabilir bu. Yine de yapısalcılık diye bir yöntem anlayışının önce dil üstünde oluşmasında bir doğallık var. Şöyle: Bildiri ya da iletişim dizgeleri arasında dilin çok ilgi çekici bir yapısı, bir işleyişi vardır. Saussure bunu bilimsel ilkelere dayandırmayı başarmıştır.

Dilbilim yapısalcılığı ile, özellikle Claude Levi-Strauss'da belirginleşen toplumbilim yapısalcılığı arasındaki yakınlığı, koşutluğu belirtmeye artık gerek yok. Marx'tan kaynaklanan *alt yapı / üst yapı* kavramları da belli bir yapısalcılığı düşündürmüyor değil. Bir bütünün iki yarısı kadar birbiriyle birlikte kavranan bu terimler yine hem tarihsel evrim hem de toplumsal iletişim olgularını birlikte anlatır bize. Bu durumda çağdaş toplumbilimle *Marx'ist* anlayışı koşutlaştırma olanağı yoktur. Oysa dilbilim yapısalcılığı ile Claude-Levi-Strauss'un toplumbilim yönteminin sunduğu benzerlik, Emre Kongar'ın şu özetlemesinde açık seçik ortadadır. "(Toplumsal) yapının şu özellikleri vardır: 1) Yapı bir sistem özelliği gösterir. 2) Çeşitli değerlerden meydana gelmiştir. 3) Belli bir tip öğesi değiştiği zaman, modelin nasıl tepki göstereceği bilinebilir" (E. Kongar, *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği,* Bilgi Yayınevi, (ikinci basım, Ankara, 1979). Toplumbilimde aile yakınlığına dayanan bir dizgeyi, çözümlemesine temel sayan C. Levi-Strauss için, örneğin A ve B aileleri aynı düzlemde ele alınabilmelerine karşın, *Marx'ist* anlayışta bu iki aile, iki karşıt kesimde yer alabilirler. Yani Levi-Strauss'ta dialektik yaklaşım söz konusu değil.

Dilbilimi örnekseyerek yapısalcılığı başka alanlara kaydırmak, bir bakıma yalnızca bir uygulayım biçiminde oldu, denilebilir: Yapısal incelemeye yatkın görülen birçok alanda bu yöntem belli kolaylıklarla uygulandı. Bir başka yazımızda da belirttiğimiz gibi, nerdeyse "yapısal dilbilim, kendi konusu dışına daha somut yararlar" sağladı[1]; yukarda andığımız insanbilimlerinden başka; yazın kuramları, şiir incelemeleri, eleştiri gibi sanat etkinliklerinden başka, felsefe alanında da denenir oldu yapısalcılık: Yapısalcılığın doğasını ve boyutlarını tartışmak doğallıkla bir felsefe sorunu olabilir; ama felsefe sorunlarına yapısalcı bir biçimde yaklaşmak başka şey. İşte böyle bir olanağın tartışıldığına da tanık oluyoruz.

Hacettepe Üniversitesinde açılması düşünülen *dilbilim bölümü*'ne ilişkin olarak şunu söylemişti Bedrettin Cömert: "Buna *dilbilim* değil *genel dilbilim* bölümü demek daha yerinde olur. Çünkü orada salt şu ya da bu dilin incelenmesi söz konusu olmayacak. Yani amaç, belli dillerin dilbilimini yapmak değil. Dilbilimsel yöntemlerin daha geniş alanlarda, özellikle sanat olgularında uygulanması denenecek"[2]. Kuşkusuz Bedrettin Cömert "dilbilim/genel dilbilim" ayrımında öylesine önemli bir karşıtlık bulunmadığını biliyordu. Gerçekten, "genel dilbilim"in bir karşıtı varsa,

buna olsa olsa *özel* dilbilim, ya da örneğin Türkçenin, İtalyancanın, İngilizcenin, Ruscanın, vb. dilbilimi; hatta dilbilimin (sözdizim, anlambilim, sesbilim, toplumsal dilbilim, şiirbilim, deyişbilgisi gibi) belli dallarından biri denilebilir. Sözü şuraya getirmek istiyoruz: Alışılmış geleneğe göre, "dilbilim" teriminde "genel dilbilim" kavramı da yatar. Ancak B. Cömert'de "genel" nitelemesi, belli bir *boyutluluk* anlatıyordu. O'na göre dilbilim üretken bir yöntem kaynağıydı; sanat kuramları ya da bilimsel bir sanat eleştirisi için sağlam dayanaklardan biriydi. Açılacak yeni bölüm adına tasarladığı görüngeyi (perspektifi) "genel dilbilim" olarak adlandırmasında, bugün bildiğimiz dilbilimden daha ayrı işlevleri olabilecek bir tür bilimsel - sanatsal etkinlik savı sezmiştik. Yirminci yüzyılın *bilme* arayışında, inceleme yönteminde dilbilimin katkısını bilenlerdendi B. Cömert.

Dilbilim yöntemlerini başka yere uygulamanın, bu alana dışardan el atıldığı anlamı çıkarılamayacağı gibi, bu yöntemlerin girdiği her yerde dilbilim varlığından da söz edilmemeli. Örneğin şiirbilimi ele alalım. Her inceleyici için aynı anlamı belirlemiyor bu terim: Jean Cohen şiir olgusuna bir dilbilimci olarak yaklaşırken, Tzvetan Todorov aynı terimi kullanarak, dilbilimsel esinlenmelerle, bir *yazınbilimci* gibi davranıyor[3], betiklerin sanatsal yanlarını öyle inceliyor. Roman Jakobson için yine aynı terim, dilin tüm kullanım alanlarındaki şiirsel işlevi, şiirsel yanları inceleyen olağan bir dilbilim konusunu belirliyor Sözün kısası, bir yerde *dilbilim*in, bir yer de *yazın*ın özerkliği söz konusu.

Burada özellikle ikinci durumun altını çizmek istiyoruz. Yazınsal ürünlerin gereci dil diye; üstelik de onları çözümlerken dilbilimsel yöntemler kullanılıyor diye, her yerde dilbilimin egemen olduğunu düşünmek yanlıştır: Çünkü konu dil değil, yazındır. İşin gerçeği, dilbilimi doğrudan işletmek değil, ondan yararlanmaktır, söz yerindeyse, esinlenmektir. Yanılgı, incelenen konuların bunca içiçe gözükmesinden, hatta özdeş sayılmasından ileri geliyor kuşkusuz. Bir kez dil, bir çizgide süreçleşen bir yapı. Yazınsal yapıtlar da öyle gibi. "Gibi" diyoruz, şundan: En basitinden, dilin göstergeler zinciri tek sırada ilerlerken; yazın göstergeleri çoğullaşarak, bir dizi yan anlamlar çağrıştırarak, çizgiselliği sarsmaktadır[4]. Hele de zaman çizgisi tanımadan devinen imgelerin boyutlaştırıcı etkisi, dil özelliğinden büsbütün ayrı bir dizgeye götürmektedir bizi.

Demek ki yapısal özelliği olan her dizge belli bir yapılaşma biçimi sunuyor. Bir yerde bileşim diyebileceğimiz bu olgu, kimi zaman kurucu öğelerin uç uca eklenmesi, çizgileşmesi; kimi zaman da, bir bakıma, kümeleşmesi biçiminde oluyor[5]. Ayrıca her yapı, yöneldiği ülkösel gerçekliğe göre, karşıtlaştığı "başka şey"e göre de bir değer kazanır.

Dildeki üretimsellik ve dönüşümsellik ilkelerinin yazın betiklerinde de görülmek istendiğini belirtmekle yetinelim, ama ayrıntıya giremeyeceğiz.

Yazımıza tarihsel bir yaklaşımla başlamıştık. Yine öyle bitirmek istiyoruz. Dilbilim bir yandan dili inceleyip, bir yandan da yöntem kaygısıyle kendi kendini oluştururken, tarihsellik ve eşzamanlılık kavramlarına yeni bir anlam da getirmiştir. Daha doğrusu özellikle tarihsellik yeni bir anlam kazanmıştır Saussure'le birlikte. Bunu kısaca şöyle belirtelim: Saussure'e göre tek bir dilsel olguyu ele alıp, zaman boyu uğradığı değişmeleri incelemenin bir yararı yoktur. Çünkü her olgu, belli bir zaman kesitindeki başka olgularla birlikte yer aldığı yapısal dizge içinde değer kazanmıştır. Öyleyse, tarihin hangi kesitinde olursa olsun, her türlü dilsel öğeleri, eşzamanlı düzlemdeki yapısal bağıntıları içinde değerlendirmek zorunludur.

İnsan'ın bilgi alanı, zamanla daha sağlıklı verilere ulaşacağına göre, ayrıca tanık olduğumuz olguları daha kolayca kavrıyacağımıza göre, tarihsel inceleme *şimdi*'den başlayarak geçmişlere yönelmelidir. Tarihi, giderek genişleyen bilgi düzlemi halkaları biçiminde tasarlarsak, şöyle bir çizimden yararlanabiliriz:

GELECEK

YÖNÜ

GEÇMİŞ

YÖNÜ

Geçici aksamalara karşın düşünce tarihinin, çizimdeki gibi düzenli bir açılım gösterdiğinden kuşku duymamak gerekir. Çünkü dünya genelinde anlaksal erimin daraldığını, hatta aynı kaldığını savunamayız. Bilgi halkaları çağdaşlaştıkça, tarihsel olgulara bakış açısı da genişlemektedir.

Evrensellik, yer ve zamana bağımlı olmamak demekse; dil, sanat, vb. gibi olguların belli evrensel ölçütleri varsa; ve de bugün bunları daha iyi tanıma durumundaysak, tarihin nitelik değiştirmesi de bir zorunluluktur. Şöyle diyelim: Örneğin şu ya da bu sanat kolunun zaman çizgisinde nasıl özellik değiştirdiğini, nasıl bir evrim sürdürdüğünü izlemekten çok, en son aşamada tanıyabildiğimiz sanat ölçütlerinin belirli zaman kesitlerinde ne oranlarda gerçekleşmiş olduğunu araştırmak daha tutarlı görülmektedir. İşte bu yönden, tarih, geçmişe dayanarak şimdiyi değil, tersine, şimdiden yola çıkarak geçmişi yorumlamak, yeni bir düzene sokmak, hatta şimdilerde çokça söylendiği gibi, geçmişi "yeniden yaratmak"tır.

Bilimlerin, özellikle insanbilimlerinin böylesine kapsamlı bir bilgi ve yöntem felsefesini paylaşmasında, hiç değilse ortakça tartışmasında yarar bulunduğu kanısındayız.

Bedrettin Cömert dilbilim konularına, bir dilbilimci olmak amacıyle değil, bilimsel bir gereksinmeyle el atmıştı.

---

(1) M. Yalçın, Niçin Dilbilim?, *Türk Dili,* Şubat 1979/329.

(2) Dilbilim Konuları Üstüne, B. Cömert'le Haziran 1978 sonlarında yaptığımız özel bir söyleşiden.

(3) Todorov'da *yazınbilim* gibi bir terimi *şiirbilim*'le eşanlamlı sayabiliriz. *Şiirbilim* terimini ilk kez, bir başka yazımızda (M. Yalçın, Şiirde Dil Dizgesi, Oluşum, Haziran 1978). *"(la) poétique", "poetics"* gibi terimlerin karşılığı olarak kullanmıştık.

(4) Sanatsal yanı bulunan betikleri incelemede dilbilimin işlevi, dilsel öğeleri saptamak ve kalan öğelerin sanatsal olabileceğini öne sürmektir. Yoksa sanatın özüne karışmak değil...

(5) Öyleyse her zaman, çizgisel süreçleşim saplantısına götürmeyen, yani gereci *söz* olmayan sanatlarda da (örneğin plastik sanatlarda) yapısalcılık uygulanabilir.
Burada yapısalcı bir eleştirinin, salt betimleme, sınıflandırma düzeyinde tutulmadığını; daha ülküsel, daha genel bir amaca göre değerlendirilmek istendiğini de belirtelim. Todorov'un yazına ilişkin şu sözleri sanırız, bütün sanatlar konusunda da yinelenebilir: "Yazınsal yapıtı" başka şey'in görünümü sayan bir tutumun bilimselliğe yaklaşma olasılığı daha büyüktür. Böyle bir düşünsel araştırmanın gerçek nesnesini (objesini) oluşturan belli soyut yapılara (ya da özlere, özgülüklere, vb.) varmak için, yapıtlarla ortaya çıkan özel görünümlerden yola çıkılır. (Todorov, *Poétique,* Qu'est-ce que le Structuralisme?, s. 101).

KAYNAKÇA

Ferdinant de Saussure, Cours de Linguistique générale (1916), Payot, Paris, 1968.

O. Ducrot, Tz. Todorov, D. Sperber, M. Safouan, F. Wahl, *Qu'est-ce que le Structuralisme?* Editions du Seuil, Paris, 1968.

J. Cohen, *Structure du Langage poétique,* Flammarion, Paris, 1966.

Roman Jakobson, *Essais de Linguistique générale* (İngilizce'den çeviri), Editions de Minuit, Paris, 1963.

Emre Kongar, *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği,* Bilgi Yayınevi, Ankara, 1979.

TÜRKÇENİN [Y] SESİ ÜZERİNE

Mehmet DEMİREZEN*

GİRİŞ:

[y] Türkçenin en işlek seslerinden biridir. Hem bir sesbirim olarak görülür hem de sözcüklerarası iletişim nedeniyle başka seslerin [y]'ye dönüşmesiyle ortaya çıkar. [y] aynı zamanda sözcüklerin biçimbirim sınırlarında görüldüğünde bazı ses değişikliklerine neden olmaktadır. Bu yazının amacı, [y] sesini iyice incelemek ve oluşturduğu fonolojik değişmeleri ortaya çıkarmaktır.

1. Bir öndamak sesi olan [y] Türkçede çok bol görülür. Sözcüklerin başında /y-/ (yaş, yeni, yumak, yüz), ortasında /-y-/ (ayak, aylık, iyi, uyku), ve sonunda /-y/ (yay, tay, ay, ray) bol-bol görülür. Böylece, [y]'nin üç değişik çevresel sınırlılığı vardır ve bu durum şöylece gösterilebilir: /y-, -y-, -y/ Bu çevre içine, genellikle Türkçe ünsüzler ikizleşmesinden hoşlanmadığı için, bazı yabancı dillerden ödünç aldığı sözcüklerde sesikizleşmesi (gemination)nin bozulmasıyla oluşan [y] de katılabilir:

Arapça	Türkçe
niyyet	niyet
edebiyyat	edebiyat
hediyye	hediye
belediyye	belediye
harbiyye	harbiye

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, İngiliz Dil Bilimi Asistanı.

2. Türkçenin 1300 yıllık tarihi içinde, Sir Gerard Clauson Türkçe [y] sesinin, aşağıdaki ses değişmelerinden geldiğini örneklerle anlatıyor:

1. -y-/-y -y-/-y Oğuzca ve Kıpçakça *elkin* < *yelkin* "konuk", *ılığ* < *yılığ* "sıcak" *cinçü* < *yinçü* "inci", *coğdu* < *yoğdu* "devenin boynunun altındaki kıl"

2. -y-/-y < -d-/-d Yağma, Kıpçak, Yabuku, Kay, Çumul ve Oğuzcada /d/ ⟶ /y/ olur ve hiç okunmaz: adak ⟶ ayak, kadın ⟶ kayın "evlenince oluşan akrabalık",

3. -y-/-y < -ñ-/-ñ XIII. yüzyıl Türkçesi yañ ⟶ yay - "dağıtmak" kıtañ ⟶ kıtay

4. -y-/-y < yumuşak ve gırtlaksal sesler.

Doğu Sibirya (Yakutça ve Tarançi hariç) ödünç sözcükler

Eski Türkçe takığu "tavuk" ⟶ takıya
ağıl "ağıl" ⟶ ayil" "I

Bu değişme genellikle Moğolcaya özgüdür"

3. Modern Türkçede [y] sesi, bir sözcük ünlü ile biterse ve bu sözcüğe eklenecek bir ek ünlüyle başlarsa, hemen araya girer. Bu sese, Necip Üçok "haitus boğucusu[2] (hiatustilger) adını veriyor. Aynı tip [y] eklenmesine G. L. Lewis "buffer-sound"[3] (tamponses) adını veriyor. Vecihe Hatipoğlu ise, buna "koruma ünsüzü"[4] adını veriyor. Bu olay aşağıdaki örneklerle açıklanabilir:

oda + a ⟶ odaya
çeşme + e ⟶ çeşmeye
kapı + ı ⟶ kapıyı
ütü + ü ⟶ ütüyü
yazı + a ⟶ yazıya

Böylece, ünlü ile biten ve ünlü ile başlayan iki biçimbirimin arasına giren [y] sesi şu fonolojik kuralla saptanabilir:

$$\varnothing \longmapsto y \,/\, V + ___ + V^{(*)}$$

Bu kural, biri ünlü ile biten ve diğeri ünlü ile başlayan iki sözcüğü bağlayan bir kaynaştırma (union) kuralıdır.

(*) V *ünlüleri* simgelemek için kullanılmaktadır

[y] sesinin bu şekilde sözcüklere sokulmasına *ünsüz katımı* adı verilir. Aynı olay aşağıdaki durumu da yaratır:

atla + ınca ⟶ atlayınca ⟶ atlıyınca
ütüle + ecek ⟶ ütüleyecek ⟶ ütüliyecek
başla + an ⟶ başlayan ⟶ başlıyan
bilme + en ⟶ bilmeyen ⟶ bilmiyen

[y]'nin biçimbirim sınırlarında sözcüklere eklenilmesi, ünlü ile biten ilk biçimbirimin ünlüsü [y]'nin tesiriyle [+ alçak] iken [+ yüksek] durumuna gelir. Bu olay daha çok konuşma dilinde görülmektedir ve hatta yazı diline tırmanmaya da başlamıştır. "Yazılı dil daha ölçülü daha kurallıdır konuşma dili, yazılı dile oranla daha hızlı bir değişme, gelişme içindedir. Bu değişmede kısa anlatım, çeşitli vurgulama istekleri gibi ruhsal nedenlerin yanında söyleyişten ileri gelen etkenlerin payı vardır" (5).

Bu olayın yazı diline tırmanışı, günlük konuşma dilini kullanan yazarlarımızın yapıtlarında çok görülmektedir. Aziz Nesin buna en güzel örnektir:

Aziz Nesin, *Rıfat Bey Neden Kaşınıyor* (1977).

Subaylar bölüğü tekrar tekrar *inceliyorlardı* (s. 10).

Bu adamları benim iki küçük odalı bekâr evimde nasıl *ağırlıyacağım* (s. 18).

— Öyle bir daha memlekete gelmedi.

— Ve de gelemez ... Gelemiyecek .... (s. 93).

Aziz Nesin, *Hayvan Deyip De Geçme* (1976).

Aradan nice zaman geçti, *bilemiyorum* (s. 35).

4. Aşağıdaki örneklerde, [y] birkaç fonolojik olayın başlatıcısı durumundadır:

ütüle- + yor ⟶ ütülüyor
gözle- + yor ⟶ gözlüyor
süsle- + yor ⟶ süslüyor
oyla- + yor ⟶ oyluyor

Görünüşte sadece bir olay (e — — — ü/ — — — + y) olarak görünen yukardaki değişme, aslında birden çok fonolojik olayın kapsamına girer. Bu olayları incelemek için sözcüklerin altyapılarına (underlying form) inmek gerekir:

(*) /# gözle + yor #/ —1→ /# gözleyor # / —2→
/# gözliyor #/ —3→ /# gözlüyor # /

(*) Sesbilgisinde (# #) imi sözcüklerin başını veya sonunu belirtir

Birinci olay: Türkçede üç tür [l] sesi olduğuna göre, bu fonolojik gidişi belirlemek gerekir, bu yüzden [l]'in bir *köprüses* (archiphoneme) olarak alınması gerekir. Birinci olayda köprüses /L/ bir dişsel [l] sesine döner, çünkü /L/'den önce bir önünlü (front vowel) gelmektedir, bu olaya /L/ - uyumu (archiphoneme agreement) adı verilir ve aşağıdaki kural saptanabilir:

$$L \longrightarrow \begin{cases} t \\ l \\ \lambda \end{cases} \Big/ \begin{cases} _____\ C_o \ [+art] \\ C_oV __ \ [+art] \end{cases} \quad \begin{cases} _____\ C_oV \ [+ön] \\ C_oV \ [+ön] \end{cases} \quad \begin{cases} _____\ V \\ V _____ \ [+damak] \end{cases} \quad [+damak]$$

Bu kural, /L/'in [+ önünlü]'den önce veya sonra dişsel, [+ artünlü]'den önce veya sonra gırtlaksal, ve [+ damak] seslerinden önce veya sonra damaksallaştığını gösterir. Bundan başka, yabancı dillerden alınan alıntı (borrowed) sözcüklerde bu durum biraz değişik olarak görünmektedir:

bol/bot/ Türkçe bir sözcüktür; sözcüğün sonundaki [l] sesi bir gırtlaksal sestir. bol/bo /, İngilizceden alınan bu sözcük "şarap, likör ve madensuyunu meyve ile karıştırarak özel bir cam kap içinde hazırlayarak yapılan bir içki" anlamındadır; sözcüğün sonundaki [l] damaksaldır.

sol/sot/ ve sol/so / sözcükleri de aynı durumu yansıtmaktadır. Bu iki sözcük arasındaki fark [l]'nin Türkçede bir sesbirim olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

İkinci olay: /L/ uyumu olayından hemen sonra, [y]'nin önündeki /e/ ve /a/ ➡ /i/ ve /ı/ olur: Bu olaya *Yükselme* (raising) veya *Ünlü Zayıflaması* adı verilir ve aşağıdaki kuralla saptanabilir:

$$\begin{bmatrix} e \\ a \end{bmatrix} \longrightarrow \begin{bmatrix} i \\ ı \end{bmatrix} \quad / \longmapsto \quad + y$$

Üçüncü olay: /i/ ve /ı/ iki [+ yuvarlak] ünlüyü içeren heceler tarafından çevrelendikleri için /ü/ ve /u/ olurlar. Bu olaya da *Yuvarlaklaşma* (Rounding) adı verilir ve aşağıdaki kuralla saptanır:

$$\begin{bmatrix} i \\ ı \end{bmatrix} \longrightarrow \begin{bmatrix} ü \\ u \end{bmatrix} \Big/ \left[\begin{matrix} V\ C _____ C\ V \\ [+yuv] \qquad\qquad [+yuv] \end{matrix} \right]$$

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi, /I/ uyumu, yükselme ve yuvarlaklaşma gibi üç fonolojik olayın başlatıcısı olarak ortaya çıkıyor. Eğer sözcükler [+ yuvarlak] ünlülerle biterse, /y/ bu tür ünlüleri değiştiremiyor:

oku + yor ——→ okuyor
uyu + yor ——→ uyuyor
büyü + yor ——→ büyüyor

5. Genellikle, [y]'nin sözcük içinde [+ alçak] ünlüler arasına bir okunuş (pronunciation) sesi olarak girmediği görülüyor.

maaş, naaş, vaat, saat, müracaat, şefaat.

Ayrıca aşağıdaki sözcüklerde de bir sorun olarak ortaya çıkmıyor:

sual, muaf, Suat, Fuat, quatr, vukuat, dua.

ideal, teorik, Teoman, Müessese, şuur.

Böylece, genellikle iki tane /i/'nin bulunduğu sözcüklere bir okunuş sesi olarak girer, bu durum aslında birinci [i] sesinin [iy] durumuna geçmesidir. Türkçede *çiftünlüler* (diphthongs) bulunmaz, ama bu durum Türkçede *Çiftünlüler*e en yakın durumdur:

Yazılış	**Okunuş**
Şiir	[siyir]
Siirt	[siyirt]

Birleşik sözcüklerde de aynı durum görülebilir:

Keçiören ve *Gaziantep*

Aşağıdaki yabancı sözcükleri incelersek:

iaşe, iade, ait, aile, iddia, altruizm
envai, mania, mozaik, mürai, nisaiye,
seans, reis, suistimal, Sezai, Recai.

Yine [y] sesinin ortaya çıktığını görürüz.

iaşe, iade } sözcük başındaki bu yabancı sözcüklerde [i] doğrudan doğruya [iy] olmaktadır.

envai, mürai, Sezai, Recai } sözcük sonunda da yukarıdaki durum görülmektedir.

şair dair daire suistimal reis	Hece ortasında da [i] - [iy] olmaktadır.

Demek ki okunuş olarak:

[ai] ——→ [ay]
[ei] ——→ [ey]
[üi] ——→ [üy]

ortaya çıkmaktadır. Örneğin:

Yazılış	Okunuş
Şair	[sayir]
dair	[dayir]
reis	[reyis]
suistimal	[suyistimal]

6. Yine, yabancı dillerden alınan birkaç sözcüğün Türkçeye geçişinde /L/'nin de /y/ olduğu görülür:

Fransızca biçim milliar [milyar] Türkçe biçim milyar [milyar]
Fransızca biçim million [milyon] Türkçe biçim milyon [milyon]

Aynı şekilde Latince [io] olan ve [-ion] olarak diğer yabancı sözcüklerde görülen bu son ek Türkçede [-yon] olarak görülmektedir:

direction ——→ direksiyon
friction ——→ friksiyon
diction ——→ diksiyon

7. Türkçenin yumuşak [ğ] sesi de pek çok sözcükte [y]'ye dönüşmektedir.

Yazılış	Okunuş
teğmen	[teymen]
seğmen	[seymen]
değnek	[deynek]
eğer	[eyer]
eğilmek	[eyilmek]
düğün	[düyün]
değil	[deyil]
sözcüğü	[sözcüyü]
değişme	[deyişme]
eğe	[eye]

Öğe, eğemen, Acıgöl vb. sözcüklerde bu değişme görülmemektedir. Ayrıca, eğer [ğ], [+ artünlü] tarafından iki yanından sarılırsa bu değişme oluşmaz:

ağız, yakınlığı, olağan, doğrusu, bağırmak vb. Bu sözcüklerde [g] bir önceki ünlüyü uzatmaktadır.

Aşağıdaki örneklerde ise, bir mastar eki olan - mek/-mak bir ünlüyü izlemesiyle /k ➡ g ➡ y/ olayı görülür.

al + mak + a ⟶ almaya
kalk + mak + a ⟶ kalkmaya
sür + mek + e ⟶ sürmeye
gör + mek + e ⟶ görmeye

Birleşik sözcük yapımında veya biçimbirimlerin birleşme durumlarında genellikle /i/ veya /ı/'nın /y/ olduğu görülür ve bu değişmeye *yarıünlüleşme* (ünlümsüleşme) (devocalisation) adı verilir:

o + ise ⟶ oysa
bu + ise ⟶ buysa
şu + ise ⟶ şuysa

akıllı + imiş ⟶ akıllıymış
babası + ile ⟶ babasıyla
araba + ile ⟶ arabayla

(Bu örneklerde Türkçenin ünlü uyumu olayı da yeralmaktadır).

Yarı ünlüleşmenin kuralı şu şekilde saptanabilir:

$$\begin{bmatrix} i \\ ı \end{bmatrix} \longrightarrow y \,/\!/\, \left[V + \overline{\quad} \; C_o \; (C) \right]^{(*)}$$

Aşağıdaki yabancı sözcüklerde yine aynı durum görülmektedir:

taife ⟶ tayfa
faide ⟶ fayda
radio ⟶ radyo
saife ⟶ sayfa

SONUÇ:

Görüldüğü gibi, /y/'nin Türkçedeki işlekliği yüksektir. Biçimbirimler arasına eklenebilir; çeşitli sessel olayların başlatıcısıdır; diğer seslerin değişmesiyle de ortaya çıkabilir; genellikle [+ önünlü]'lerin etkisiyle pekçok sözcüğün okunuşunda ortaya çıkmaktadır.

(*) (c) ünsüzü ve (v) ünlüyü simgelemektedir. Ünlü veya ünsüzlerin altlarına konulan (o) imi, o ünlü veya ünsüzün istenildiği kadar çoğaltılabileceğini gösterir. Örneğin:
C_o ⟶ C veya CC veya CCC veya CCCC
V_o ⟶ V veya VV veya VVV veya VVVV

(1) Sir Gerard Clauson, "The Turkish y and Related Sounds". *Studia Altaica,* Wiesbaden, 1957, s. 33-45.
(2) Necip Üçok, *Genel Fonetik : Ana Çizgileri* (İstanbul, 1951), s. 203.
(3) G. L. Lewis, *Turkish Grammar* (Oxford : 1967), s. 20.
(4) Vecihe Hatipoğlu, *Türkçenin Ekleri* (Ankara, 1974), s. 164.
(5) Doğan Aksan, *Her Yönüyle Dil* I. Cilt (Ankara, 1977), s. 84.

KAYNAKÇA

Aksan, Doğan, *Her Yönüyle Dil.* Ankara, 1977, I. Cilt.

Clauson, Sir Gerard, "The Turkish y and Related Sounds" *Studia Altaica.* Wiesbaden, 1957

Ediskun, Haydar, *Yeni Türk Dil Bilgisi.* Remzi Kitabevi, 1963.

Hatiboğlu, Vecihe, *Türkçenin Ekleri.* Ankara, 1974.

Lewis, G. L., *Turkish Grammar.* Oxford, 1967.

Üçok, Necip, *Genel Fonetik : Ana Çizgileri.* İstanbul, 1951.

BÖLÜM: V

SANAT TARİHİ

SANAT KURAMI ve SANAT TARİHÇİLİĞİ

Bedrettin CÖMERT*

Önce, sanat tarihçiliğinin çok özenli de olsa olguları yalnızca sıralamakla yetinen bir etkinlik olmadığını, "sanat tarihçiliği" deyimindeki "sanat" sözcüğünün bu alandaki tarih yazıcılığını koşullandırması gerektiğini çekinmeden vurgulamak gerekiyor.

Mademki, sanat tarihçiliğinin başlıca konusu "sanat yapıtı"dır, mademki sanat yapıtının birincil özelliği "zamana direnip, kuşaklar boyunca kalıcılığını koruyabilmesidir", öyleyse, sanat tarihçiliği, sanat olgusunun bu kalıcılığına, mantıksal ve beğenisel gerekçelerle ışık tutmak, onu çağdaş duyarlıkla kaynaştıracak bilgisel ve yöntemsel yolları ortaya koymakla yükümlüdür.

Sanat yapıtı, belirli bir dönemde, belirli ekonomik - toplumsal - kültürel koşullarda yaratılan herhangi bir tarihsel ürün olmaktan önce, yaratıldığı tarihsel sürecin baskın özelliklerini de yansıtan, ama kendi kendine yeterli, özerk bir yapıdır. Sanat yapıtının gerekçesi, dıştan ona yüklenmeye çalışılan ne fizikötesi sanat kaygularındadır, ne de sanat-dışı açıklama zorlamalarındadır. Sanat yapıtı, kendini önceleyen

---

* Doç. Dr. Bedrettin Cömert'in, 29 Mayıs - 2 Haziran 1978 tarihleri arasında Topkapı Sarayı Müzesinde düzenlenen "Sanat Tarihi Araştırmaları Haberleşme" Seminerinde verdiği bildirinin yayımlanmamış metnidir

öteki sanat yapıtları zincirinde, kendinden öncekilerin gelenek izlerini taşısa da, kendini benzersiz, ayrı, yinelenemez kılan bir insan etkinliğidir. Bu etkinlik, varlık nedenini ancak kendine borçludur. Bizim evetlememiz ya da hayırlamamız sonucunda var ya da yok olan bir nesne değil, kendi varlık gücünü kendi içinde taşıyan bir insan emeğidir.

Ama sanat yapıtı, aynı zamanda, başka benzer ya da benzemeyen varlıklarla, tarihsel süreçte belirli bir yer ve değer kaplayan, içinden geçtiği tarihsel süreçten koparılamıyan bir olgudur. Bu tarihsel süreç ise, genel anlamda bir ekonomik toplumsal kültürel beğenisel ilişkiler ağı değil, çok özel anlamda, belirli bir toplumun, belirli bir döneminde egemen olan ekonomik - toplumsal ilişkiler ağına zorunlu olarak bağlı, kültürel - beğenisel oluşum gerçekliğidir.

Ilk bakışta çelişkili gibi görünen bu iki özellik arasındaki eytişimsel bağlantıyı şöyle kurabiliriz: Bir yapıtın tarihsel süreç içinde "sanat yapıtı" olarak yer alabilmesinin ilk ve en gerçek koşulu, o yapıtın herşeyden önce "sanatsal bir yapı" oluşturmasıdır. Ancak bu sanatsallık saptandıktan sonra onun "sanat tarihi" adı altında, tarihi yazılabilir. Her ürüne ayrımsızca yaklaşarak, insanlığın ortaya koyduğu her uygarlık belgesini "sanat" adı altında toplayarak ortaya konan tarihler, insanlığın uygarlık ve emek yolunda gerçekleştirdiği saygıdeğer ürünleri gözler önüne serer ama, "sanat tarihi" olma savında bulunamazlar. Arkeoloji, uygarlık tarihi, kültür tarihi, insanlığın geçmişinin vazgeçilmez açıklayıcısıdırlar, ne var ki, sanat tarihi değildirler. Sanat tarihinin varlık nedeni, ancak sanatsal olguların tarihsel zincirde oluşturduğu süreçte gözlemlenebilir.

Bir yapıtın, "sanatsallık" özelliğini nasıl saptayacağız? Şimdiye dek bunun reçetesi verilmemiştir, verileceğe de benzemez, ama varlık gerekçesini, başka hiç bir nedene gereksinme duymadan, kendi içinde taşıyan ve bu gerekçeyi yalnızca kendi yapısal özelliğiyle kabul ettiren sanat yapıtı, insana kendini de tanıtacak güçtedir. Önemli olan sanat tarihçisinin, bu özerk yapılı varlıkları tanıyabilecek, sanatsal deneyime sahip olması, yeni sanatsal olgular karşısında yolunu bulabilmek için kuramsal ve yöntemsel donatımının yeterli olmasıdır.

Sanat tarihçisinin, herşeyden önce, bir us-ve-duyarlık bireşimi olan sanat yapıtına yaklaşabilecek, gelişme eğilimini hiç bir zaman yitirmeyen bir duyarlık yeteneği, öte yandan, bu duyarlığı sürekli ayakta tutan, onu yeni boyutlara ulaştıran bilgisel birikim ve yorum bilincinin olması gerekir. Kant'ın bir sözünü anımsayarak şöyle diyebiliriz: Tek başına duyarlık körddür, duyarlıksız bilgi ise kurudur, dolayısıyla sanatın dışında bir olaydır.

Sanat tarihçisi bilgiyle gittikçe gelişen bir duyarlığa, bu gelişen duyarlığın yönlendirmesiyle gittikçe daha sağlam, tutarlı ve bilinçli bir kuramsal hazırlığa sahip olmadıkça, sanatsal olguları tanısa bile, bunları açıklayıp insanlığın haz alma yetisine sunacak araçlardan yoksun kalmak zorundadır.

Sanat tarihçisi, "tarihçi" nitelemesine sığınarak, ne çağından, ne gününden soyutlayabilir kendisini, buna hakkı da yoktur zaten. Biz, geçmişin olaylarına ancak çağımızın yaşanmasıyla elde ettiğimiz görüntü perdesi aracılığıyla bakıyoruz. Bu da, insanın en doğal bir yönüdür. Ne var ki, nasıl çağı iyice anlayıp değerlendirmek için geçmişin özümlenmesine gereklik varsa, geçmişin, bir kıyıda kalıp yararsız bir birikinti oluşturmaması, şimdi'nin boyutlarında eritilerek insana süreğen bir varlık, kesintisiz bir süreç olduğunu anlatabilmesi, duyurabilmesi için de, şimdi'nin, yani içinde yaşadığımız çağın tüm gerçekleriyle, çelişkileriyle, sorunlarıyla ve güzellikleriyle yaşanması şarttır. Gününü anlayamayan, gününün sanatsal olgularına beyni ve yüreğiyle katılamıyan bir sanat tarihçisi, geçmişi, tehlikeli bir gömütlüğe dönüştürebilir, geçmişin güzelliğini geride kalan boyutunda arayan insandan bu güzelliği istemiyerek saklayabilir. Oysa insan, ancak geçmişini çağdaşlaştırarak, çağını geçmişin deneyimleriyle varsıllaştırarak, geleceğini ise özlem ve beklentileriyle içinde tatlı bir tutku gibi yaşatarak bütünlüğünü duyumsayabilir.

Sanat yapıtına, sanatsal bilinçle ve duyarlıkla sızabilmek için ise, yaklaşım yöntemi, kuramsal hazırlık zorunludur. Yaklaşım yöntemini ve kuramsal hazırlığı da, bize, şimdiye dek üretilmiş tüm sanat yapıtlarının ortak ve benzer yönlerini irdeleyerek belirli ortak özellikler ortaya koymaya çalışan, bu yolla, gelecek deneylerimiz için bize bilinçlenme ve tadalma olanakları sağlayan estetik, yani sanatın ne olduğu üzerine düşünme etkinliği sunacaktır. Bizde kolaycana ileri sürülebildiği gibi, estetik bilimi, masa başında filozofların kendi kafalarında oluşturdukları, gerçeklikten kopuk garipliklerle uğraşmaz. İnsanın, uygarlık düzeyi, bir şeyi yapmadan önce, onun tasarımını hazırlayabilmesiyle ölçülür. Estetik ise, sanat tarihçiliğinin eylemini boşa harcamasını önlemek için, ona süzülmüş yöntem deneyleri, billûrlaşmış kuram birikimleri sunar.

Sanat tarihçisi, estetik biliminin sunduğu bu kuramsal bilinçlenmeyle de yetinmemelidir. Sanat tarihçisi, bir sanat yapıtını, estetik biliminin sunduğu araçlarla değerlendirip, gerçek tarihsel yerine oturtabilmek için, eleştirel bir tavırla yapıtlara girebilmelidir. Ancak eleştiriyle, bir ürünün sanat yapıtı olup olmadığı saptanabilir. Bu işlemde ona, sanat kuramlarının sunduğu araçlar yardımcı olur. Dolayısıyla sanat tarihçiliği, eleştirel mercekten geçtikten sonra, sanatsallığı saptanmış olgu veya nesneleri, yaratıldıkları çağ ve toplumla ilişkiye sokarak bu sanatsallığın nedenini açıklayan, bu nedeni önce yapıtın kendisinde bulup, sonra toplumun ekonomik toplumsal - kültürel bağlamında gerekçelendirebilen bir etkinliktir.

Mimarlıktan bir örnekle düşüncelerimi somutlaştırmak istiyorum. Nedir mimarlığı öteki sanatsal etkinliklerden ayıran özellik? Ünlü mimarlık kuramcısı ve mimarlıkta mekânı, ayırıcı özellik sayan Bruno Zevi'nin bu soruya yanıtı özet olarak şöyle: Resim sanatı, üç ya da dört boyut izlenimini uyandırsa da, iki boyutta işlem görür. Heykel üç boyutta işlem görür ama, insan heykelin dışında yer alır, bu üç boyutu dışardan seyreder. Oysa mimarlık, insanı da içine alan üçboyutlu bir dilbil-

gisiyle kendini gerçekleştirir. Mimarî yapıt, içine insanın girdiği ve dolaştığı, içi oyuk koca bir heykel gibidir sanki.

Mimarî, mekânı örten yapı öğelerinin uzunluklarının, yüksekliklerinin ve genişliklerinin bir toplamı değildir. Mimariyi, mimarî yapan öğe, bu yapı öğelerinin örttüğü boşluktur, içinde insanların yürüyüp yaşadığı iç mekândır.

Peki ya, mimarinin kahramanı yaptığımız bu mekân nedir? Boyutları kaç tanedir?

Bir evin, bir sarayın, bir kilise veya camiin dört yüzü, ne denli güzel olursa olsun, asıl mimarî cevherin kapatıldığı kutudan başka bir şey değildir. Kutu, tüm inceliklerle işlenmiş, oylumlanmış, büyük bir beğeniyle süslenmiş bir başyapıt olabilir, ama böyle kaldığı sürece, yine bir kutudur. Kutunun değeriyle, kutunun içerdiği şeyin değerini karıştırmamak gerekir. Her yapıda, duvarlardan oluşan kutu içeren öğe, iç mekân ise içeriktir. Çoğunlukta, biri ötekisini koşullar, ama yapı tarihine bir göz attığımızda, içerenle içerik arasında kesin bir farklılığın bulunduğu binalar görmek olanaklıdır. Mimarî mekândan çok, duvarların oluşturduğu kutuya daha çok önem verildiğini, daha çok onun üzerinde düşünüldüğünü de yine yapı tarihinden çıkarabiliriz.

Acaba, duvarların oluşturduğu bu kutunun boyutları, mekânın, yani mimarinin boyutlarıyla özdeş görülebilir mi?

Perspektifin, yani yükseklik, derinlik ve genişlik gibi üç boyutun kâğıt üzerinde betimleniş yönteminin bulgulanması, 15. yüzyıl sanatçılarına, mimarinin boyutlarına egemen oldukları ve bu boyutları imgeleştirdikleri izlenimini verdi. Perspektif iyice geliştirildikten sonra, sorun çözülmüş sanıldı. Artık kesinlikle, mimarinin üç boyutu olduğuna inanılmıştı. Yöntem bulunduğuna göre de, herkes mimariyi çizebilirdi.

Fakat insan usu, perspektifin yasalaştırdığı üç boyutun ötesinde bir dördüncüsünün de olduğunu bulguladı. Bu da kübizmin boyut devrimiyle elde edildi.

1912 yılının Paris'li ressamı şöyle düşünüyordu. Bir nesneyi, örneğin bir kutu ya da masayı görüp imgeleştiriyorum. Ona tek bir görüş açısından bakınca, o görüş açısına göre üç boyutlu görüntüsünü çiziyorum. Ama kutuyu elimde çevirdiğimde veya masanın çevresinde dolaştığımda, her adımda görüş açım değişiyor ve nesneyi o görüş açısından imgeleştirmek için, yeni bir perspektif çizmek zorunda kalıyorum. Demek ki, nesnenin gerçekliği perspektifin sunduğu üç boyutta tükenmiyor. Bu gerçekliğe tümden egemen olabilmek için, sonsuz görüş açılarından, sonsuz sayıda perspektifler çizmek gerekiyor. Demek ki, geleneksel üç boyutun ötesinde bir başka öğe daha var. Bu öğe ise görüş açısının birbirini izleyen yer değiştirmesidir. Bu "dördüncü boyut"a da "zaman" adı verildi.

Kübistler bununla da yetinmediler. Bir nesnenin gerçekliğini bulgulama, bu gerçekliği en son derinliğine dek yakalama tutkusu onları şöyle bir düşünceye

götürdü: Cisimsel her olguda, dış biçimin ötesinde içsel bir organizma var: derinin ötesinde kaslardan ve iskeletten oluşan iç yapı var. Bu yüzden resimlerinde, bir nesnenin, örneğin bir kutunun çeşitli görüş açılarından görünüşünün eşzamanlı imgeleştiriminden başka, kutunun açık olarak, plan olarak, parçalanmış olarak resmedildiğine tanık oluyoruz.

Kübizmin dördüncü boyut devriminin tarihsel değeri, her türlü estetik değerlendirmenin ötesinde, ölçülemiyecek kadar büyüktür.

Bir heykelciği, tüm yönlerinden seyredebilmek için, evirip çevirirız veya bir heykel topluluğunu şu ya da bu yanından, uzaktan ve yakından incelemek için, çevresinde dolaşırız.

Mimaride de aynı "zaman" öğesi olmalı öyleyse. Hatta bu öğe, yapı etkinliği için onsuz edilemiyen bir gerekliliktir. İlk kulübeden, ilkel insanın mağarasından tutun da, evimize, okulumuza, camiimize, işyerimize varıncaya dek, her mimarî yapıt, anlaşılmak ve yaşanmak için, dördüncü boyutu, yani bizim adımlarımızın zamanını gerektirir.

Ne var ki, bütün sanatlara ortak olan bir boyut, hiç birisinin belirleyici niteliği olamaz. Bu nedenle mimarî mekân, dört boyutta tükenmemek zorundadır. Ayrıca bu yeni "zaman" etkeni mimarlıkta ve resimde iki karşıt anlam taşımaktadır. Resimde, dördüncü boyut, bir nesnenin imgeleştirim niteliğidir (una qualità rappresentativa), bir ressamın düzlemde yansıtmak için seçebileceği nesnenin gerçekliğinin bir öğesidir ve seyircinin hiç bir fiziksel katılımını gerektirmez. Heykelde de aynı şey söz konusu. Boccioni'nin bir biçiminin "devinimi", heykelin, bizim seyrettiğimiz ve ruhsal ve görsel olarak yaşamak zorunda olduğumuz kendine özgü bir niteliğidir. Oysa mimaride bu olgu tümden değişiktir ve somuttur. Mimaride, dördüncü boyutu yapının içinde hareket ederek, yapıyı, birbirini izleyen görüş açılarından inceleyerek, insan yaratır, mekâna tamamlayıcı gerçekliğini o verir.

Daha açık söylemek gerekirse, dördüncü boyut, mimarî hacmi, yani mekânı örten duvardan kutuyu tanımlamak için yeterlidir ama, mekânın kendisi, mimarinin özü olan mekânın kendisi, dördüncü boyutun sınırlarını aşar.

Öyleyse, bu mimarî "boşluk"un, mekânın kaç boyutu var? Beş, on. Belki de sonsuz. Fakat şu önemli ki, mimarî mekânı, resmin ve heykelin boyutlarıyla tanımlamak olanaksız. Günümüzde, mimarinin yapılabilecek en kesin tanımı, iç mekânı dikkate alan bir tanım olabilir. Bizi çeken, bizi yücelten, bizi ruhsal olarak egemenliği altına alan iç mekâna sahip mimarî, güzel mimarî olacaktır. Kötü mimarî ise, bizi tedirgin eden, iten bir iç mekâna sahip mimarî olacaktır. Fakat şu kesin ki, iç mekânı olmayan hiç bir şey mimarî değildir.

Bu gerçeği kavradıktan sonra, şunu da kabul etmek zorundayız: Bir dikilitaş, bir çeşme, nice büyük olursa olsun bir anıt, bir taç kapı, bir zafer kemeri, sanat yapıtıdır, kendi türlerinde başyapıt da olabilirler, ama mimarî değildir.

Bu arada şu iki noktayı da belirtmekte yarar var:

Mimariye özgü mekânsal deneyim, kentte, yollarda, meydanlarda, parklarda, stadyumlarda, bahçelerde, insan emeğinin "boşlukları" sınırladığı her yerde uzantısını bulur. Bir yapının içinde mekânı, altı düzlem, yani bir taban, bir tavan ve dört duvar sınırlıyorsa, bu demek değildir ki, altı yerine beş düzlemin sınırladığı avlu veya meydan gibi bir boşluk mekân değildir. Mademki her yapısal hacim, her yapı kutusu bir sınır, mekânsal süreklilikte bir kesinti meydana getirir, öyleyse, her yapı iki mekânın yaratılmasına katkıda bulunur. Bunlardan birincisi, mimarî yapıtın tam olarak belirlediği iç mekânlar; ikincisi ise, o yapıtla öteki yapıtlar arasında sınırlanan dış mekânlar, yani kentsel mekânlardır.

O halde, gerçek anlamda mimarinin dışında kalan köprü, dikilitaş, çeşme, zafer kemeri, ağaç kümeleri gibi hacimlerle, özellikle yapıların cepheleri, kentsel mekânların oluşmasında pay alırlar.

İkinci nokta ise şu: İç mekân mimarinin özüdür demek, mimarî bir yapıtın değerinin mekânsal değerde tükendiğini ileri sürmek anlamına gelmez. Her yapıyı; ekonomik, toplumsal, teknik, işlevsel, sanatsal, mekânsal ve süse ilişkin bir değerler çokluğu niteler. Yapının gerçekliği tüm bu etmenlerin sonucudur ve geçerli bir mimarlık tarihi bunlardan hiç birini savsaklayamaz. Nasıl ki güzel bir süsleme, hiç bir zaman güzel bir mekân yaratamazsa, aynı şekilde, doyurucu bir mekân da, onu örten duvarlar uygun bir biçimde işlenmemişse, en azından süsleme yenileninceye dek, sanatsal bir ortam yaratamaz. Kötü boyamanın, uyuşmayan mobilyanın ya da köhne ışıklandırmanın berbat ettiği güzel bir odaya her an rastlayabiliriz. Kuşkusuz burada pek önemli olmayan öğeler söz konusudur, çünkü bu öğeler kolaylıkla değiştirilebilir, ama mekân oradadır ve orada kalmak zorundadır. Ne var ki, bir yapı üzerine verilecek estetik yargı, yalnızca özgül mimarî değere değil, tüm yardımcı etmenlere de dayanır. Bu etmenler, kimi zaman, uygulamalı süslemede olduğu gibi heykel, kimi zaman mozayik, fresko ve tablolarda olduğu gibi resim, kimi zaman da mobilyalarda olduğu gibi döşeme türündendir.

Fakat mimarlık tarihi, herşeyden önce ve özellikle, mekân anlayışlarının tarihidir. Mimarî yargı ise, yapıların iç mekânı üzerine verilen yargıdır her şeyden önce. Titus Kemeri, Traianus Sütunu veya Bernini'nin bir çeşmesi gibi ürünlerde olduğu gibi, iç mekânın yokluğu yüzünden bu yargı verilemezse, yapı, mimarlık tarihinin dışına çıkar. Böyle bir yapı, bir hacim bütünü olması yönünden kentçilik tarihine, içsel sanat değeri yönünden ise, heykelcilik tarihine girer. Eğer iç mekân üzerine verilen yargı olumsuzsa, yapının süs öğeleri heykel sanatı tarihine girse de, o yapı ya mimarî yapıt değildir ya da kötü mimaridir. Bir yapının mekânı üzerine verilen yargı olumluysa, süslemesi yetersiz de olsa, yani yapı tüm olarak ele alındığında tümden doyurucu olmasa bile, mimarlık tarihine girer.

Bir yapının mekân anlayışı, hacimselliği ve süs değerleri üzerine verilen yargı olumluysa, işte o zaman, gerçekliğine bütün figürlü sanatların ifade araçlarının

elbirliğiyle katkıda bulunduğu büyük, tam bir mimarî yapıtla karşı karşıyayız demektir.

Zevi'den aktardığımız bu açıklamalar da gösteriyor ki, bir sanat yapıtını kendi türüne göre değerlendirebilmek, onun tarihini yazabilmek için, o türün kendine özgü belirleyici niteliklerini kuramsal olarak düşünmek zorundayız.

Yoksa, kuramsal hazırlık olmadan, eleştirel beğeniyle donanmadan yola çıkıldığında, karanlıkta sendelemek kaçınılmaz olur. O zaman, biz yapıta değil, yapıt bize egemen olur ve bizi ezer. İnsanın birincil özelliği ise, kendi yaptıklarının bilincine vararak, ona her yönden egemen olmaktır.

ÇANAKKALE BOĞAZI KALELERİNİN XVI. YÜZYILDA İTALYA'DA BASILMIŞ GRAVÜRLERİ

Semavi EYİCE*

Batı memleketlerinde Osmanlı devri boyunca Türkler ve Türkiye ile ilgili pek çok resim yapılmış ve bunların bir kısmı çeşitli tekniklerde gravürler olarak yayınlanmıştır. Bir kısmı ise basılmadan kalmış olarak Avrupa'nın arşiv ve kütüphanelerinde kendileri ile ilgilenecek bir meraklıyı beklemektedirler. Burada tanıtacağımız gravürler de bir kaç yüz yıl önce İtalya'da basılmış resimlerdendir. Bunlar harita, şehir manzarası, savaş resimlerinden meydana gelen bir albumun içinde bulunmaktadırlar.

Bahis konusu albumun elimizde bulunan nüshası ciltli ve enlemesine açılan bir kitap halinde olup 28 × 20 cm. ölçüsündedir. Hiç bir yerinde basıldığı tarih ve düzenleyenin adı bildirilmemiştir. Baştaki takdim sahifesinde savaşları ifade eden motifler ve figürlerle süslü bir çerçevenin ortasında el yazısı harfler (kursif) ile yazılmış üç satır halinde şu başlık yer almaktadır (Res. 1).

Isole famose, porti, fortezze, e terre maritime sottoposte alla Ser [ennissi] ma Sig [no] ria di Venetia, ad altri Principi Christiani, et al Sig [n] or Turco, nouamente posti in luce.

* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Bizans Sanatı Kürsüsü Profesörü.

Bu başlığın altında ise tek satır olarak da baskı yeri belirtilmiştir:

In Venetia alla libreria del segno di S. Marco.

Böylece, bu yalnız harita, plân ve resimlerden meydana gelen metinsiz albumun Venedik Cumhuriyeti ile başka Hıristiyan devletleri ve Osmanlı devletine ait başlıca liman, kale ve kıyıları tasvir eden bir derleme olduğu ve bu eserin Venedik'de San Marco yayınevi tarafından bastırıldığı öğrenilmektedir. Üzerinde tarih olmadığından baskı yılı anlaşılmaz. G. Fumagalli'nin bir benzerine pek az raslanabilecek derecede mükemmel olan Rodos bibliyografyasında, bu albumun adı ile karşılaşılır[1]. Gerçekten burada Camozzi Gianfranco tarafından hazırlanarak 1571 72 yıllarında *in-folio* enlemesine bir cilt halinde aynı başlıkla aynı yerde basılmış bir eser yer alır. Bu albümün XVI. yüzyıl sonlarına doğru anonim olarak, yine Venedik'de Batista Scalvinoni yayınevi tarafından bir defa daha yayınlandığı yine Fumagalli'nin bibliyografyasından öğrenilmektedir. Bu ikinci baskıda başka bir editör adının bulunması ve Rodos gravürünün s. 65'de olması, bunun bizdeki nüsha ile aynı olmadığını belli eder. Çünkü bizdeki nüshada yayınlayıcı adı değişik olduktan başka Rodos gravürü 69. sıradadır.

Elimizdeki albüm 28 × 20 cm. ölçüsünde olduğuna ve üzerinde Camozzi Gianfranco adı bulunmadığına göre 1571-72 tarihinde basılan nüsha da değildir. Öyle tahmin ederiz ki, bu Osmanlı - Venedik savaşları yüzünden uyanan ilgi üzerine[2], Gianfranco'nun düzenlediği albümün acele ve ucuza çıkması için ufak boyda basılmış bir tekrarıdır ve Fumagalli'nin bibliyografyasında belirtilmediğine göre İtalya'da bile çok nadir raslanan bir baskıdır. Her halde, bizdeki nüshanın bir eşini Fumagalli görememiştir. Şüphesiz bu konu İtalya'nın büyük kütüphanelerinde ve bilhassa Venedik'de yapılacak araştırmalar ile aydınlanabilir. Bizim buradaki imkânlar ile baskı ve düzenleyici hakkında daha fazla bir bilgi verebilmemiz de mümkün değildir. Sadece bu resimlerin bazılarını yapana dair şunları söyleyebiliriz: Aşağıda belirtileceği gibi, gravürlerden bir kısmının kitabelerinde bir imza vardır. Bu imza bazen kısaltılmış, bazen tam olarak yapılmış *Giovanni Francesco Comoccio* adıdır. Bu ad değişik biçimlerde yazılmış olup, *Camotio, Camogio, Camocio* şeklinde görülmektedir. Böylece bunun Fumagalli'nin bibliyografyasındaki *Camozzi* ile aynı olduğu anlaşılıyor. Venedik'de ortalama 1560 - 1572 yılları arasında gravürler yayınlayan bu adda bir usta bilinirse de tanınmış ressam Tiziano (1477 1576) 'nun tablolarının bakır üzerine gravürlerini de yapan bu kişinin hayatı ve eserleri hakkında fazla bir şey öğrenilmemektedir. Hatta kendisinin bizzat gravür hak eden bir usta olup olmadığı dahi aydınlığa çıkmamıştır[3]. Şimdiki halde adı *Camotio, Camogio, Camocio, Camoccio* veya *Camozzi* biçimlerinde yazılan bu gravürcü hakkında bilinenler bunlardan ibarettir.

Bu albumun içinde takdim sahifesi de dahil 88 levha bulunmaktadır. 2. levha bir Avrupa Afrika ve Batı Asya haritası, 3. levha ise bir İtalya ve Adriyatik denizi haritasıdır. Bunun uzun kitabesinde bir sunuş yazısı ve 1571 tarihi ile Giovanni

Francesco Camosio imzası bulunmaktadır. 4. levhada kitabede aynı ad Camogio olarak yazılmış ve yine 1571 tarihi konulmuştur. Başlardaki levhalar Dalmaçya kıyılarında 1571'de Osmanlılar ve Venedikliler arasındaki çekişmelerin cereyan ettiği yerleri tasvir eder. Bunlar yakından incelendiğinde ilgi çekici notlar elde etmek mümkündür. Nitekim lev. 10'da Türklere ait iken 1571'de Venediklilerin eline geçen Scardona kalesinin bir resmi vardır. Lev. 12'de Spalato (= Spilt) kuzeyinde Salona ırmağı kıyısında yıkık bir Türk kalesi işaretlenmiş olup, bu Osmanlı sınırlarının XVI. yüzyıldaki yayılışı bakımından önemli bir hususdur. Aynı kale lev. 14'de tekrar görülmektedir. Bugünkü Arnavutluk topraklarında olan İşkodra, Dulcigno, Avlonya, Draç gibi Osmanlı şehir ve kalelerini gösteren ve bunların önlerinde cereyan eden kara ve deniz savaşlarını gemiler, ordular ve silâhlar ile gösteren resimlerden sonra lev. 31'de Yunanistan haritası yer almakta, bunu lev. 34'de Preveze körfezi ve lev. 35 ve 36'da Aya Mavra adasındaki kalelerin gravürleri takip etmektedir. Nihayet lev. 37, İnebahtı (= Lepanto) körfezinin haritasıdır. Lev. 38 ve 39 ise İnebahtı savaşında Türk ve Venedik donanmalarının savaş düzeni ile çarpışmalarını ayrıntılı biçimde gösterir. Bu iki resimden birinde imza, Gio [vanni] Fran [ces] co Camocio, ötekinde ise Gio. Francesco Camotio biçiminde yazılmıştır. Nihayet lev. 40, Venediklilerin eline geçen ve ters kopya edilmiş bir Türk alemini tasvir etmektedir (Res. 2). Bundan sonraki levhalar Güney Yunanistan'daki adaları ve karadaki kaleleri tanıtmaktadır Kefalonya, Zante, Maina, Modon, Anabolu (= Nauplion), Cerigô, Ayairini, Milo, Skarpato, Niksia, Patmos, Sisam (= Samos), Tinos, Sakız, Eğriboz, Midilli v.s. gibi yerleri ve kaleleri gösteren gravür ve haritalardan sonra sıra Çanakkale Boğazına gelmektedir ki, bu yazımızda üzerinde duracağımız gravürler buraya aittir.

Albumun lev. 63'ü Gelibolu şehri ve kalesini tasvir etmek iddiasındadır. Lev. 64, Kilitbahir kalesinin, lev. 65 ise Kale-i Sultaniye'nin gravürüdür. Burada üzerlerinde durmak istediğimiz işte bu üç resimdir. Bunlardan kitabesinde adı GALİPOLİ olarak yazılan Gelibolu, etrafı surlar ile çevrili bir şehir biçiminde tasvir edilmiştir (Res. 3). Deniz ile kale arasında içinde gemiler görülen küçük bir koy veya liman, iki tane anbar *(magazeni)* ve solda biribirine bitişik üç gözlü bir tersane bulunmaktadır. Kalenin dışında bir akarsu işaretlenmiş, çevredeki arazide ekili tarlalar ve bağlar vardır[4]. Gravür, Gelibolu'nun XVI. yüzyıldaki biçimini gerçeğe uygun olarak aksetmiş değildir. Bu resme esas olan taslak, belki Boğazdan gemi ile geçen bir yabancı tarafından acele olarak çizilmiş ve sonra bu bir İtalyan ressamı eliyle işlenerek, gravür olarak hak edilmiştir. Fakat Gelibolu'nun özelliklerini bu resimde bulmak mümkün değildir. Nitekim en önemli eksiklik, Türklerin uzun süre tersanesi ve savaş limanı olan Gelibolu'nun bugün hâlâ duran iç içe iki iç limanının gösterilmeyişidir. Halbuki bu iç limanlar ile başlarındaki yüksek kule çok sonraları XIX. yüzyılda bile ilgi uyandırmış ve bazı yabancı ressamlar tarafından çizilen resimleri, gravür olarak işlenerek yayınlanmıştır. Köşelerinde ve aralarda da kuleler olan bu Gelibolu kalesinin içinde ise pek çok ev belirtildikten başka ortada iki köşesinde birer kare kule yükselen bir iç

kale *(Castello)* işaretlenmiştir. Bunun kapısı önünde ise bir meydan *(Piazza)* vardır. İç kalenin ortasında gayet yüksek kare bir kule yükselir. Bu gravür bütün ilgi çekiciliğine rağmen Gelibolu kalesinin eski biçimini gerçeğe uygun olarak gösteren bir tarihî belge durumunda sayılamaz. Bu bakımdan fazla değerli olamamaktadır. Halbuki XVI. yüzyıl sonlarında Çanakkale boğazından geçerek İstanbul'a gelen Fransız Jerôme Maurand'ın seyahatnâmesindeki basit krokiler arasında görülen Gelibolu'nun çizgi resmi (Res. 4), bütün sadelik ve basitliğine rağmen, yerinde ve Gelibolu'nun karşısında yapılmış olduğunu belli etmektedir[5]. Gelibolu'yu denizden ve uzaktan gösteren başka bir resim de daha sonraları, Pitton de Tournefort'un seyahatnâmesinde yayınlanmıştır[6] (Res. 5). Şehri ve limanı iç taraftan gösteren resimler ise ancak XVIII. yüzyıl sonlarına doğru yapılmağa başlanmıştır. Bunlardan Antoine-Louis Castellan, 1797'de İstanbul'a yaptığı seyahatte Gelibolu'nun içinden bazı resimler çizdirmiş[7], 1833'de vapurla İstanbul'a bir seyahat yapan Marchebeus, bu yolculuk hakkında yayınladığı kitabına aynı limanı içeriden gösteren ve Castellan'daki resmin pek az değişik kopyası olan bir gravürünü de koymuştur[8] (Res. 6). Gelibolu iç limanının ve buna hâkim burcun Rouargue kardeşler imzası ile olarak güzel bir gravürü ise J. Méry'nin yine Türkiye tarihi hakkındaki kitabında bulunmaktadır[9] (Res. 7).

Albümde 64 sayılı levhada Kilitbahir kalesini gösteren bir gravür bulunmaktadır. Etrafı süslü bir çerçeve ile sınırlanan kitabesinde bunun Çanakkale Boğazının Rumeli yakasında olduğu belirtilmiştir (Res. 8).

"Dardanelo, Fortezza dala parte dela Gretia posta nella bocha dello stretto di Costantinopi del Signor Turcho".

Bu resimde, gravüre esas teşkil eden kroki veya taslağı çizen yabancı daha rahat çalışmış ve Boğaz tahkimatının bu önemli yapısını tamamen doğru olmasa bile bir dereceye kadar gerçeğe yakın biçimde belirtebilmiştir. Kale bir üçgen biçimindedir. Kıyıda şevli, etekleri denizde olmak üzere kare iki kule vardır. Üçgenin gerideki ucunda da kare bir kule yükselir. Ayrıca, iki yanda, biri kare diğeri yuvarlak olmak üzere iki kule daha bulunmaktadır. Kalenin kıyıdaki burç ve duvarlarının deniz hizasında pek çok top lumbarı sıralanmıştır. Kalenin içinde ortada çok kuvvetli yuvarlak bir iç kale vardır, bunun da ortasında kare bir kule *(ahmedek)* yükselir. Kıyıya paralel uzanan sur duvarında tam ortada denize doğru çıkan köşeli bir istihkâm *(bastion)* dikkati çeker. Bugün bu duvar ve bu *bastion* ortadan kalkmıştır.

Resmi çizen yabancının bu kaleyi denizden gördüğü ve tam biçimini anlayamadığı bellidir. İç kale bilindiği gibi üç yapraklı yonca biçimindedir (Res. 9). Fakat bu, denizden ve uzaktan yuvarlak gibi görünür. Nitekim gravüre esas olan resmi çizen de bu kısmı öylece göstermiştir. Cornelis de Bruyn'ün gravüründe de böyle tasvir edilmiştir[10] (Res. 10). Halbuki 1688'de Augsburg'da basılan ve yazarı belirtilmemiş bir kitaptaki resimde, kilitbahir kalesi denizden ve yakından tasvir edilmiş, böylece ortadaki iç kale bütün haşmeti ile gösterilmiştir[11]. Resimde içkale *(ahmedek)*'nin

yonca biçiminde tasvirine karşılık metinde bunun yuvarlak olduğu yazılmıştır (Res. 11). Ortasındaki ana beden *(donjon)* ise gerçekte üçgen plânlıdır. Halbuki ressam bunu da kare olarak çizmiştir. Bu resmin belge olarak tek önemli tarafı bugün mevcut olmayan kıyı surlarının orta kısmında bir istihkâm *(bastion)*'ın varlığını göstermesidir. Türkiye'ye gelmediği bilindiğine göre daha önceki ressamlardan faydalanıldığı anlaşılan W. Dilich'in bu kaleyi gösteren gravüründe de bu *"bastion"* aynen mevcuttur[12] (Res. 12). Halbuki Pitton de Tournefort'un gravüründe tek çıkıntı halindeki bu istihkâm yoktur. Bunun yerine iki yarım burç vardır[13] (Res. 13). Castellan'ın gravüründe ise kale, Tournefort'dakine benzer biçimde fakat daha ustalıkla çizilmiştir (Res. 14). Denizden tam olarak görülebilen bu bölümde, İtalyan ressamın bir yanlışlık yaptığını sanmıyoruz. Böylece, Kilitbahir kalesi restitüsyonları yapıldığında bu hususun göz önünde tutulması yerinde olacaktır[14]. Bu gravürün ortaya koyduğu diğer bir problem de, kalenin güney tarafında bitiştirilmiş olan ve kıyıda bulunan büyük yuvarlak kule ile bunu esas kaleye bağlayan surların gösterilmeyişidir. Fatih Sultan Mehmed devri kaleleri hakkında bir tez yapmış olan İsmail Utkular'ın bu kısmı, esas kale ile aynı devir yapısı olarak göstermesine karşılık[15], Ekrem Hakkı Ayverdi bu parçanın Kanunî Sultan Süleyman devri yapısı olduğunu ortaya koymuştur[16]. Burada hatıra gelen soru, gravüre esas olan resmin bu eklentinin inşasından önceye ait olması ihtimalidir. Nitekim, W. Dilich'in esasının nereden alındığının bilinmeyen gravüründe de bu parça yoktur. Buna karşılık Pitton de Tournefort'un gravüründe bu parça açıkca belirtilmiştir. Bu duruma göre, İtalyan yayınındaki gravürün de esasının çok eski bir örneğe dayandığı düşünülebilir. Gravürün bu öncüsünün Kanunî devri ekinden daha önceki bir tarihte olması gerekir. Herhalde Camotio gibi Dilich'de aynı örneği işlemiştir. Nitekim Dilich'in gravüründe de kale dışında, sağda aynı yerde bir cami işaretlenmiştir.

Albümün 65. levhasındaki gravür ise karşıda Anadolu yakasında Çanakkale'de bulunan Kale-i Sultaniye'yi tasvir etmektedir[17]. Levhanın alt köşesindeki kitabede: *Dardanelo d [i] Costantinopoli* yazısı bulunmaktadır. Resim kaleyi denizden değil kara tarafından gösterir. Gravürde etrafında bir su hendeği dolanan kare biçimli bir kale tasvir olunmuştur. Etekleri şevli yuvarlak burçlar bu kalenin köşelerinde yükselir. Ayrıca yan cephelerde ortada birer burç vardır. Avlunun ortasında ise yine eteği şevli, kare biçimde iç kale, veya ana beden *(ahmedek)* yükselir. Kalenin alt kısmında çepeçevre toplar bulunmaktadır (Res. 15).

Ressam, Kale-i Sultaniye'yi bir dereceye kadar daha doğru biçimde çizmiş gibidir. Fakat yine de gerçeğe uymayan hususlar vardır. Kapı kara cephesi ortasında ve iki yarım burç arasında olması gerekirken, yanda gösterilmiştir. Bugün tamamen karada olan ve deniz tarafındaki cephesi yıkılarak, toplar tabyalar ile kapatılmış bulunan Kale-i Sultaniye'nin, Tournefort'daki resmine (Res. 16) dayanarak, vaktiyle H. Högg, bunun eskiden deniz üstünde olduğuna ihtimal verdiğini yazmıştır[18]. Gravürde bu durum gayet açık olarak görülmektedir. Augsburg'da 1688'de yayın-

lanan, yazarı belirtilmemiş kitaptaki gravürler arasında bir tanesi de Kale-i Sultaniye'nin bir burcunu gösterir. Bu yuvarlak kule'nin etekleri tamamen denizin içindedir (Res. 18). Deniz sathına yakın yerlerde top lumbarları işaretlenmiştir. Su hizasında bu toplarla atılan taş gülleler, hiç bir düşman gemisinin, Boğazdan geçişine imkân vermiyordu. Fakat bu gravürde şimdiye kadar bu kale üzerinde araştırma yapanların hiç birinin üstünde durmadıkları bir problem de ortaya çıkmaktadır ki, bu da etrafındaki su hendeğidir[19]. Kalenin biçimini ana çizgileri ile gerçeğe uygun biçimde çizen ressamın hendeği uydurmuş olabileceğini sanmıyoruz. De Bruyn'un XVII. yüzyıl sonlarına ait gravürü (Res. 19) de kalenin eteklerini kısmen denizden gösterir. Böylece Kale-i Sultaniye'nin bugün bir izi görülmeyen bir özelliğinin varlığı ortaya çıkmaktadır (Res. 20).

Albumun sonraki levhalarında, en eski baskısı 1520 tarihlerine ait olan kuşbakışı İstanbul manzarasının bir ters kopyası (lev. 66), Piyale Paşa ve Kariye camilerini göstermek iddiasında olan iki garip resmi (lev. 67) yer alır. Bunların arkasından ise Rodos, Kıbrıs adalarının ve buralardaki kalelerin plânları bulunmaktadır. Malta'da Valletta, Tunus'da Bizerta kaleleri plânları ve Sicilya, Sardunya, Korsika, Elbe, Majorka, Minorka, Büyük Britanya ile İrlanda, İzlanda adalarının haritalarından sonra, Viyana şehri ve istihkâmlarının bir plânı gelir (lev. 85). Albüm Macaristan'daki bazı kalelerdeki savaşları gösteren resimler ile sona ermektedir (lev. 86 - 88).

Bibliyografya bakımından, yurdumuzdaki imkânlar ile durumunu tam olarak aydınlığa çıkaramadığımız bu Venedik baskılı albümde bulunan resimlerden Çanakkale Boğazı kalelerini tasvir edenler hakkında şimdilik söyleyebileceğimiz bu kadardır[20]. Bu resimler birinci derecede bir tarih belgesi değilseler de bazı hususlarda yine de dikkate değer sayılabilirler.

Fakat şüphe yok ki, Çanakkale Boğazının bu iki büyük ve eski kalesi, en çok doğruya yakın ve dikkate değer resimleri, 1585 - 1588 yılları arasında Türklerin elinde esir olarak yaşayan, Alman Bretten'li Michael Heberer'in 1610'da yayınlanan kitabında bulunmaktadır[21]. Heberer hakkında çok etraflı bir inceleme yapan H. Fröhlich'e göre, bu resimlerin taslakları bizzat Heberer tarafından çizilmiş ve dostu Friedrich von Hammel tarafından tahta üzerine hak edilerek gravür olarak basılmıştır. Öyle anlaşılıyor ki, forsa olarak Boğazdan birçok defa geçen Heberer, bu kaleleri dikkatle incelemek imkânını bulmuştur. Başka bir ihtimal olarak da, Heberer'in kaynak olarak başkaları tarafından çizilmiş resimlerden faydalanmış olması düşünülebilir.

---

(1) G. Fumagelli, *Bibliografia Rodia* (Biblioteca di Bibliografia Italiana, XIV), Firenze 1937, s. 98, no. 588 ve 591.

(2) Bu savaşlar yüzünden artan ilgi Adalar (Ege) denizi ada, liman ve kaleleri hakkında gravürlü bir kitabın daha yayınlanmasına yol açmıştır· V Coronelli, *Memorie istoriografiche dé regni della Morea, Negroponte, e littorali fin'a Salonichi...*, Venezia 1686. Bu küçük kitap o derecede tutulmuş-

tur ki, bir kaç yıl içinde az değişik başlıklarla İtalyanca baskılarından (Milano 1687; Venezia 1688), Fransızca (Paris 1686, Amsterdam 1686, Paris 1687, Anvers tz. 1687 ?), İngilizce (London 1687), Almanca (Frankfurt a.M. 1687), Hollandaca (Antwerpen 1687 ve tz.) baskıları da çıkmıştır. Bu hususta bkz. Sh. H. Weber, *Voyages and Travels in Greece, the Near East and Adjacent Regions made previous to the Year 1801,* Princeton - New Jersey 1953, s. 178 vd. no. 806 - 816. Vincenco Coronelli ve eserleri hakkında ayrıca bkz. E. Armao, *Vincenzo Coronelli, cenni sull'uomo e la sua vita, catalogo ragionato delle sue opere, lettere, fonti bibliografiche, indici,* Firenze 1944.

(3) P.K. Camoccio, *Giovanni, Francesco,* maddesi, Thieme-Becker, *Künstlerlexikon,* V, 1911, s. 444.

(4) Gelibolu hakkındaki yayınlar bu çok önemli liman, kale ve şehir hakkında yeteri kadar bilgi vermemektedir. Bildiğimiz kadarı ile başlıca monografyalar şunlardan ibarettir: Fevzi Kurtoğlu, *Gelibolu ve yöresi tarihi* (Edirne ve Yöresi - Eski Eserleri Sevenler Kurumu yayını, 3), İstanbul 1939; Gelibolu Öğretmenleri, *Boğazın incisi Gelibolu,* İstanbul 1947 (yetersiz çok ufak bir broşür); Mehmet İrdemel, *Gelibolu'yu tanıyalım - Tarihî ve turistik rehberi,* 2. baskı, İstanbul 1972.

(5) J. Maurand, *Itinéraire d'Antibes à Constantinople (1544),* yay. L. Dorez (Recueil de voyages et de documents..., XVII), Paris 1901, lev. XV.

(6) Pitton de Tournefort, *Relation d'un voyage du Levant fait par ordre du Roy,* Paris 1717, I. s. 462-463 arasında Gelibolu gravürü bulunmaktadır.

(7) A. L. Castellan, *Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople,* Paris 1811, I, s. 40 - 41 arası, lev. I, Çanakkale; s. 63 - 64 arası, lev. IV, Gelibolu.

(8) Marchebeus, *Voyage de Paris à Constantinople par bateau à vapeur...,* Paris 1839, s. 136 - 137 arasındaki gravür. Aynı resim şu kitapta da vardır: J. M. Jouannin ve J. Van Gaver, *Turquie* (L'Univers pittoresque), Paris 1840, lev. 5.

(9) Méry, *Constantinople et la Mer Noire,* Paris tz. (1853'e doğru), s. 128 - 129 arasındaki levha.

(10) Cornelis de Bruyn, *Reizen door de Vermaardste Deelen van Klein Asia, de Eylanden...,* Delft 1698, Fransızcası, *Voyage au Levant, c'est à dire dans les Principaux endroits de l'Asie Mineure...,* Delft 1700, ikinci baskısı, Paris 1704, üçüncü baskısı, Paris 1714, dördüncü baskısı, La Haye 1732 (Çanakkale Boğazı ile ilgili resimler bu dördüncü baskıda yoktur); Aynı kitabın İngilizcesi de vardır (London 1702); yazar ve eseri hakkında ayrıca bkz. Anonim, *Cornelis de Bruyn'ün Yakın-Doğu gezisi La voyage au Levant de Cornelis de Bruyn,* (Hollanda Tarih - Arkeoloji Enstitüsü yayını) İstanbul 1974.

(11) Bu kitap önce ufak boyda olarak yayınlanmıştır: *Cyaneae oder die am Bosphoro Thracico liegender hohe Stein Klippen von Welchen zu sehen seyn gegen Mittag das Vor-Meer Propontis,* Augsburg 1687; aynı kitap bir yıl sonra daha büyük ölçülerde olarak ve az değişik başlıkla tekrar basılmıştır: *Die hoche Stein-Klippen und Gebuerge Cyaneae, Olympus und Athos... Constantinopel mit Ring sumbliegenden Meeren und Landen...,* Augsburg 1688, bu yayının yeni tıpkıbasımı vardır, Lindau 1978 (bu tıpkıbasımı yapanlar önceki baskının varlığından habersizdirler). Bu kitap bir kaç yıl sonra yine değişik bir başlıkla bir daha basılmıştır: *Cyaneae redivivae oder: Die am Bosphoro Thracico liegende hohe Stein-Klippen...,* Augsburg 1691. Bu makalemizde bahsi geçen gravürler ikinci baskının s. 22 - 23 arasında bulunmaktadır. Kilitbahir ve Kale-i Sultaniye ile ilgili açıklamalar ise s. 23 - 24'dedir.

(12) W. Dilich, *Eigendtliche kurtze Beschreibung und Abriss dero... Stadt Constantinopel,* Cassel 1686, ay. yaz., *Kurtze Beschreibung vnd... Abrisso dero Laender vnd Festungen so der Türcke... vnder sein Joch bracht,* Cassel 1609, bu resmin bir reprodüksiyonu, H. Högg'ün *aşağıda not 14*'deki kitabında vardır, s. 18, res. 17.

(13) Tournefort, *Relation d'un voyage,* I, s. 454 - 455 arasındaki gravür.

(14) Kilitbahir kalesinin yetersiz bir tarihçesi için bkz. F. Babinger, *Kilit-Bahir* maddesi, *İslâm Ansiklopedisi,* VI, s. 608; bu kale ile ilgili bir çalışma ise 1932'de yayınlanmıştır, bkz. H. Högg, *Türken burgen an Bosporus und Hellespont, Ein Bild frühosmanischen Wehrbaus bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts,* Dresden 1932, s. 17. Çanakkale Boğazındaki her iki kalenin Fatih Sultan Mehmed'in emriyle Gelibolu Sancak Beyi Yakub Bey tarafından yaptırılması hususunda bkz. Kritovolos,

Tarih-i Sultan Mehmed Han-ı Sâni (Tarih-i Osmânî Encümeni Mecmuası ekl), çeviren Karodilis Efendi, İstanbul 1328, s. 165; *History of Mehmed the Conqueror*, yay. Ch. T. Riggs, Princeton-New Jersey 1954, s. 186, böl. 93, 94; *Critobul din Imbros, Din domnia lui Mahomed al II-lea* (Scriptores Byzantini, IV), çev. ve yay. V. Grecu, (Bucureşti) 1963, s. 304.

(15) İsmail Utkular, *Çanakkale Boğazında Fatih kaleleri* (İstanbul Teknik Üniversitesi - Mimarlık Fakültesi, Doçentlik tezi), İstanbul 1954.

(16) Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı mimârisinde Fatih devri*, IV, (İstanbul Fetih Cemiyeti İstanbul Enstitüsü, no. 69), İstanbul 1974, s. 790 - 804.

(17) Çanakkale hakkında genel olarak bkz. Şahabettin Tekindağ, *Çanakkale* maddesi, *İslâm Ansiklopedisi*, III, s. 344.

(18) Högg, *Türkenburgen*, s. 18.

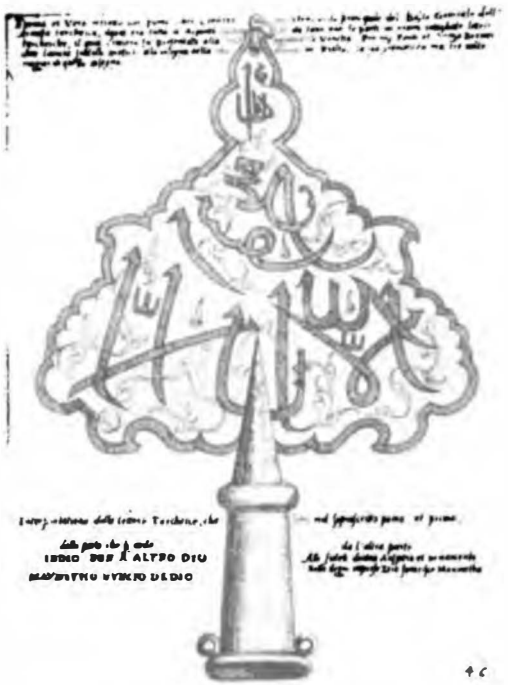
(19) Kale-i Sultaniye'nin rölöveleri ve tarifi için bkz. Utkular, *Fatih kaleleri*, s. 11 - 26; E. H. Ayverdi, *Osmanlı mimarisinde Fatih devri*, III, (İstanbul Fetih Cemiyeti - İstanbul Enstitüsü, no. 69), İstanbul 1973, s. 171 - 186.

(20) Bu vesile ile Çanakkale Boğazındaki Kilitbahir ve Kale-i Sultaniye ve daha aşağıdaki iki yeni kale hakkında 23 sahifeden ibaret küçük İtalyanca bir kitabın da yayınlanmış olduğuna burada işaret etmek isteriz: *Descrizione delle due fortezze dé Dardanelli e dé due castelli nuovi con la veduta incisa in rame dé medesimi e del mar di Marmora fino a Costantinopoli*, (baskı yeri yok) 1770; aslını göremediğimiz bu çok nadir kitabın bir nüshası Atina'da Gennadios kütüphanesinde, (GT - 2449) sayı ile bulunmaktadır, kşl. Weber, *Voyages and Travels*, s. 170, no. 764.

(21) Michael Heberer von Bretten, *Aegyptiaca Servitvs: Das it Wahrhafte Beschrreibung einer Dreyjährigen Dienstbarkeit, so zu Alexandrien in Egypten ihren Anfang und zu Constantinopel ihr Endschafft genommen*, Heidelberg tz. (1610), bahis konusu gravür s. 206 - 207 arasında bulunmaktadır. Heberer'in bu kitabının Hollanda (Leyden 1706); Alman (Frankfurt ve Leipzig 1747, aynı yerde 1747 - 1751, Nürnberg 1829 ve Lahr i.B. 1906) dillerinde daha birçok baskıları vardır. Son olarak bu önemli kitap tıpkıbasım olarak bir daha yayınlanmıştır, Michael Heberer von Bretten, *Aegyptiaca Servitus*, yay. K. Teply (Frühe Reisen und Seefahrten in Originalberichten, 6) Graz 1967. Heberer ve eseri hakkında bkz. A. M. Schneider, *Des Michael Heberer aus Bretten Beschreibung Konstantinopels, "Freiburger Diözesan-Archiv"*, 3. seri I, (1949), s. 245 - 249; H. Fröhlich, *Johann Heberer von Bretten, Der "Churpfältzische Robinson"*, Speyer 1965.



Res. 1 - Gravürlü albumun baş takdim sahifesi.



Res. 2 - Türklerden Inebahtı'da ganimet alınan alemin ters yazılı resmi.



Res. 3 - Albumde Gelibolu gravürü.



Res. 4 - J. Maurand'ın Gelibolu deseni.



Res. 5 - Pitton de Tournefort'un Gelibolu gravürü.



Res. 6 - Marchebeus'un seyahatnâmesinde Gelibolu.



Res. 7 - Méry'nin kitabında Gelibolu iç limanı gravürü.



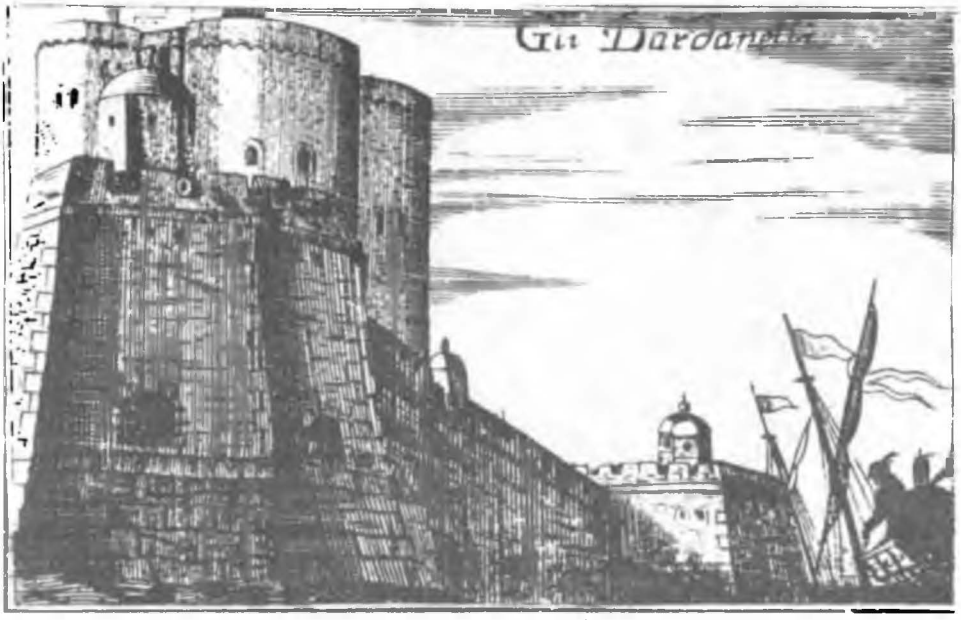
Res. 8 - Albumde Kilitbahir kalesi gravürü.



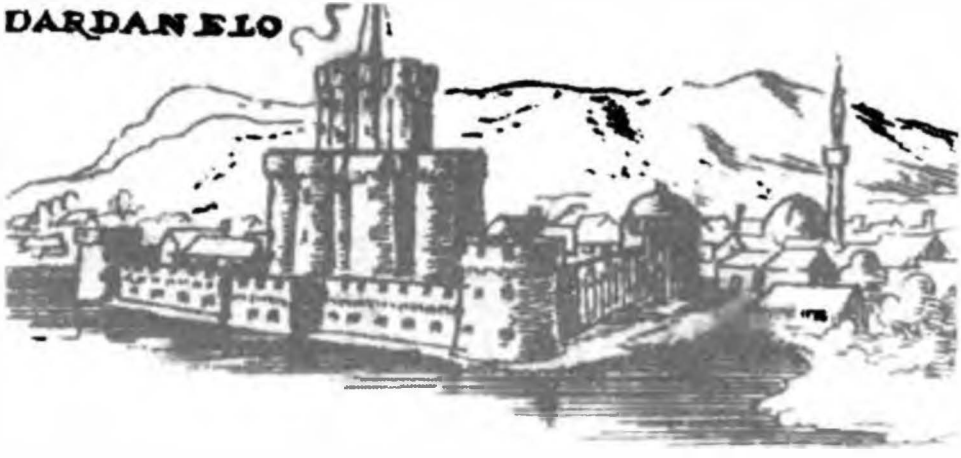
Res. 9 - Kilitbahir kalesinin havadan çekilmiş fotosu (Högg'ün kitabından).



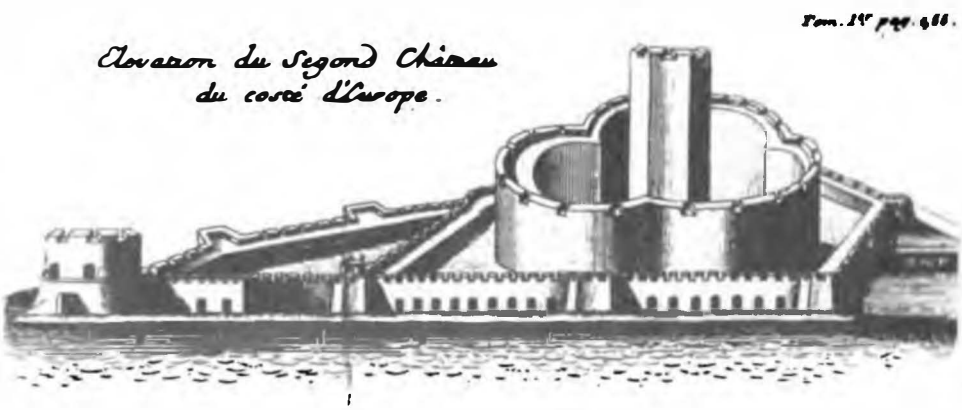
Res. 10 - Kilitbahir kalesinin Cornelius de Bruyn'deki gravürü.



Res. 11 - Augsburg'da basılan anonim kitapta Kilitbahir kalesi gravürü.



Res. 12 - W. Dilich'in Kilitbahir kalesi gravürü.



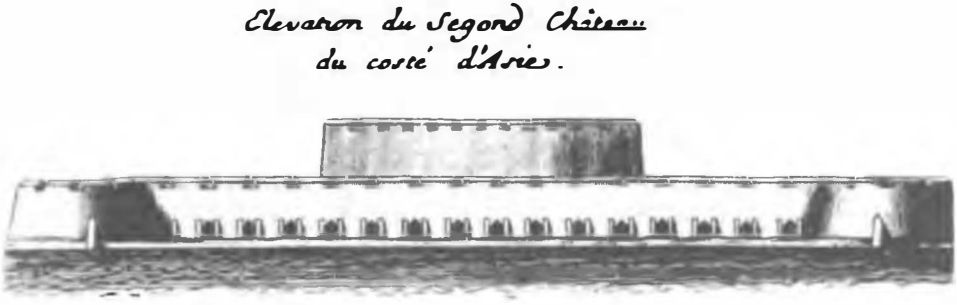
Res. 13 - Pitton de Tournefort'un Kilitbahir kalesi deseni.



Res. 14 - Castellan'ın Kilitbahir kalesi gravürü.



Res. 15 - Albumde Kale-i Sultaniye'nin gravürü.



Res. 16 - Pitton de Tournefort'un Kale-i Sultaniye deseni.



Res. 17 - Pitton de Tournefort'un Kale-i Sultaniye gravürü.



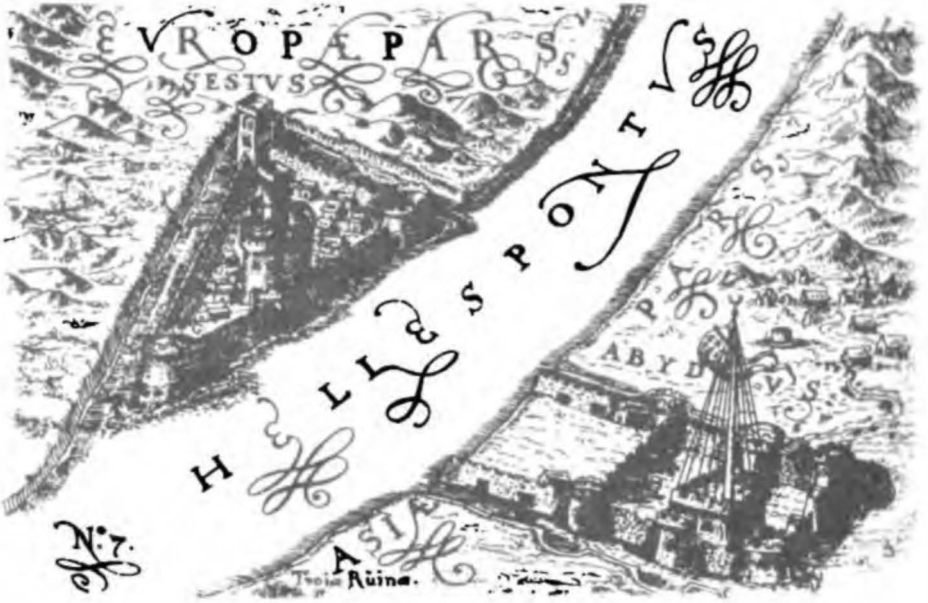
Res. 18 - Augsburg'da basılan Anonim kitapta Kale-i Sultaniye'nin gravürü.



Res. 19 - Cornelius de Bruyn'un Kale-i Sultaniye gravürü.



Res. 20 - Kale-i Sultaniye'nin havadan çekilmiş fotosu (Högg'un kitabından).



Res. 21 - Bretten'li Michael Heberer'in 1610'da yayınlanan kitabında ağaç gravür olarak Çanakkale Boğazı kalelerinin gravürü.

LECCE ve İTALYAN BAROK MİMARİSİ

Kudret **AYİTER***

Barok san'atı, 16'ncı yüzyılın ortasından 18'nci yüzyılın ikinci yarısına kadar bilhassa İtalya'da ve diğer katolik ülkelerde gelişmiş bir san'at akımıdır. Barocco terimi. Portekizce'de, acayip şekilli, muntazam olmıyan inci anlamınadır. Düz olmıyan, iğri hatlardan oluşan, şaşırtıcı, garip şekiller gösteren bu san'at türüne geç rönesans san'atı da denmiştir. 15'nci yüzyıl sonuna kadar süren ve ilk devir rönesansı denilen san'atta, bilhassa mimaride, Ortaçağ san'atı ile Antik çağ san'atı uzlaştırılmıya çalışılmıştır. Bunun kurucusu ve en iyi uygulayıcısı Brunellesco'dur. 16'ncı yüzyılda Rönesansın yüksek devri gelir. Bramante ve Palladio tarafından en iyi şekilde uygulanan bu san'atta Antik çağ yapılarının sert hatlarını, ağır karakterini görürüz. Bunu 16'ncı yüzyılın ortasından itibaren, Michelangelo'nun etkisi ile Geç rönesans veya diğer adı ile Barok stili tâkip eder. Bernini ve Borromini'nin büyük ustalıkla uyguladıkları bu stilde, şekil ve hatlarla adeta oynanır, yapılara, daha evvel hiç bir yapı stilinde görülmemiş bir hareket ve canlılık, kavisler, iğri hatlar ve dairelerle perspektif getirilmek istenir. Kaynakları arasında bir taraftan Rönesansın sert hatlarına bir tepki olduğu kadar, Manierizm'de vardır.

Barok san'atı çağ içinde çok çeşitli değerlendirmelere konu olmuştur. 1770 1800 senelerinde uygulamadan kalkmış olan Barok için 1758 senesinde çıkmış olan

* Ankara Üniversitesi, Hukuk Fakültesi Profesörü.

Fransız Ansiklopedisi "superlatif du bizarre" demiş, Klasisizm devrinde "tabiat dışı" sayılan Barok, 1855'de Burckhardt tarafından Rönesansın yıkılışı olarak görülmüş, 1875'de Rönesansın prodüktif bir devamı olarak anlaşılmış ve ancak 1887'den sonra san'at tarihi bakımından tam bir değerlendirilmesi, yapılabilmiştir. Bu gün Barok'un, bilhassa mimaride, Antik çağ san'atı ile Hıristiyanlık görüş ve felsefesinin bir sentezi olduğunu biliyoruz. Çağının çok çekişmeli düşünce dünyasını, —din, positif düşüncenin ilk adımları, klise ve dünya devleti sistemleri, sosyal bünyede ileri atılım gayretleri— yepyeni bir şekilde yansıtmıştır. Denebilir ki Barok, San'at tarihinin en geniş araştırma konularından biri olmuştur.

Barok'un önemli merkezleri doğduğu topraklar olan İtalya'da Roma, Torino, daha sonraları Catania ve Lecce, İtalya dışında Madrit, Kiev, Londra ve Amsterdam olmuş, Fransa'da da geniş etki göstermiştir. Yayılışını bir tarih sırasına koymak mümkündür. 1500'den itibaren Roma'da kendisini gösteren Barok bilhassa 1535'den sonra çok etkili olur. 1580'den sonra İspanya'da, 1582'den beri Avusturya'da Salzburg ve civarında, 1614'den sonra Graz bölgesinde, 1615 1620'den sonra Milano'da, 1625 - 1630'dan itibaren Viyana'da, 1662'de doğu Fransa'da, 1650'den sonra Almanya'da, 1665'den sonra Londra'da, 1675'de Berlin'de, 1680'de Varşova'da, 17'nci yüzyılın 2'nci yarısında Moskova'da uygulanmıya başlanır (Bu tarihleri o yerlerin ilk önemli Barok eserlerinden aldım). 16 ve 17'nci yüzyıl başından beri İspanya'dan Orta ve Güney Amerika'ya geçmiş ve orada kendine mahsus ayrı bir gelişim göstermiştir.

Barok mimarinin en önemli yapıları olarak şunlar gösterilebilir. Roma'da Bernini'nin 1655 - 1667 arasında Papa Alexander VII devrinde yapılan Kolonatlı meydanı; gene Bernini tarafından 1624'de yapılan San Pietro klisesindeki burma sütunlu Baldaken; 1762'de N. Salvi tarafından yapılan Fontana di Trevi çeşmesi; gene Roma'da Borromini'nin Eliptik bir plan üzerine 1634 - 1641 arasında yaptığı San Carlino alle Quattre Fontane klisesi; Piazza Navona'da Sant Agnese Klisesi. Venedik'te 1632 - 1687 arasında Baldassare Longhena tarafından yapılmış olan Santa Maria della Salute klisesi. Brescia'da G. B. Lantana'nın 1604'de tamamlanmış olan Katedrali; Napoli'de D. Fontana'nın Palazzo Reale'si İtalya'da en önemli örneklerdir.

Bu arada Sicilya'da 1669 yılında Etna yanardağının büyük indifağı ve 1693 yılındaki deprem ile Siracusa, Ragusa'nın kısmen ve Catania ve Acireale şehirlerinin tüm yıkılışı önemli bir olaydır. Bu şehirler yeniden yapılırken, tümü ile Barok tarzında yapılmış ve bu suretle bütün sokak ve meydanları, resmî ve özel yapıları ile Barok şehirler doğmuştur. Catania ve Acireale'nin Barok'u değişik ve geç bir Barok'tur. İtalya'da Barok'un özel bir şekilde ortaya konduğu, tüm bir şehri kapladığı Lecce'den daha sonra bahsedeceğiz.

Biraz geç de olsa Barok mimarinin geniş ölçüler içinde kullanıldığı bir memleket İspanya olmuş ve İspanya'daki Barok tüm Güney ve Orta Amerika'yı etkilemiştir. İspanya'da ilk olarak aslında Gotik bir yapı olan Sevilla Katedraline yapılan eklerde

Barok kendini gösterir. Madrit'te El Escorial Manastırı ve sarayı dört köşe dış görünüşünden çok, planı ve iç mimarisi ile en büyük İspanyol Barok yapısıdır. İspanya'da Barok, bazı özellikler göstermiş, ayrıntıda İtalyan ve Avusturya Barok'undan ayrılmıştır. Sevilla'da San Jacinta klisesi, Santiago di Campostela Katedralinin cephesi en önemli İspanyol Barok eserleridir. Barok, İspanya'ya 17'nci yüzyılda girdikten sonra, 18'nci yüzyılda bölgesel üslûplara dönüşmüş, bunların yanında diğer memleketlerdeki Barok eserlerine benzer Barok yapılar da yapılmıştır. Örneğin Loyola da Azpeitia da San Ignacio'nun "Santa Casa"sını çeviren yapı, aslında İtalyan Barok'unun bir örneğidir, zaten Carlo Fontana tarafından 1689'da yapılmıştır. İspanyol Barok'u Orta ve Güney Amerika'da 18'nci yüzyılın sonuna kadar geniş uygulama bulmuş ve bugün Amerika Birleşik Devletleri'nin bir kısmı olan Texas'a kadar uzanmıştı. (Texas'da San Antonio nehri kıyısında, San José Manastırı ve Klisesi, İspanyol Barok'unun belki en güzel örneklerinden biridir).

Burada özel inceleme konusu yapmak istediğimiz Lecce şehri İtalya'nın Puglie Eyaletinde Brindisi'nin güneyinde, sahilden biraz içerdedir. Bugün 100.000 nüfusu vardır. Lecce çok eski bir şehirdir, Romalılar devrinde Lupiae adı ile anılır. Sonraları Lycea ve Licium adını almıştır.

Hadrianus'un İmparatorluğu devrinde M.S. II'nci yüzyılda yapılan Anfiteatro'su 25.000 kişi alırdı. Ayrıca Tiyatro'su, geniş Forum'u bugün kazılarda ortaya çıkmıştır. 6 ile 11'nci yüzyıllar arasında Bizanslılar, Gotlar ve Norman'lar arasında devamlı muharebelerin yapıldığı yer olmuştu. Tarihi kayıtlara baktığımızda 1648'de 23.000, 1669'da 16.500, 1737'de 12.000 ve 1793'de 14.000 nüfusu olduğu görülür. 15'nci yüzyılda Orsini Del Balzo ailesine aittir.

16'ncı yüzyılda Lecce ekonomik refaha ulaşır. Ticaret hayatı canlıdır, sahilden biraz içerde olduğu için Akdeniz'deki korsanlardan masundur. Bilhassa 1540'dan sonra şehirde bir yenilenme merakı kendini gösterir.

Zamanın mimarisi Barok'tu. Lecce de pek tabii olarak bunun etkisi altında kalacaktı. Ancak Lecce'de bazı özellikler görülür. O devirde Puglia dolaylı olarak İspanyol egemenliği altındadır. İspanyol dilinin, kültürünün ve san'atının etkisi geniştir. Bu bakımdan, inanılmıyacak bir şey olmuş ve Lecce'de İspanyol Barok'u etkisi altında yeni bir Barok mimarisi uygulanmıştır. Denebilir ki Barok'un kaynağı olan İtalyan Barok'u Lecce'de İspanyol Barok'u etkisi altında yeni şekiller içinde karşımıza çıkmaktadır.

Lecce şehrinde 16'ncı yüzyılın ikinci yarısında geniş ölçüde inşaat faaliyeti çeşitli sebeplere dayanıyordu. Yukarda da belirttiğimiz gibi şehirdeki ekonomik düzeyin çok iyi oluşu şüphesiz en önemli etkendi. Aynı devirde Lecce'de bir bağımsızlık hareketi canlanmış ve şehir kendini, kendine has yeni karakteri ile göstermek istemiştir. İtalya'da o çağda Antireform hareketi canlı idi. Bir çok yeni din fikirlerinin geliştiği bu çağ Lecce için bilhassa önemli olmuştur. Bu sebeple Lecce'de bol

sayıda din yapıları görülür: Katedral, Vescovo'nun sarayı, Seminario v.s. Lecce, varlığa kavuşan bir şehir olarak zamanın zevkine yani Barok'a ayak uydurmak istemiştir. Bu istekte şehrin yeni burjuvazisi ve bilhassa san'at ve kültür bakımından ilerlemiş olan burjuvazisi önemli bir rol oynamıştır.

Ancak Lecce'de Barok mimarisinin geniş ölçüde gelişmesinde en önemli etken, o bölgede bulunan, işlenmesi kolay, sıcak sarı renkli, sünger taşı ile kireç taşı arasında bir sertlikte çok mükemmel bir taşın bulunuşu idi. Bu taş demir çubuk ile bile şekillendirilebiliyordu. Bu taş, başka bölgelerde belki projesi yapılan fakat hiç bir zaman inşaatta gerçekleştirilemiyen yapıların inşa edilmesine imkân verdi. Lecce'de 16'ncı yüzyıldan sonra yapılan Barok binalarda hemen hemen hiç tuğla kullanılmamıştır.

Bu çeşitli etkenler altında 16'ncı ve 17'nci yüzyılda adeta bir mucize olmuş, o ana kadar görülmemiş bir stilde ve zarafette tümü ile Barok bir şehir doğmuştur. Lecce kendine has bir mimarinin kısa bir devir içinde geliştiği bir merkez olmuştur. O çağlardan beri Lecce için söylenen bugün de tekrarlanmaktadır: Barok Firenze, veya güneyin Barok Firenze'si.

Lecce'deki Barok binalara bakıldığı vakit ayrıntılarda olağanüstü bir incelik ve zarafet görülür. Bunun yanında mimari, tümü ile büyük, kuvvetli ve kütlede dolgun dengeli bir görünümdedir. İspanyol Barok'unda bu kuvvet yoktur. Aksine çok defa şekillerin yumuşaklığı binaların tümünü sarmıştır. Lecce Baroku'nun, Lombardo mimarisinin etkisi altında olduğu da çok söylenmiştir. Ayrıntılardaki dekorasyonun Lecce'de olağanüstü dengeli ve tümü ile orantılı olduğu görülür. Bu yönden şekillerle bezenmiş olsa bile Lecce mimarisi sadelikten ayrılmamış, işlemelerine rağmen iyi bir zevkin ölçüleri içinde kalmıştır. Belki bunda kullanılan taşın da etkisi vardır. Tatlı sarı, kahverengi rengi ve bu renge çok uygun düşen siyah gölgeleri mimari esere olağanüstü bir ahenk vermiş, ayrıntıda fazla dekoratif olsa bile daima hoşa gitmiştir. Santa Croce Klisesi bunun çok iyi bir örneğidir. Barok'un bu derece ahenklisini belki yalnız 18'nci yüzyıl başında yapılmış Foggia Katedralinde görebiliriz. Orada da mimarî kütlelerin bu kadar dengeli olduğu, ayrıntıdaki işlemelerin bu kadar etken olduğu söylenebilir.

Lecce'de Barok mimarisinin birden bire başladığını sanmak da hatalıdır. Şehir 16'ncı yüzyılın ortasından itibaren geniş inşaata sahne olur. 1539'da Castello-Kale'nin yapımı biter. 1543'de San Marko Klisesi, 1548'de de Carlo V için yapılan Zafer takı biter. Bu yapıda ilk defa Barok unsurlar, başka yerlerde görünmiyen ölçüler ve biçimler içinde kendini belli eder. Di Gesù klisesi 1575'de biter (bugünkü şekli 1745 yılından kalan tamiratı gösteriyor) ve 1592'de de Palazzo del Sedile denilen, aslında halkın toplanabileceği büyük bir açık salonu içeren yapı biter. Bunda Barok etkisi açıktır.

Asıl Barok yapıların birbiri ardına sıralanışı 1606 ile 1716 arasındaki 110 yıl içindedir: Santa Maria delle Grazie 1606, Palazzo Vescovile 1632, Colonna Sant Oronzo 1656 (1739'da tamirat görmüştür), Cripta'sı 1517'den olan Duomo 1659 - 1670, Duomo'nun kulesi —Campanile— 1682, Santa Croce Klisesi 1670 - 1690, Santo Chiara 1687, Santa Irene 1691, Sant Anna del Rosario 1691, bir manastır —Convento— olarak inşa edilmiş olup bugün Hükûmet binası olan Palazzo del Governo 1695, Seminario 1694 - 1709, San Matteo Klisesi 1700, Porta Rusce 1703 ve Santissimi Nicolò e Cataldo 1716. Şehirdeki sayısız irili ufaklı "Palazzo"lar ve evler de 1660 - 1710 arasında.

1716'dan sonra şehir sanki tamamlanmıştır, yapım faaliyeti çıkmıştır. Binalarındaki farklara rağmen, stildeki birlikten doğan eşsiz bir ahenk. Belki bütün İtalya'da bu ahengi yalnız Rönesans stili içinde Firenze'de, ağır ölçülü Barok mimarisi ile tümü siyah granitten inşa edilmiş olan Catania'da bulabiliriz. Bu şehri meydana getiren mimarların bilhassa ikisi, 1659 ile 1695 arasında çalışan G. Zimbalo ve 1694 ile 1716 arasında çalışan G. Cino zikredilmelidir. Bunların yanında Coluzio, Carducci, Riccardo, Penna da var. Hepsi Puglia'nın başka şehirlerinde de çalışmış mimarlar.

Şehrin merkezindeki Katedral meydanı —Piazza del Duomo— İtalya'nın belki en ölçülü en zengin meydanlarından biridir. Yalnız bir tarafından girilebilen kapalı bir meydandır. Girişe göre söylenirse, sol tarafta G. Zimbalo'nun inşa ettiği Katedral ve önünde ayrı bir parça olan 70 metrelik Katedral kulesi, karşıda Vescovo sarayı (1632'de yapılmakla meydanın en eski binası) ve sağ tarafta G. Cino'nun inşaatını 1709'da tamamlıyabildiği Seminario binası vardır. Meydanın ahengini daha sonraları yapılmış olan ortadaki büyük çeşme tamamlar. Bu meydan 17'nci yüzyıldaki şeklinden hiç bir şey kaybetmemiş, ilaveler de yapılmamıştır. İtalya'daki güzel meydanlara —Venedik'te San Marco meydanına, Perugia'da Piazza della Fontana'ya, Siena'da Il Campo, Roma'da Piazza Navona'ya— geçen yüzyıllar içinde ilaveler yapılmış, hepsi az veya çok ilk yapıldıkları zamanın şekil ve karakterini biraz kaybetmiştir. Lecce'de Duomo meydanı yaklaşık 450 yıldan beri olduğu gibi durmaktadır (Resim 1).

Bu alan, kimi ilerde kimi geride, yapıları kimi yanları sütunlu geniş merdivenleri, Duomo'nun yüklü işlerle dikkati çeken kapısına bir kontrast teşkil eden sade duvarları ile, tümü ile bir hacımlar şaheseridir. Bu meydanın ışık ve gölge oyunu her saatta değişiktir, bir sahne dekorunun ölçüleri ile yapılmışa benzer. Duomo'nun geniş uzun kanadı ile bir miktar meydana girmesinde umumî ahenk bakımından olağanüstü bir ustalık vardır. Ve hepsine hâkim Lecce'nin o sıcak sarı - kahverengi taşı. Barok işlerle sanki eğrilmiş, katlanmış, hayat kazanmış o güzel taş. Ayrı ayrı mimarların şekil verdiği fakat bir bütün olarak planlanışı kusursuz olan bu meydan insanı çok derinden etkiliyor. Burada şu soru sorulabilir: acaba bu meydan Barok olmıyan bir mimari ile de aynı etkiyi yapacak mı idi? 1975 yılında bu meydanda durduğumda bunu çok düşündüm. Sanırım Barok olmasaydı aynı etkiyi yapmıyacaktı.

Palazza del Seminario'nun avlusunda bulunan Barok stilindeki büyük Kuyu üstünü de zikretmek gerekir. (Catania'da San Nicolò Klisesinin yanında avluda da buna benzetilebilecek bir Kuyu üstü var.)

Lecce'de, mimarî bir bütün teşkil etmesi bakımından çok ilginç, ikinci yapı grubu Santa Croce Klisesi ile onun yanında —aslında bir Manastır olarak yapılmış olan— Palazzo del Governo'dur (Resim 2). Yapılış tarihleri Duomo meydanına yakın düşer. Santa Croce Klisesi 1670 - 1690 arasında, Convento 1695 civarında yapılmıştır. Santa Croce Klisesi yalnız Lecce'de değil, tüm Barok Sanatı alanında bir özellik gösterir. Bu klise Barok San'atının belki en tipik örneğidir, belki de Barok San'atının en abartıldığı eserlerden biridir. Santa Croce Klisesi, daha evvel mevcut bir Klisenin kısmen kalmış binasından yararlanarak yapılmıştır. Üç kapılı cephesi ve orta kapı üzerindeki büyük yuvarlak pencere, Gotik veya Roman bir yapıyı hatırlatıyor. Cephede dikkati çeken özellik, çok yüklü olan süslemelere rağmen yapının asıl strüktürünün hemen belli olmasıdır. Binanın yapı tarzı süslemelerin altında kaybolmamıştır. Klise içte üç uzun mekân şeklindedir. Araları bölen sütunların sütun başları çok zengin işlenmiştir. Orta mekânın tavanı tahtadır, kutular halinde bölünmüş ve her kutunun içi süslenmiştir. Yan mekânlar ve transet tonozludur. Aslında bu Barok mimaride az görülür. İç süsleme Barok mimarinin bütün özelliklerini gösteriyor: Kornişler, sütunlar şeklinde yapılmış mermer trabzanlar, aşırı bir hayal gücünün, bir rüya alemine benziyen yaratma gücünün her türlü örnekleri vardır. Santa Croce Klisesi kendi ölçüleri, kendi prensipleri içine gömülen, bir süsleme san'atını ortaya koyduğu halde, göze ağır gelmemekte, kendi içinde boğulmamakta, aksine ahenkli bulunmaktadır.

Kliseye bağlı olan, fakat daha sonra yapılmış olan Manastır binası Barok san'atın büyük cephede, fazla değişmiyen —pencere gibi— unsurlar ile süsleyici etkisinin olağanüstü bir örneğidir. Santa Croce Klisesi'nin sol yanında kalan Manastır kapısı özel şekilde ilginçtir. Bina, Zimbalo'nun 1695'de tamamladığı yapı olduğu halde, daha sade bir yapı olan avlu ve kemerli geçitler Riccardi'nin 16'ncı yüzyıl sonundan bir yapısıdır. Manastır, mevcut olan bu avlunun önüne, sokak tarafını kapatan bir bina olarak yapılmıştır.

Lecce'deki diğer önemli Barok Kliseler, Piazza Vittorio Emmanuele'de bulunan Santa Chiara (1687), (Resim 3), Santa Maria del Carmine (1694) ve ancak 18'nci yüzyılın başında, ama gene Barok tarzında yapılan San Matteo'dur. Bunların yanında sayısız ufak Barok Kliseler (Santa Irene, Le Scalze, Santa Maria delle Grazie, Santa Teresa v.s.) ve Barok evler vardır.

Lecce'de dikkati çeken bir yapı da şehrin biraz dışında kalan mezarlığın Santissimi Nicolòe Cataldo Klisesidir. Bina aslında Borgogno tarafından 1180'de yapılmış Roman - Gotik karışımı bir klisedir. Düz sade cephesinde 12'nci yüzyıldan kalma çok güzel bir kapı vardır. Arap mimarisi etkisi gösteren bir kubbesi ve dik kemerlerle birbirine bağlanmış üç iç mekânı vardır. Bu klisenin cephesine G. Cino 1716'da Korint

tipi çıkıntı sütunlar ve çok sayıda Aziz heykelleri ilave etmiş ve cepheye Barok bir karakter vermiştir (Resim 4). Tamamen kendine özel bir cephe haline gelen bu yapı, Lecce'de İspanyol Barok'una en yakın olan, hatta Güney Amerika Barok'unu andıran tek binadır. Bu yapı, Roman, Gotik ve Barok karışımının kendine has bir ahenk yarattığını ve Barok unsurların iyi kullanılmaları halinde başka mimari stillerle çok iyi kaynaşabildiğini göstermektedir. Barok san'atı için, Rönesans San'atını fazla yüklü, adeta şişkin ve yerine göre kaba bir şekilde geliştirdiği de söylenmiştir. Ancak Barok'un Monümental etkisi, rölief sanatının gölge ve ışık oyununu (chiaroscuro) mimariye getirişi büyük bir aşama olmuştur.

Denebilir ki İtalya'nın Adriyatik sahili boyunda mimarisi özellik taşıyan, tümü ile büyük san'at değeri olan üç şehir vardır: Venedik, Ascoli Piceno ve Lecce. Santa Maria del Casale (1300 yılından) ve Chiostro di San Benedetto (1080 yılından) gibi olağanüstü güzel Gotik ve Roman eserleri olan Brindisi tümü ile bir mimari karakter göstermez. Santa Teresa Klisesi ve Katedrali (1749 yılından) Barok mimarinin çok yüksek vasıflı binaları da değildir. Lecce, Puglia bölgesi içinde bütün şehirlerden ayrı, tümü tek bir mimari stilde yapılmış olağanüstü bir eserdir. İtalyan Hükûmeti şehrin eski merkezini olduğu gibi muhafaza etmek kararını almıştır. Bu suretle belki mevcut en değerli Barok eserler topluluğu, olduğu gibi korunmuş olacaktır.

MÜRACAAT EDİLEBİLECEK ESERLER

Wölfflin: Renaissance und Barock. 1888; Yeni baskı, Basel 1966.

Gurlitt: Geschichte des Barockstils, 1888 - 1888, 3 Cilt.

Baldacci, Osvaldo: Puglia. Torino 1962, bilhassa sahife 245 ve 480 - 494.

Hager: Barock Architektur, Baden-Baden 1969.

Hempel, E.: Baroque art and architecture in Central Europe. Harmondsworth 1965.



Resim 1. Lecce. Duomo meydanı.



Resim 2. Lecce. Santa Croce Kilisesi ve Palazzo del Governo.



Resim 3. Lecce. Santa Chiara Klisesi.



Resim4. Lecce. San Nicolo e Cataldo Klisesi.

EFLATUN PINAR ANITI

Armağan ERKANAL*

Anadolu'nun çeşitli yörelerine dağılmış olan Hitit İmparatorluk dönemi kaya kabartmaları Hitit Sanatını yansıtan en önemli yapıtlardır. Tek başlarına bir anıt oluşturan bu kabartmaların harita üzerindeki dağılımları incelendiğinde, bu anıtların Hitit İmparatorluğunun çekirdek bölgesinin dışında yer aldıkları görülür. Bu anıtların kimileri özgün birer Hitit yapıtıdır. Örneğin: İmamkulu[1], Franktin[2] ve Sirkeli[3] gibi. Kimileri de ya Hitit İmparatorluğunun politik gücünü yansıtan birer Hitit zafer yapıtı, ya da Hitit kültürünün etkinliğiyle, yerli beyler tarafından yaptırtılmış anıtlar olarak nitelendirilebilir. Örneğin: Karabel[4] ve Siyplos[5] gibi. Bu anıtlardan Karabel, Siyplos, Franktin, Hemite[6], Sirkeli ve Eflatun Pınar[7] bir ırmak ya da bir çayın yakınında olmalarıyla su ile ilgili olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Bu yazımızda ele alacağımız Eflatun Pınar anıtı, Beyşehir'in 25 km. Kuzeybatısında, Beyşehir gölüne dökülen küçük bir çayın kaynağında yer almaktadır. Burada kaynak suyu büyük bir güçle yerden fışkırır. Su doğal bir kaya seti tarafından toplanarak bir kaynak gölü oluşturur. Eflatun Pınar anıtı da bu gölcüğün kuzeyinde, kaynağın batısında bulunur.

Eflatun Pınar kabartmaları kaynağın kenarında doğal bir kaya bulunmayışı nedeniyle örme iri trakit taşından bloklar üzerine işlenmiştir. Bu açıdan da diğer Hitit kaya kabartmalarından ayrılırlar ve Hitit yontma taş tekniğini göstermeleriyle de

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Doçenti.

büyük bir önem taşırlar. Anıt, belli bir kompozisyon şeması yansıtması bakımından da önemlidir. Bu özellikleri ile Hitit yapıtları arasında tek örnek olan Eflatun Pınar anıtı, ilk kez W. J. Hamilton tarafından 1837 yılında ziyaret edilmiş ve böylece bilim dünyasına tanıtılmıştır[8].

Anıtın planının dört köşe olduğu tahmin edilir. Günümüze kadar sadece 21 taş blok korunagelmiştir. Bunlardan 16'sı önyüzde, 5 tanesi de doğu duvarında görülmektedir. Anıtın ön yüzeyinin genişliği 7,02 m.dir. Bu kısımda korunan yükseklik yaklaşık 4,5 m.'dir. Doğu duvarının genişliği ise 3,6 m.'dir (Resim 1).

Anıtın güneye bakan ön yüzeyinde kabartmalar yer alır. Bunların köşe bloklarının doğu ve batıya bakan kısımlarındaki yüzeyleri ile, bunlarla birlikte örülü olan duvarların dış yüzeyleri titizlikle işlenmiştir. Taşların orta kısımları çıkıntılı bir kabarıklığı olan temiz bir kenar şeridi ile çevrelenmiştir. Kenar şeridi geniş, kabarık yüzey ise düzdür.

Biraz evvel belirttiğimiz gibi, anıtın güneye bakan ön yüzeyinde resimsel anlatım yer alır. Bu kısımda figürleri taşıyan taş bloklar yansıma simetrisi anlayışıyla düzenlenmiştir. Bu özellik de bu boyutta bir yapıt üzerinde ilk kez izlenmektedir. Anıtın en önemli iki figürü, IVa ve IVb numaralı taşlarında yer alır (Resim 3). Bu taşlar adeta birer stel biçiminde işlenmiştir. Anıta arkadan bakıldığında, bu iki taşın yerleştirildiği bölgelerin içeriye doğru, diğer taş bloklara karşın, birer çukurluk oluşturdukları görülür. Bunların alt kısımlarında basamak biçiminde işlenmiş ikişer kademe dikkati çekmektedir (Resim 2).

Anıta karşıdan bakıldığında, solda kalan IVa numaralı taş üzerinde, sade bir tahtta oturan, sivri serpuşlu bir tanrı figürü dikkati çeker. Figürün cepheden gösterilişi ve tahtın biçimi, Assur ticaret kolonileri dönemine tarihlendirilen ve Louvre Müzesinde korunan bir mühür baskısının üzerindeki tahtta oturan tanrı figürüne benzer[9].

IVb numaralı taş üzerinde gene aynı biçimde bir taht üzerinde otururken betimlenmiş bir tanrıça figürü görülür. Bu figürün en ilginç özelliği, başındaki geniş kenarlı, yuvarlak serpuştur. Bu figürü karşılaştırabileceğimiz yapıtların sayısı, son yıllarda yenilerinin de eklenmesiyle daha da artmıştır. Bunlar arasında Alaca Höyük kazılarında açığa çıkarılan iki bronz figürin önem taşır. Bunlardan biri 11 cm. yüksekliğindeki tahtta oturan bir tanrıçayı betimleyen heykelciktir[10]. Diğeri ise, benzer biçimde gösterilmiş bir tanrıçayı ayakta dururken betimleyen, bronzdan bir figürindir[11]. Bir başka yapıtsa, yayınlara "Çiftlik heykelciği" diye geçen, 1,85 cm. yüksekliğindeki, asılarak kullanıldığı anlaşılan süs taneciğidir[12]. Som altından olan bu örneğin gene altından yapılmış bir başka paraleli, Amerika'da Norbert Schimmel koleksiyonunda bulunan, 4,3 cm. yüksekliğindeki, aynı amaç için yapılmış heykelciktir.[13] Bu örneğin ışığında, ele aldığımız tanrıça tipinin bir özelliğini daha öğren

miş oluyoruz. Bu da tanrıçanın kucağında tuttuğu çocuk figürüdür. Kanımızca bu, onun ana tanrıça özelliğini vurgulamaktadır.

Steli anımsatan biçimli bu iki taş levhanın arasında ve iki yanında üst üste yerleştirilmiş iki blok taş yer alır. Bunlardan üst kısımlara yerleştirilmiş olanların birer kenarları ile ortadaki, üstte bulunan taşın iki yanı da yukarıya doğru hafif birer kavis yapmış olarak gösterilmişlerdir. Böylece, tanrı betimlemelerini taşıyan stel biçimli taşların üst kısımlarında bulunan kavislerin anıt üzerinde oluşturdukları boşluklar kapatılmaya çalışılmıştır.

Tüm bu taş blokların üzerinde karışık yaratıklar betimlenmiştir. III numaralı taş, suyun etkisi ile çok tahrip olmuştur. Tanrısal çiftin dışında anıt üzerinde dikkati çeken yansıma simetrisine sadık kalma olgusu, burada betimlenen figürün de (boğa-adam) Va ve Vb bloklarında izlenen karışık yaratıkla aynı figürü betimlemiş olacağı fikrini kuvvetlendirmektedir. VII numaralı taş üzerinde izlenen figür de kanımızca VIIIa ve VIIIb taşları üzerinde betimlenen figürlerle aynı karışık yaratıkları (aslan-adam?) betimlemiş olmalıdır.

VIIIa ve VIIIb numaralı taşların üzerinde yer alan karışık yaratıkların başları yüksek kabartma biçimindedir. Ancak hava şartlarından çok etkilenmiş olarak görülür. VIIIa numaralı taş üzerindeki kabartmadaki başın bir hayvan başı olduğu açıkça izlenebilmektedir. Gövdenin belden aşağı kısmı insan biçimindedir.

Va ve Vb numaralı taşlar üzerinde görülen figürlerin ise başları insan, belden aşağı kısımları ise boğa biçiminde yapılmıştır. Tüm bu figürlerin ortak özellikleri bir atlant gibi yukarıya doğru kaldırdıkları kollarıdır. Alttaki boğa adamlar üzerlerindeki karışık yaratıkları yüceltirken, aslan adam figürleri de tanrıların başları üzerine gelecek biçimde yerleştirilmiş olan, bir çift kanatlı güneş kursunu tutarken gösterilmişlerdir. Bir başka deyişle, iki tanrı "m" biçiminde, karışık yaratıklar ve kanatlı güneş kursu bezekleriyle çevrelendirilmiştir.

Eflatun Pınar anıtının özünü oluşturan bu çekirdek kısım, yukarıda belirtilen öğelerle bu kez ters "U" biçiminde karşımıza çıkan, ikinci bir çerçeve ile de sınırlandırılmıştır. Yanlarda yer alan taşlar daha iri bloklardan oluşturulmuştur. Bu nedenle, üzerlerindeki figürler de daha büyük boyuttadır. Bunun sonucunda diğer figürlere nazaran da daha iyi bir durumda korunagelmişlerdir. Üst sırada aslan başlı karışık yaratıklar, alt sırada ise boğa adam figürleri görülür. Aslan adam figürlerinin giysileri de belirgindir. Bellerinde bir kemer bulunur. Bir bacağı açıkta bırakan uzun eteğin içinde kısa etekleri ya da pantalonları seçilmektedir. Boğa adam figürlerinde ise kuyruk, yürürken gösterilen bacakların arasında betimlenmiştir.

Bu boğa adam figürlerini karşılaştırabileceğimiz en iyi örneklerden biri, IV. Tuthalya'ya tarihlendirilen Yazılıkaya açık hava tapınağında 28/29 numaralarla gösterilen figürlerdir[14]. Bu figürler, "yeryüzü" işaretinin üzerinde dururken, havaya kaldırdıkları elleriyle de "gökyüzü" işaretini taşımaktadırlar[15]. Eflatun Pınar anıtının

en üst kısmında bulunan, ince uzun blok taşın üzerinde izlenen kursun, yarım daire biçiminde ve kanat uçlarının tamamlanmamış olması, anıtın bu kısmındaki taş bloklarının eksik olduğu kanısını güçlendirmektedir. Ayrıca, güneş kurslarının yarım daire biçiminde işlenmesi de olağan değildir. Kazı buluntuları arasında bunlara raslanmamıştır. Bu arada anılması gereken ve Anadolu'da bulundukları belirtilen iki yapıt, satın alma yoluyla yurt dışındaki koleksiyonlara geçmiştir. Bunlardan biri Chicago diski[16], diğeri de Şarkışla baltası[17] olarak tanınmaktadır.

Eflatun Pınar anıtının ön yüzeyinde yer alan tüm kompozisyonu karşılaştırabileceğimiz yegane yapıt, Megiddo plağı diye anılan 10 × 9,5 cm. boyutlarındaki bir fildişi levhacıktır (Resim 4)[18]. Bu yapıtta çeşitli figür sıraları üst üste beş sıra oluşturacak biçimde yerleştirilmiştir. En üst sırada karışık yaratıklar tarafından yüceltilen bir çift kanatlı güneş kursu görülmektedir. Her bir kanatlı güneş kursunun altında ise yansıma simetrisi ile betimlenmiş güneş tanrısı bulunmaktadır. Bu yapıtla Eflatun Pınar arasındaki ortak özellik, şüphesiz, aslan adam figürlerin en üst sırada yeralması, boğa adam figürlerinin ise onun altındaki sırada izlenmesidir.

Eflatun Pınar anıtı üzerine dikkati çeken, önemli bir başka öğe de, kuşkusuz karışık yaratıkların kanatlı güneş kursunu yüceltmesidir. Alaca Höyük kazılarında ele geçen 16,5 cm. yüksekliğindeki bir bronz levha ilgileri üzerine toplar[19]. Hitit İmparatorluk dönemine tarihlendirilen bu yapıt üzerinde, iki boğa adam figürü bir hayat ağacının iki yanında betimlenmiştir. Ellerini yukarıya kaldırmış olan bu karışık yaratıklar, sahneyi üstten sınırlandıran bir kanatlı güneş kursunu yüceltirken gösterilmişlerdir. Burada, Güneş tanrısı simgesel olarak anlatılmış olabilir.

Aynı konunun, değişik bir biçimde ele alındığı bir başka örnek ise, Karkamış Kralı İni-Teşub'un Ugarit'te ele geçen bir mühür baskısıdır[20]. Burada Güneş tanrısı bir boğa adam tarafından yüceltilirken betimlenmiştir. Bu kez kanatlı güneş kursu, tanrının başının üzerinde bulunmaktadır.

Gerek bu örnek, gerekse sayısız pek çok başka örnekler üzerinde, aynı tipte betimlenmiş güneş tanrılarına raslamaktayız. Bunların ortak özellikleri, başlarının üzerinde birer kanatlı güneş kursunun yer alması, yuvarlak takkeleri, uzun mantoları ve ellerinde tuttukları Lituus'tur. Bu giysi bilindiği üzere Hitit krallarının dinsel törenlerde giydiği giysiyle özdeştir. Yazılıkaya 34 numaralı figür[21] ve Karkamış'ta ele geçen altın ve lapislazuli figürünler arasındaki kimi yapıtlar[22], bu grubun seçkin örneklerini oluştururlar. Oysa, Eflatun Pınar anıtında görülen tanrının ne serpuşu, ne de giysisi bu özellikleri yansıtmaktadır. Bu nedenle, bu anıt üzerinde betimlenen tanrının güneş tanrısı olarak yorumlanması kesin olarak ileriye sürülemez. Nitekim, başının üzerinde kanatlı güneş kursu bulunan tanrıların arasında, koruyucu tanrılar, fırtına ve hava tanrısı, hatta dağ tanrıları da vardır[23].

Sayıları az olmakla beraber, kanatlı güneş kursunun tanrıçaların başlarının üzerlerinde betimlendiği örneklere de raslanmıştır. Bunlar arasında, Kültepe yüzey

buluntuları içinde yer alan bir kurşun figürin kalıbı üzerindeki çıplak tanrıça ve Alalah'ta bulunmuş olan pişmiş topraktan benzer bir kalıp üzerindeki çıplak tanrıça figürü de ilgi çekicidir[24]. Eski Hitit dönemine tarihlendirilen, Ashmolean Müzesinde korunmakta olan bir çekiç başlı mühür üzerinde yer alan, tahtta oturan giyimli tanrıçanın da başının üzerinde bir kanatlı güneş kursu izlenmektedir[25]. Ancak, bu örnekler arasında belli bir ikonografi birliği gözlemlenememektedir.

K. Bittel, anıt üzerinde kanatlı güneş kurslarının, tanrıların başlarının üzerine gelecek biçimde yerleştirilmiş olmalarına dayanarak, bu tanrı çiftinin güneşle ilgili olduklarına değinmiştir[26]. Bu konuda daha ayrıntılı olarak duran J. Börker - Klaehn ve Chr. Börker'dir. Bu araştırmacılar ele aldıkları çeşitli karşılaştırma bulgusu ve yazılı belgelerin aracılığı ile bu tanrısal çiftin Hitit İmparatorluğunun en önemli tanrıları olan Arinna'nın Güneş Tanrıçası ile Hatti'nin Hava Tanrısı ikilisinin burada betimlenmiş olabileceğini ileri sürmektedirler. Börker'lerin bu yazısında, bu tanrısal çiftin hem güneşle hem de su ile olan ilgilerine değinilmekte ve bu iki tanrının Eflatun Pınar anıtı üzerinde betimlenmiş olması gereğine dikkat çekilmektedir[27]. Ancak anıt üzerinde yazıyla tanrıların kimliklerinin belirlenmemiş olması ne yazık ki bu araştırmaları bir varsayımdan ileriye götürememektedir.

Ana çizgilerle Eflatun Pınar anıtının günümüzdeki durumuna ve üzerindeki betimlemelere değindikten sonra, ele alınması gereken en önemli konu, şüphesiz, anıtın özgün biçiminin ve anıtın özgün çevre düzenlemesinin nasıl olduğu sorunudur. Pek çok bilim adamını bir girdap gibi çeken, aslında bu konu olmuştur. Bu arada anılmaya değer araştırmacıların başında H. G. Güterbock[28], Bittel[29], J. Mellaart[30], W. Orthmann[31], R. L. Alexander[32], R. Naumann[33] ve Börker çifti[34] sayılabilir.

Eflatun Pınar anıtının ön yüzeyinden yaklaşık 10 m. geride, yayınlara "Aslantaş" diye geçen, iki parçaya ayrılmış, işlenmiş trakit bloklar bulunmaktadır. İlk kez Mellaart tarafından bu taşların çift hayvanlı bir kaideye ait olabileceği ileri sürülmüştür[35]. Buna göre Mellaart, anıtın bir tamamlama denemesini de yapmıştır. Bu çalışmada, anıtın üzerine iki anıtsal yontu yerleştirilmiştir. Bunlardan biri Eflatun Pınar anıtından fazla uzakta olmayan, Beyşehir'in 16 km. doğusunda bulunan, henüz tamamlanmamış Fasıllar anıtıdır[36]. Diğeri de "aslantaş"ın üzerine yerleştirilen bir tanrıça yontusudur. Bu yapıt, Fasıllar anıtının ilkelerine sadık kalınarak stel biçiminde tamamlanmıştır. Mellaart bu figürleri anıt üzerindeki tanrı ve tanrıçanın üzerlerine gelecek biçimde ve aynı figürleri daha büyük olarak gösterdikleri inancını taşıyarak yerleştirmiştir (Resim 6).

Ancak Fasıllar anıtının 7 m. yüksekliğinde olması ve bu yapıttaki tanrı figürü ile Eflatun Pınar anıtındaki tanrının aynı pozda gösterilmemiş olması çok düşündürücüdür. Eflatun Pınar anıtının iç kısmının doldurulup, doldurulmadığının kesin olarak bilinmemesi, teknik açıdan böyle bir tamamlamanın yapılmasını ayrıca şüpheli kılmaktadır.

"Aslantaş"ın anıtla ilişkili olduğunu ileriye süren ikinci araştırmacı da Orthmann'dır. Orthmann'ın tamamlama denemesinde, aslanlı kaidenin üst kısmında küp biçiminde bir tahtın varlığı ve bunun üzerinde oturan, sivri serpuşlu bir tanrı figürünün yer alması öngörülmüştür. Orthmann, bu tamamlamasını yaparken, Karkamış'tan Tanrı Atarluhas'ın ve Alalah'ta ele geçen İdrimi'in heykellerini gözönünde bulundurmuştur (Resim 7)[37].

Alexander yaptığı araştırmaların sonunda, bu blokların Fasıllar anıtında olduğu gibi iki yanlarında aslanların yer aldığı, orta kısmında ise kollarını göğsünün üzerinde kavuşturan bir dağ tanrısının taslak olarak işlenmiş olabileceğini ileri sürmüştür. Ayrıca bu taşın bir heykel kaidesi olabileceğini de belirtmiştir[38].

Bittel ve Alexander, Eflatun Pınar anıtının en üst sırasında yer alan kanatlı güneş kursunun bir sınırlayıcı öğe olduğu üzerinde de durmuşlardır[39]. Gerçekten de ikonografi açısından, kanatlı güneş kursu heykel için yapılmış bir altlık olarak düşünülemez.

Mellaart, Orthmann ve Alexander tarafından birbirinden farklı tamamlamaları yapılan "aslantaş" üzerinde en sağlıklı inceleme, M. R. Behm-Blancke ve D. Rittig'in çalışmalarıdır. Bu iki araştırmacı, kaideye ait olan parçaların 1/50 ölçeğinde küçültülen maketlerini yaparak, bunların nasıl tamamlanmaları gerektiğini deneyler sonucunda açıklığa kavuşturmuşlardır. Buna göre 9 ton ağırlığında olduğu hesaplanan blokların oluşturduğu kaidenin yaklaşık olarak 2.10 x 2.20 m. boyutlarında ve anıtsal bir yontuya ait olabileceklerine değinmişlerdir. Bu yapıtla anıtın mimarisinin bir arada düşünülmesinin zorunlu olmadığına da değinen Behm-Blancke ve Rittig bu konuda daha ayrıntılı tekliflerin ancak, yörede yapılacak sistemli bir kazıdan sonra söylenebileceğine işaret etmişlerdir[40].

Hemen bu çalışmaların ardından, Naumann, Mansel'e Armağan kitabında, Eflatun Pınar anıtının yeni bir tamamlama denemesini yayınlamıştır. Bu incelemesinde Naumann, "aslantaş"ın arka kısmını stel biçiminde tamamlayarak, oluşturduğu kabartma yapıtı, anıtın üst kısmına, ancak 7 m. kadar gerisine gelecek biçimde yerleştirmiştir (Karş. Resim 8 - 9)[41].

Bittel ve Alexander'ı izleyen Börker çifti de, kanatlı güneş kursu bezeğinin bir sınırlayıcı öğe olması düşüncesinden hareket ederek, anıtın üst kısmında eksik olduğu aşikar olan blok ya da blokları tamamlama denemesine girişmişlerdir. Bunu yaparken de Güterbock ve Mellaart'ın da gördüğü, üst kısmı çıkıntılı, işlenmiş bir taşı çıkış noktası olarak ele almışlardır. Yan yüzlerinin birinde yarım daire biçiminde bir kurs bulunan bu taş, anıtın doğusundaki bir duvar kalıntısında izlenmiştir[42]. Günümüzde artık yerinde bulunmayan bu taşı yakından inceleyen ise Mellaart'dır. Mellaart bu taşın, anıtın üst parçasına ait olamayacağına da yayınında değinmiştir[43]. Buna rağmen Börker çifti, bu taşın anıtın üst parçasına ait olması gerekliliği üzerinde ısrar etmektedirler (Resim 10). Börker'lerin anıtın üzerinde bulunduğuna inandıkları

bu taşın üst kısmındaki çıkıntı, burada ikinci bir güneş kursunun yer almış olabileceği kanısını gerçekten de düşündürmektedir. Ancak, biz böyle bir tamamlamanın aşağıda sayacağımız nedenlerle karşısındayız:

1) Anıt üzerindeki yarım olan kursun rölyef yüksekliği ile bu taşın üzerindeki kursun rölyef yüksekliği —hiç değilse fotoğraflara göre— birbirinden belirgin olarak farklılık göstermektedir. Biri alçak kabartma, diğeri ise yüksek kabartmadır.

2) Anıt üzerinde, tanrıların başlarının üzerinde yer alan kanatlı güneş kurslarında tek kursun işlenmiş olması, esasen sayıları üçü bulan bu kurslara bir dördüncüsünün eklenmiş olmasını kanımızca gereksiz kılmaktadır. Tepedeki kurs tek başına olsa idi Börker'lerin tezi geçerli sayılabilirdi. Oysa anıt üzerindeki tüm kurslar karışık yaratıklar tarafından yüceltildikleri için, bunların anlamları ve betimleniş biçimleri de aynı olmalıdır.

3) Börker çiftinin, bu boyutta bir anıtın orta tepesinde görmek istedikleri böyle bir çıkıntının, kanımızca, anıtın tüm görünümü ile uyuşmayacak bir biçimde olması ve anıtla estetik açıdan bir bütünlük göstermemesi de üzerinde durulması gereken bir faktördür.

4) Önasya'dan bilinen diğer yapıtlar üzerindeki betimlemelerin böyle bir tamamlamayı geçerli kılacak verilerinin bize ulaşamamasıdır.

Bugüne değin yapılan çalışmalarda Eflatun Pınar anıtının özgün biçimi ve onun özgün çevre düzenlemesinin araştırılması, anıt çevresinde gözlemlenen diğer taşların buluntu durumları ile açıklanmak istenmiştir. 1939 yılında Güterbock tarafından işlenmiş bir taş, kaynak gölünün güney batısında su seviyesinin üzerinde görülmüştür. Bu taşın üst kısmında üç derin oyuk, alt kısmında ise iki yarım daire biçiminde işlenmiş bölge bulunur[44]. Güterbock ve Mellaart bu taşın daha Hititliler zamanında yapılmış olan bir baraj yapısına ait (örneğin bir baraj kapağı) olabileceğine değinmişlerdir[45]. Ne yazık ki, gerek bu taşın üzerindeki işlenmiş kısımların, gerekse bunun anıtla eş zamanlı olup olmadığı sorunları çözümlenememektedir.

Kimi bilim adamları bu kabartmaların Hitit İmparatorluk döneminde kasten sudan çıkar gibi yapıldıklarını, kimileri de anıtın ön kısmında Yazılıkaya anıtında olduğu gibi, adakların konması için yapılmış bir setin bulunmuş olabileceğini ileri sürerler[46]. Naumann'ın 1970 yılında anıt ve çevresinde yaptığı araştırmalar sırasında gözlemlediği kimi özellikler, bu varsayımın üzerinde durulmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır. Su seviyesinin çok düşük olduğu bir zamana raslayan bu araştırmalar sonunda Naumann, anıtın betimlemeleri taşıyan temellerinin aynı seviyede olmadığını, ortadaki taşların daha derine gömülü olduklarının anlaşıldığını belirtmektedir. Böylece anılan temel taşları, anıtın iki yanında yer almaktadır. Bu taşların ön yüzeyinde, herbiri bir figürün altına gelecek biçimde yerleştirilmiş birer yarım daire biçiminde çıkıntı bulunmaktadır. Bunlardan iki yanda bulunanların taşla birlikte işlendiği, diğerlerinin ise, bu kısımlarda bulunan oyuklara sonradan yerleştirildiği anlaşılmıştır. Ancak bunların işlevinin ne olduğu kesin olarak saptanamamıştır[47].

Eflatun Pınar anıtının çevre düzenlemesini de içeren en son tamamlama denemesini Börker'ler yapmıştır. Börker'lerin bu çalışmasının temelini gene Güterbock'un ilk kez üzerinde durduğu gözlemler oluşturur. Çıkış noktası VIb numaralı taş bloğun yan kısmında, buraya alçak bir duvarın bitiştirilmiş olduğunu gösteren, bir duvar yatağının yer almasıdır[48]. Bunu, anıtın doğusuna doğru su içinde devam eden, birbirine paralel iki duvar kalıntısı pekiştirmektedir. Bu duvarlardan kaynak gölüne bakanı daha geniştir. Bunun ön kısmında bir sıra orthostatın bulunduğunu kabul eden Börker'ler, 12 - 14 m. uzunluğunda düşündükleri bu duvarın bir dalga kıran gibi görev görmüş olabileceğine değinmişler, orthostat sırasının hemen ardında düşündükleri geniş ve alçak duvarı ise su üzerinde yürümeyi sağlayan bir nevi platform olarak tamamlamışlardır (Resim 11). Bu duvara paralel olan ikinci duvar ise daha ince olarak tamamlanmıştır. Göle doğru olan kısmı düz kenar çizgisi gösteren bu duvarı Börker'ler kaynak suyunun biriktirilmesi için yapılmış, alçak bir sed duvarı olarak yorumlamaktadırlar. Böylece iki alçak duvar sırasının arasında bir kanal oluşmaktadır. Bunun doğudaki ucundan kaynak suyu göle karışmış olarak düşünülmüştür. Ayrıca, set duvarının üzerinde varlığı düşünülen, kanalcık ya da borularla yönlendirilen suyun, kurak mevsimlerde, su kaplarının doldurulmasına yararlı olacağını varsaymaktadırlar. Anıtın batı tarafındaki izlerden, bu kısımda da benzer bir alçak duvarın varlığı kabul edilmiştir.

Eflatun Pınar anıtının tarihlendirilmesi sorununa gelince: Bu anıtın Hitit İmparatorluk dönemine, Geç Hitit Beylikleri dönemine ve hatta Akamenid dönemine tarihlendirilmesi üzerinde duranlar olmuştur[50]. Bu eşsiz anıtın üzerinde bir kitabenin bulunmayışı, onun kesin olarak tarihlendirilmesini olanaksızlaştırmaktadır. Eflatun Pınar anıtı üzerinde ayrıntılı bir biçimde duran Bittel, anıtı Hitit İmparatorluk dönemi yapıtları ile karşılaştırarak, bu anıtı Hitit İmparatorluğunun sonuna, yani 13. yüzyılın sonlarına tarihlendirmiştir[51].

Naumann ise, anıtın yapım tekniğinde görülen poligonal sistemden yontma yapı taşı sistemine geçişi yansıtan özelliklere dayanarak, bunu bir tarihlendirme ölçütü olarak kullanmak istemektedir. Onun da teklif ettiği tarih, Hitit İmparatorluğunun sonudur[52].

Mellaart ise, Eflatun Pınar anıtının Luvice konuşan Arzawa ülkesinde olduğuna dikkati çekerek, bu anıtı son Arzawa krallarından biri tarafından yaptırtılmış olabileceğine değinmiştir[53].

Eflatun Pınar anıtından sadece 60 km. uzaklıkta bulunan ve gene kutsal bir su kaynağında yer alan, henüz yayınlanmamış Ilgın / Yalburt anıtı, taşıdığı kitabeden dolayı IV. Tuthalya'ya verilmektedir[54]. Konya çevresinde toplanan ve IV. Tuthalya'ya verilen tek anıt Ilgın'da değildir. Bu yörede ele geçen ve Tuthalya'nın adını taşıyan diğer yapıtlar: Emirgazi ve Köylütoğluyaylada bulunmuştur[55]. Gerek bu yapıtların dağılışı, gerekse Börker'lerin işaret ettiği bir özellik Eflatun Pınar anıtının yaptırılmasını buyuran Hitit Kralının IV. Tuthalya olmasını desteklemektedir. Bu

özellik, Ras Şamra'da ele geçen IV. Tuthalya'nın bir mühür baskısı üzerinde gözlemlenen ve tüm betimlemeleri tepeden sınırlayan kanatlı güneş kursudur (Resim 5)[66]. Edikula mühürlerinde sadece isim işaretlerinin üzerinde süzülen kanatlı güneş kursu, bu kez Eflatun Pınar anıtında olduğu gibi, mühür yüzeyinde yer alan tüm figürleri tepeden sınırlandırmaktadır.

Burada incelediğimiz Eflatun Pınar anıtı çok sorunları olan bir yapıttır. Tüm bu sorunların yanıtları ancak, kaynak gölünün boşaltılması, anıtın temel kısmından başlayarak sistemli bir biçimde araştırılması ve çevresinin incelenmesi ile verilebilir.

---

(1) M. Waefler, "Zum Felsrelief von İmamkulu", *Mittelungen der Deutschen - Orient Gesellschaft zu Berlin (= MDOG)* CVII, 1975, s. 17 - 26.
(2) J. Garstang, *The Hittite Empire,* London, 1929, s. 194.
(3) J. Garstang, "Explorations in Cilicia" *Annals of Archaeology and Anthropology* XXIV, 1 - 2, 1937, s. 64 - 68.
(4) K. Bittel, "Karabel" *MDOG* XCVIII, 1967, s. 7 - 21.
(5) H. G. Güterbock, "Notes on some Hittite Monuments", *Anatolien Studies (= AnSt)* VI, 1956, s. 53 - 54.
(6) A. Archi, "Felsreliefs von Hemite" *Studi Micenei ed Egeo - Anatolici* XIV, 1971, s. 71 - 74.
(7) Bu anıtla ilgili kaynakça için karş. J. Börker - Klaehn ve Chr. Börker, "Eflatun Pınar. Zur Rekonstruktion, Deutung und Datierung" *Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts* XC, 1976, s. 1 - 41.
(8) J. W. Hamilton, *Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia* II, London, 1842, s. 350 - 351.
(9) L. J. Delaporte, *Catalogue des cylindres cachets et pierres gravées de style oriental. Musée du Louvre II,* Paris, 1923, lev. 125:5a.
(10) H. Z. Koşay, *Türk Tarih Kurumu Tarafından Yapılan Alaca Höyük Kazısı.* 1937 1939'daki Çalışmalara ve Keşiflere Ait İlk Rapor, Ankara, 1951, lev. LXII, Resim 1a - b.
(11) H. Z. Koşay[10], lev. LXII, Resim 3.
(12) Ş. Doğan, "Çiftlik Heykelciği" *Anadolu* XIV, 1970, s. 73, 74, I, 1 - 4; II, 1 - 3.
(13) O. W. Muscarella, *The Norbert Schimmel Collection,* New York, 1974, Nr. 125.
(14) K. Bittel, J. Boessneck, B. Damm, H. G. Güterbock, H. Hauptmann, R. Naumann ve W. Schirmer, *Das hethitische Felsheiligtum Yazılıkaya,* Berlin, 1975, Nr. 28/29.
(15) K. Bittel ve diğ.[14], s. 135 vd.
(16) H. Kantor, Oriental Institute Museum Notes, No. 9: "A Syrio-Hittite Treasure in the Oriental Institut Museum", *Journal of Near Eastern Studies* 16, 1957, s. 145 vd., lev. 20 - 23.
(17) K. Bittel, *Die Hethiter,* München 1976, Resim 341.
(18) Karş. J. Börker - Klaehn ve Chr. Börker[7], s. 25, Resim 22.
(19) H. Z. Koşay[10], lev. LXVII, Resim 4.
(20) C. F. A. Schaeffer, *Ugaritica III,* Paris, 1956, s. 26, Resim 35.
(21) K. Bittel ve diğ.[14], s. 138 vd.
(22) U. Seidel, "Lapisreliefs und ihre Goldfassungen aus Karkamış", *Istanbuler Mitteilungen* 22, 1972, lev. 6, 11; K. Kittel[17], Resim 242 - 243.
(23) Karş. H. Gonnet-Bağana, "Arkeolojik Belgelere Göre Eti Güneş Kursları", *Anadolu* XI, 1967, s. 161 vd.
(24) K. Emre, *Anadolu Kurşun Figürinleri ve Taş Kalıpları,* Ankara, 1971, s. 72, dn. 250 254, lev XI, 4a b.

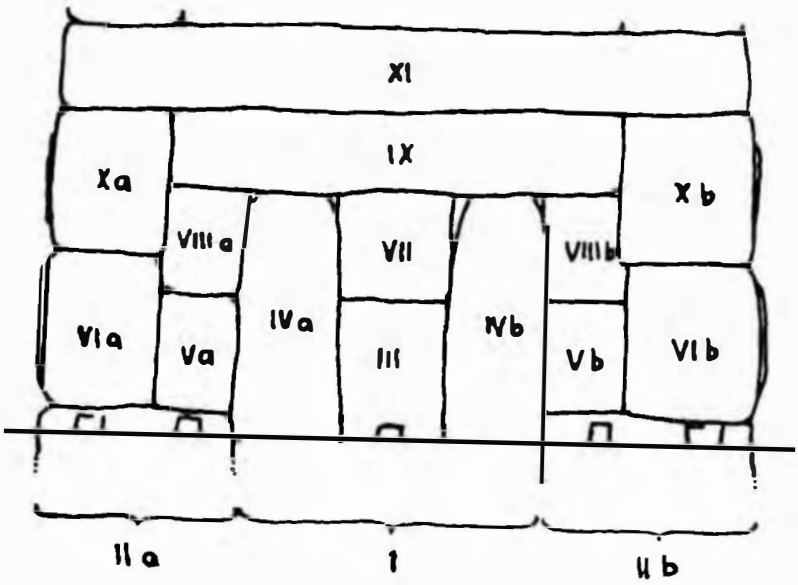
(25) D. G. Hogarth, *Hittite Seals,* Oxford 1920, lev. 7, 196.
(26) K. Bittel, "Beitrag zu Eflatun Pınar", *Bibliotheca Orientalis* X, 1953, 1/2, s. 4.
(27) J. Börker-Klaehn ve Chr. Börker[7], s. 33 vd.
(28) H. G. Güterbock, "Eski ve Yeni Eti Abideleri", *Halil Edhem Hâtıra Kitabı* I, 1947, s. 48 - 51.
(29) K. Bittel[26], s. 2 - 5.
(30) J. Mellaart, "The Late Bronze Age Monuments of Eflatun Pınar and Fasıllar near Beyşehir" *AnSt* XII, 1962, s. 111 - 117.
(31) W. Orthmann, "Hethitische Götterbilder", *Vorderasiatische Archaeologie. A. Moortgat zum 65. Geb.*, 1964, s. 221 - 226.
(32) R. L. Alexander "The Mountain God at Eflatun Pınar", *Anatolica* II, 1968, s. 77 - 85.
(33) R. Naumann, "Einige Beobachtungen in Eflatun Pınar", *Mansel'e Armağan* I, III, 1974, s. 467 - 474; a.y., *Eski Anadolu Mimarlığı* (çev. B. Madra) Ankara, 1975, s. 451 vd.
(34) J. Börker - Klaehn ve Chr. Börker[7], s. 1 - 41.
(35) J. Mellaart[30], s. 114.
(36) J. Mellaart[30], s. 114 vd.
(37) W. Orthmann[31], s. 221 vd.
(38) R. L. Alexander[32].
(39) Karş. M. R. Behm-Blanke ve D. Rittig, "Der "Aslantaş" von Eflatun Pınar", *MDOG* CII, 1970, s. 99, dn. 28. Bu konu ile ilgili olarak ele alınması gereken bir yapıt "Şarkışla Baltasıdır", (K. Bittel[17]). Bu yapıtta yarım daire biçimindeki kanatlı güneş kursunun yanı sıra, bu bezeğin üst kısmında hayvan figürlerinin bulunması çok düşündürücüdür.
(40) M. R. Behm-Blancke ve D. Rittig[39], s. 89 - 99.
(41) R. Naumann[33] (1974), s. 472 vd.
(42) J. Börker - Klaehn ve Chr. Börker[7], s. 2 vd, Resim 7.
(43) J. Mellaart[30], s. 116.
(44) H. G. Güterbock[28], s. 49.
(45) J. Mellaart[30], s. 116; Ayrıca karş. Naumann[33] (1974), s. 468 vd.
(46) Karş. R. Naumann[33] (1975), s. 454, dn. 19.
(47) R. Naumann[33] (1974), s. 489 vd., Resim 144 - 145a - b.
(48) J. Börker - Klaehn ve Chr. Börker[7], s. 6.
(49) J. Börker - Klaehn ve Chr. Börker[7], s. 1 vd., Resim 5 - 10.
(50) Karş. J. Börker - Klaehn ve Chr. Börker[7], s. 19, dn. 51.
(51) K. Bittel[26]
(52) Karş. K. Bittel[26], s. 4 vd; R. Naumann[33] (1974), s. 474.
(53) J. Mellaart[30], s. 117.
(54) M. J. Mellink, "Archaeology in Asia Minor", *American Journal of Archaeology* 76, 1972, s. 171.
(55) I. J. Gelb, *Hittite Hieroglyphic Monuments. Oriental Institut Publications* XLV, 1939, s. 13, 17, 36, lev. LXII - LXIV; K. Bittel[17], s. 20.
(56) C. F. A. Schaeffer[20], s. 17 vd, Resim 24, 21, Resim 26, s. 111 vd.



Resim 1. J. Börker - Klaehn ve Chr. Börker[7], Resim 2.



Resim 2. R Naumann[33] (1974), Resim 147.



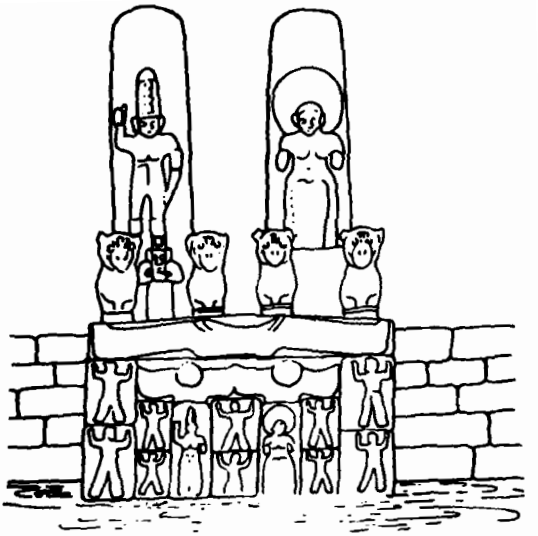
Resim 3. J. Börker - Klaehn ve Chr. Börker[7], Resim 4'den değiştirilerek alınmıştır.



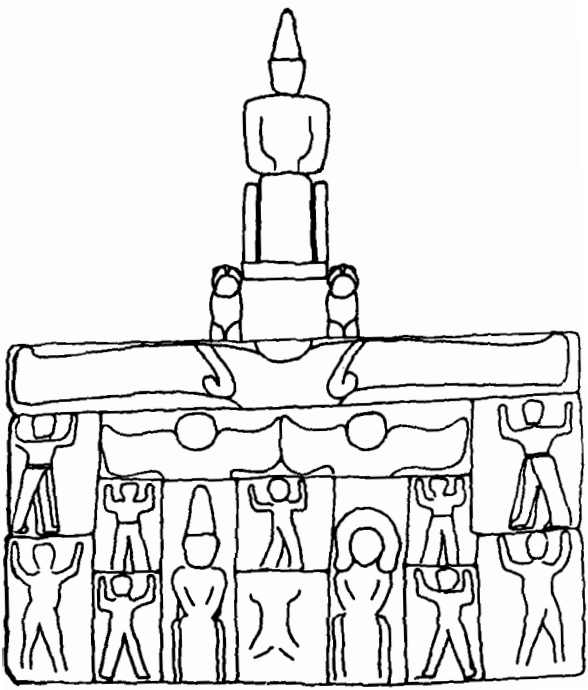
Resim 4. J. Börker - Klaehn ve Chr. Börker[7], Resim 22



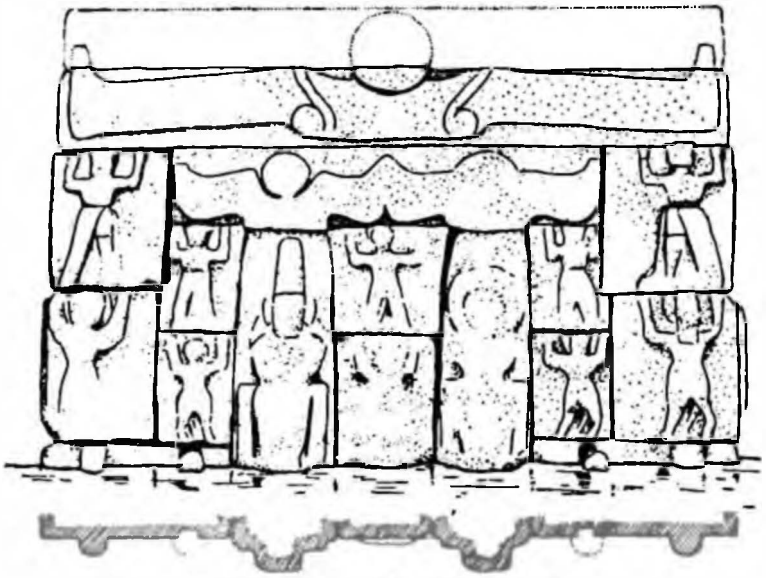
Resim 5. K. Bittel[17], Resim 192.



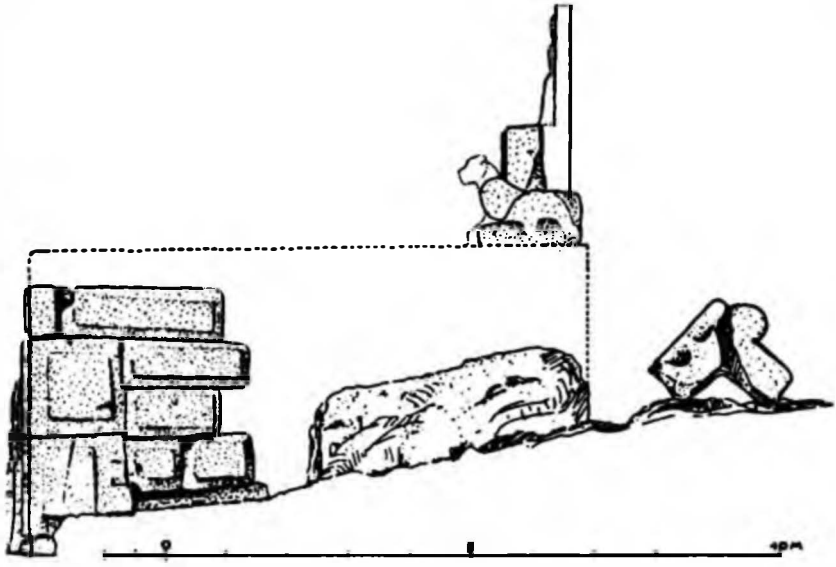
Resim 6. J. Mellaart[30], Fig. 2.



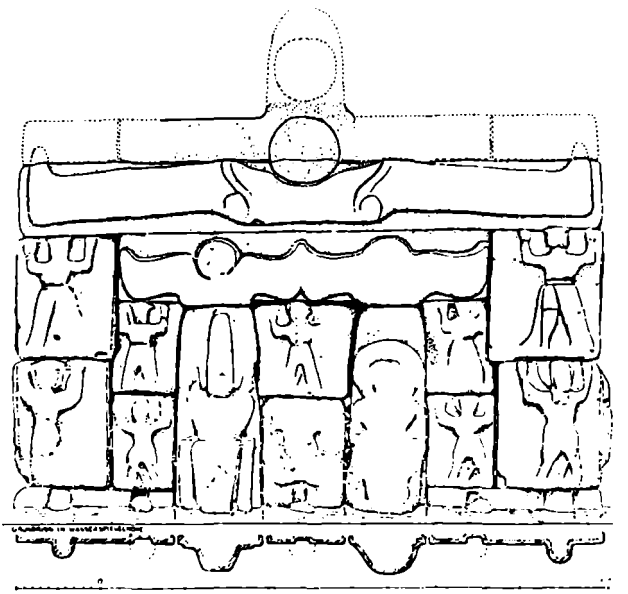
Resim 7 W Orthmann[31], Resim2.



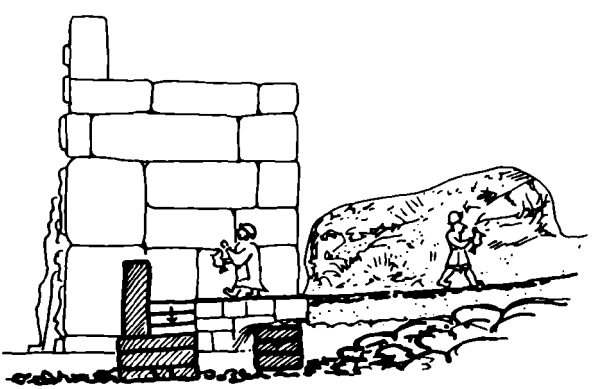
Resim B. Naumann[33] (1975), Resim 582.

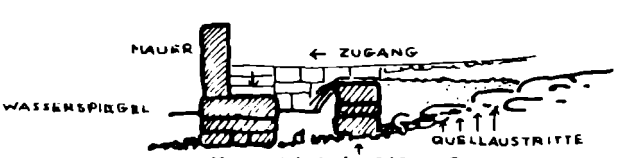


Resim 9. R. Naumann[33] (1974), Fig. 66.



Resim 10. J. Börker - Klaehn ve Chr. Börker[7], Resim 14.





Resim 11 J. Börker Klaehn ve Chr. Börker[7], Resim8a - b.

AKHİSAR ÇANLI KİLİSE FRESKOLARI

Yıldız ÖTÜKEN*

Akhisar'daki Çanlı kiliseyi ilk kez J. Strzygowski, 1903 yılında yayınlanan "Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte" adlı kitabında kısaca tanıtmış ve 10. yüzyıl sonu ile 11. yüzyıl başları arasına tarihlemiştir[1]. Yapıdaki freskolar ise, H. Rott ve onu takiben W. Ramsay - G. L. Beli tarafından, Anadolu Hıristiyan mimarisini kapsayan genel araştırmalar çerçevesinde, yetersiz bir şekilde tanıtılmıştır[2]. H. Rott incelemesinin başında Çanlı kilise yapı topluluğundaki mekânların farklı dönemlerde freskolarla bezendiğini belirtmekte, sonuçta ise bu varsayımını adeta unutarak, tüm freskoları güney kiliseyle aynı döneme, yani 10. yüzyıl sonu ile 11. yüzyıl başları arasına, tarihlemektedir. W. Ramsay ve G. L. Bell ise, herhangi yeni bir yorum getirmeden, J. Strzygowski'nin tarihlemesini tekrarlamaktadırlar. Yakın dönemlerde Orta Anadolu bölgesinde çeşitli incelemeler yapan N. ve M. Thierry, bazı araştırmalarında Çanlı kilisenin mimari ve resim sanatı içindeki önemini vurgulamışlardır[3]. Freskolar, Thierry'lere göre, üstün bir sanat anlayışını yansıtmakla beraber "taşra karakterindedirler"[4]. Güney kilisede yer alan Meryem ve İsa tasviri Bizans sanatında ünik bir örnektir[5]. Araştırmacılar yapı topluluğundaki ögelerin mimari farklılıklarına dayanarak, güney kilisedeki freskoları 11. yüzyılın ikinci, kuzey kilisedekileri ise, aynı yüzyılın üçüncü çeyreğine tarihlerler[6]. Ancak tüm yayınlarında ikonografi ve üslûp

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Görevlisi.

özelliklerini yeterince incelememişler, yalnız kuzey nartekste yer alan "Metamorfosis" tasvirinin "ekspresyonist" nitelikte olduğunu belirtmekle yetinmişlerdir[7]

Çanlı kilisenin mimari değerlendirmesine yeni bir yön veren araştırmacı M. Restle'dir. Ansiklopedik bir makale çerçevesinde Kapadokya mimarisini inceliyen Restle, yapıyı en erken 13. yüzyıla tarihleyebileceğimizi belirtmektedir[8]. Bugüne kadar yayınlanan diğer araştırmalar gibi, Restle'nin bu makalesi de, yapıdaki freskoları değerlendirmekten çok uzaktır. Bizans mimari sanatında —bilhassa Orta Anadolu mimari gelişimi içinde— özel bir yeri olan Çanlı kilise, her geçen gün biraz daha harap olmaktadır. İleride tümüyle kaybolacak freskoları, çalışmamızda ayrıntılarıyla tanıtmak ve bu yoldan mimari incelemelere yardımcı olmak amacındayız.

İlk önce Çanlı kilise yapı topluluğundaki freskoların konularını ve yapı içindeki yerlerini belirliyelim[9]. Güney kilisenin apsis nişinde "altı piskopos" figürü görülmektedir; freskonun üst kısmı tamamen harap olduğundan tek tek tanımlıyamadığımız piskoposlardan birisi, H. Rott'un verdiği bilgiye göre, "Theophylaktos"tur. Prothesis hücresinin yarım kubbesinde "Başmelek Mikael" güney duvarında "H. Timon"; Diakonikon'un yarım kubbesinde "Meryem ve çocuk İsa", güney duvarında ise "üç aziz" figüründen oluşan bir fresko fragmanı yer alır Bu tasvir H. Rott'a göre bir "Etimasia" (Boş taht), N. Thierry'e göre ise "Havarilerin takdisi" sahnesidir[10] Naostaki freskolar genellikle çok haraptır; yayınlarda belirtilen çoğu tasvir tamamen kaybolmuştur. Güney haç kolunun güneyinde "Lazarus'un diriltilişi" güneybatı köşe hücresinin güneyinde "Kudüs'e giriş" batısında "İsa ve Samiryeli kadın" sahneleri seçilmektedir. Batıdaki girişin yanlarında yer alan aziz figürlerini tanımlamak bugün olanaksızdır Kuzeydoğu kubbe payesinin doğu yüzünde "İskenderiye'li piskopos Petrus" kuzeyinde adı belirlenemiyen diğer bir piskopos figürü görülmektedir. H. Rott ve W. Ramsay'in verdikleri bilgilere göre, güney kilisede bugün tamamen kaybolmuş şu tasvirler yer almaktaydı: Prothesis'te, Mikael'in altında, "H. Hermolaos" naos güney duvarındaki pencerelerin üzerinde "Meryem'in doğumu", batı duvarında "Konstantin, Helena", "Mısırlı Meryem'in Zosimus tarafından takdisi", kuzey duvarında ise "Son mahkeme" Güney nartekste olduğu belirtilen "Kyriakos", "Makrina", "Euphemia" ve "Barbara" tasvirlerinden hiç bir iz kalmamıştır. Kuzey kilisenin batı bölümünde, güney duvarda, "Vaftizci Yahya'nın doğumu", "Elizabet'in çölde takibi" ve "H. Phloros" tonozun güney yarısında ise "Paskalya" tasvirleri yer alır[11]. Kuzey narteksin kuzey bölümünde, doğu duvarda "İsa'nın doğumu", batıda "İsa'nın mabete takdim edilişi", güney bölümünde ise, doğuda "İsa'nın vaftizi", batıda "Metamorfosis", güneydeki kapı alınlığında "Son akşam yemeği", iki bölümü ayıran takviye kemeri içinde iki "peygamber" figürü görülmektedir. Güney girişinin doğusunda bulunan bir nişte iki tabakadan oluşan fresko fragmanları tesbit ettik; alt tabakada yalnız halesi ve başı belirgin bir azize (Meryem?), üst tabakada ise geometrik motiflerle bezenmiş bir elbise seçilebilmektedir.

GÜNEY KİLİSE

Altı Piskopos

Altı piskopos, bütün figür olarak, önden ve ayakta duruyor şekilde tasvir edilmişlerdir. Zemin yeşil, arka fon ise çivit mavisidir. Freskonun üst yarısı harabolmuş, figürlerin yalnız belden aşağısı günümüze gelebilmiştir. Giysiler, beyaz veya sarı uzun tünik üzerine, koyu kırmızı veya beyaz palyumdan oluşmaktadır. Sağdan dört piskopos Omoforion, Epitrahelion ve Enhirion'la bezenmiş zengin giysileri ile dikkatimizi çekerler. Bu türde piskopos tasvirleri Kapadokya bölgesinde 11. yüzyıldan itibaren görülmektedir[12].

Başmelek Mikael (Resim 1)

Melek büstünün bugün büyük bir kısmı tahrip olmuştur; attribüleri, giysisinin ayrıntıları ve tanımlayıcı yazısı silinmiştir. Koyu kurşuni zemin üzerinde, başını çevreliyen sarı halesi, yeşil ve kahverengi tonların hakim olduğu sol kanadı ve yeşil tüniği seçilmektedir[13].

Meryem ve Çocuk İsa (Resim 2)

Meryem, önden, büst şeklinde tasvir edilmiştir; İsa'yı göğsünün önünde tutmaktadır. Yüzü tamamen kaybolmuş, koyu lâcivert zemin üzerinde sarı halesi ve yanlarda MΗ̃P Θ̃V kısaltmaları görülmektedir. Erguvanî renkte bir maforion ve koyu mavi, uzun kollarının manşetleri sarı bordürle bezenmiş, bir tünik giymiştir. İsa'nın sarı halesi, iki yana kaldırdığı kolları, belirgindir; sağ eli ile takdis işareti yapmakta, sol elinde ise kapalı bir rulo tutmaktadır. Koyu pembe giysisinin üzerinde, beyaz renkte kırmızı küçük haçlarla bezeli bir atkı taşımaktadır.

Kapadokya kaya kiliselerinde, Apsis, Diakonikon ve Prothesis mekânlarının resim programı bölgeye has geleneklere bağlıdır. Apsis kubbesi, "Peygamber görüntüsü" veya "Deesis" gibi tasvirlere, Diakonikon, "Başmelek Mikael" Prothesis ise, "Meryem"e ayrılmıştır[14]. Çanlı kilise bu düzenin dışına çıkmaktadır: "Başmelek Mikael" Prothesis'te, "Meryem" ise Diakonikon'da yer alır; Apsis kubbesi yıkıldığı için buradaki tasviri belirliyemiyoruz[15]. Kapadokya'daki örnekler arasında yalnız Çavuşin'deki Nikephoras Phokas kilisesinde, Çanlı kilisede olduğu gibi, Diakonikon Meryem tasvirine ayrılmıştır[16].

Çanlı kilisedeki Meryem, Bizans ikonografisinde Nikopoia adı ile tanımlanan tipin bir örneğidir. Anadolu'da çok benimsenmiyen bu tip, Bizans resim sanatında bilhassa 12. ve 13. yüzyıllarda yaygınlaşmıştır[17]. Çocuk İsa'nın dini giysiler içinde

tasvir edilişi bugüne kadar karşılaşmadığımız bir özelliktir. Ender olmakla beraber 11. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yetişkin İsa tipi dini giysilerle canlandırılmıştır; meselâ İsa, Kiev Ayasofya'sında veya Nerezi'deki Sv. Panteleimon kilisesinde rahip, Mistra'daki Peribleptos kilisesinde ise, piskopos giysileriyledir[18]. Şüphesiz bu ve benzer diğer örnekler Çanlı kilisedeki tasvirin tam bir karşılığı değildirler. Ancak, İsa'yı bir din görevlisi olarak karakterize eden tüm tasvirlerin ortak bir düşünce kaynağından yararlandığı kanısındayız.

Üç Aziz (Resim 3, 4)

Diakonikon'un güney duvarında bulunan fresko kalıntısındaki sahneyi bugünkü durumu ile kesin tanımlamak olanaksızdır. Resmin sol köşesinde yer alan kırmızı örtülerle kaplı masa, muhtemelen bir sunak masasıdır. Resmin geri kalan kısmında, sağdan sola, bu masaya doğru geniş adımlarla yürüyen üç figür görülmektedir. Başları tamamen harap olan bu figürler, kol ve etekleri geniş, koyu kırmızı bordürle bezeli beyaz tünik üzerine pembe, açık yeşil veya mavi renkte palyum giymişlerdir. Zemin yeşil, arka fon çivit mavisidir. Soldaki figürün ayağı çıplaktır, sağdakinin sol eli ile öne doğru bir işaret yaptığı seçilebilmektedir.

H. Rott'a göre, fresko "muhtemelen" bir "Hetoimasia" (Boş taht) sahnesine aittir[19]. N. Thierry ise, bu üç figürü, Diakonikon'daki Meryem ve İsa tasviri ile birlikte yorumlayarak, sahneyi "Havarilerin kominyonu" (Kutsal şarap ve ekmekle takdisi) şeklinde nitelendirmektedir[20]. Rott'un yorumu kanımızca yanlıştır: kırmızı örtülü nesne, Rott'un da belirttiği gibi bir "altar"dır ve sembolik anlamda İsa için hazırlanmış "Boş taht" motifiyle bağdaştırılamaz[21]. Bizans resim sanatında "Havarilerin kominyonu" sahnesi, İsa ve oniki havari figürünü kapsamaktadır. Ender olmakla beraber bazı anıtsal resim sanatı örneklerinde kompozisyon iki ayrı resim yüzeyine bölünmüştür: İsa, iki kez altı havari ile canlandırılmıştır[22]. Çanlı kilisede bu tür bir bölünmeyi kabul edersek, ikinci resim yüzeyinin nerede olduğunu düşünmemiz gerekir. Diakonikon'un kuzeyinde Bema'ya geçişi sağlayan kemer boşluğu yer aldığından, resimin varolması gereken ikinci yarısını ancak Prothesis hücresinin kuzey duvarına yerleştirebiliriz. Ancak bu çözümle kompozisyon, birbirinden çok uzak iki yüzeye ayrılmaktadır. Kapadokya bölgesindeki diğer örnekler —Göreme Kılıçlar veya Soğanlı Karabaş kilisesi gibi— klâsik geleneğe bağlıdırlar: resmin merkezinde kutsal şarap ve ekmeği sunan İsa, onun sağ ve solunda simetrik bir şekilde yanyana dizilmiş altışardan oniki havari figürü yer alır[23]. Çanlı kilisedeki fragmanı Thierry'e göre "Havarilerin takdisi" şeklinde yorumladığımız takdirde, bölgeye yabancı bazı kaynakları kabul etmek zorundayız.

Meryem'in Doğumu

Bugün tamamen kaybolan "Meryem'in doğumu" sahnesi, bir ziklus içinde veya tek başına tasvir edilmiş olabilir[24] Meryem'in hayatını canlandıran apokrif

kaynaklı tasvirler, Kapadokya bölgesinde yalnız Kızılçukur Yoakim - Anna ve Kepez Sarıca kilisede karşımıza çıkmaktadır[25]. Bu tür tasvirlerin yaygınlaşması 11. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gerçekleşmiş, en güzel örnekler, İstanbul Kariye kilisesi gibi, 14. yüzyılda yapılmıştır[26].

Lazarus'un Diriltilmesi

Geometrik motiflerle bezeli geniş bir süs bordürü ile çevrelenen fresko bugün çok harap durumdadır. Yeşil zemin ve çivit mavisi fon, bu freskoda tekrarlanmaktadır. Kompozisyon bilinen ikonografik unsurlardan oluşur: solda eflâtun renkli giysileriyle İsa ve onun ayaklarına kapanmış bir şekilde tasvir edilen Lazarus'un kardeşleri, Meryem ve Martha, görülmektedir[27]. İsa'nın sağında, Kapadokya örneklerinin çoğunda olduğu gibi, havari Thomas durmaktadır[28]. Resmin sağında, edikula şeklinde bir mezarın önünde, beyaz sargılarla bağlı Lazarus figürü ve ön plânda, kısa kırmızı renkte giysileri ile mezar taşını kaldıran yardımcı figür seçilmektedir[29]. Fresko çok harap olduğundan Lazarus'u ayrıntıları ile tanımlıyamıyoruz, ancak mezarın dışında, muhtemelen diğer "dört sütunlu" gelişmiş Kapadokya örneklerindeki gibi, canlanmış bir şekilde tasvir edildiğini belirliyebiliriz[30].

Kudüs'e Giriş

Lazarus sahnesini izleyen fresko bugün ancak H. Rott'un verdiği bilgi yardımı ile bulunabilir. Fresko kalıntıları solda mavi tünik ve eflâtun palyum giymiş İsa figürünü, sağda ise Kudüs şehrinin surlarını göstermektedir[31].

Mısır'lı Meryem'in Rahip Zosimus Tarafından Takdisi

Mısır'lı Meryem'in hayatını canlandıran apokrif kaynaklı tasvirlerin en yaygın örneği "Takdis" sahnesidir[32]. Kapadokya bölgesindeki bilinen örnekler 10. yüzyıl sonundan başlıyarak, bilhassa 11. ve 12. yüzyıllara aittir. Çanlı kilisede bugün tümüyle kaybolan bu sahneyi, Göreme'deki 29a şapeli, Tokalı 2, Soğanlı'da Canavar ve Ihlara vâdisindeki Ala ile Yılanlı kiliselerdeki örneklere eklemekle yetineceğiz[33].

İsa ve Samiriyeli Kadın

İsa ve Samiriyeli kadının hikâyesi, Yahya İncil'inin dördüncü bölümünde anlatılır (4, 1 42). Bizans tasvirlerinde, yalnız İsa ve kadının kuyu başında karşılaşmaları anı (4, 6 10) canlandırılmıştır[34]. Sahnenin anıtsal resim sanatında

benimsenmesi ancak 12. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bilhassa 14. yüzyılda başkent ve etki alanında yaygınlaşan tasvir, Kapadokya'da çok ender olup yalnız üç örnekte karşımıza çıkmaktadır[35].

Çanlı kilisedeki tasvirde İsa figürü, bölgedeki diğer örneklerde olduğu gibi, resmin solunda, bir taş üzerinde oturur şekilde canlandırılmıştır. Vücudu hafifçe sola, Samiriyeli kadına dönüktür. Sağ kolunu öne uzatmış, sağ eli konuşma anını simgelemektedir. Kucağında tuttuğu sol elinde, kapalı bir rulo belirgindir. Koyu mavi tünik üzerine, erguvani renkte bir palyum giymiştir. İsa tasvirinin sayılan bütün bu özellikleri alışılagelmiş ikonografiye uygundur; çoğu tasvirden ayrılan küçük tek bir unsur, üzerinde oturduğu taşın, genellikle görüldüğü gibi tabii bir kaya olmayıp, Paris'teki bir elyazmasından veya Derindere kilisesinden tanıdığımız tarzda, düzgün kesilmiş bir blok olmasıdır[36] Samiriyeli kadın ayakta durmaktadır; fresko bu kısımda çok tahrib olduğu için figürün hareketlerini belirliyemeyiz. Muhtemelen diğer örneklerdeki gibi, bir eli ile konuşma anını simgeliyen işaret yapmakta, diğer eli ile önündeki kuyuya sallandırdığı kovanın ipini tutmaktadır. Kuyunun bileziği yuvarlaktır ve Kapadokya'daki örneklerde görülen ahşap makara burada yoktur. İsa figürü, arka fondaki büyük pembe renkli bir tepe ile vurgulanmıştır; kadının sağında ise, şehri belirleyen mimari unsurlar seçilir. Karşılaşma anına, şehirden dönüşlerinde kısmen tanık olan havariler, Derindere'deki örnekte olduğu gibi büyük boyutlarda gösterilmez; tepenin solunda, küçük boyutlarda canlandırılır[37]

Son Mahkeme

Bugün tamamen kaybolmuş olan "Son mahkeme" tasviri, H. Rott ve W. Ramsay'in kiliseyi inceledikleri dönemlerde de oldukça harap bir durumdaydı. Rott "çıplak vücutlu suçluların korku dolu yüz ifadelerini", Ramsay ise "beyaz elbiseli figürlerden oluşan bir grubu" tesbit edebildiğini belirtmiştir. Kısa olmakla beraber bu bilgiler, Çanlı kilisedeki "Son mahkeme" tasvirinin zengin ikonografik verilerine birer kanıttır[38] Orta Anadolu bölgesinde bu tür gelişmiş örneklerin ilki, Eğridir'deki Niş adasında yer alan Stephanos kilisesindeydi. Kapadokya'da tesbit edebildiğimiz "Son mahkeme" örnekleri genellikle 12. ve 13. yüzyıllara aittir; Ürgüp ve çevresinde 15. 16. yüzyıllara tarihlenebilen tasvirler dikkatimizi çeker[39]. Bizans resim programının geleneksel düzenine göre "Son mahkeme" sahneleri genellikle kiliselerin batı duvarındadır. Kapadokya bölgesinde bu gelenek çoğu kez uygulanmamıştır: sahne Çanlı kilisede kuzey, Mustafakemalpaşa'daki Timios Stavros kilisesinde Prothesis hücresinde, Cemil'deki Stephanos kilisesinde ise güney duvarda yer almaktadır[40]

Azizler

Batı duvardaki "Konstantin ve Helena" tasvirleri bugün tamamen kaybolmuştur[41] Apsis nişindeki "Theophylaktos", İzmit piskoposlarından olup, Çanlı kilisenin

dışında Soğanlı'daki Barbara ve Göreme'deki Karanlık kilisede canlandırılmıştır[42]. Aziz "Hermolaos" İzmit'li bir martirdir; Kapadokya'daki kiliselerde genellikle öğrencisi İzmit'li Panteleimon ile birlikte tasvir edilir[43]. Çanlı kilisenin kuzeydoğu kubbe payesinde yer alan İskenderiye başpiskoposu "Petros", İzmit'te şehit edilen bir martirdir. Tasvirlerine yalnız Güllüdere Ayvalı ve Göreme Tokalı 2 kiliselerinde rastlarız[44]. Prothesis'te bulunan "H. Timon" tasviri ise Kapadokya bölgesinde tesbit edebildiğimiz tek örnektir[45].

GÜNEY NARTEKS

Azizler

Azize "Barbara"nın tasviri Çanlı kilisede İzmit'li azizlerin önemini bir kez daha vurgulamaktadır[46]. Filistin'li keşiş "Kyriakos"a Süveş Kırk Martirler kilisesinde rastlarız[47]. İstanbul ve çevresinin ünlü azizelerinden "Euphemia"[48] ve Kayseri'li "Makrina"[49] Çanlı kilisenin dışında ender veya hiç bir örnekte tesbit edilmemişlerdir

KUZEY KİLİSE

Paskalya (Resim 5)

Kuzey kilise tonozunun güneybatısında yer alan fresko fragmanı, yanyana oturur vaziyette tasvir edilmiş altı aziz figürünü içermektedir. Bir ellerinde kapalı kodeks tutan diğer elleri ile takdis işareti yapan azizler giysileriyle de homojen bir grup oluştururlar. Uzun beyaz veya mavi tünik üzerine pembe veya açık kahve renkli palyum giymişlerdir. İkonografik özellikler, figür tipleri ve tüm kompozisyon bu fragmanın orijinalde bir "Paskalya" tasvirine ait olduğunu düşündürür[50]. Kapadokya kiliselerindeki "Paskalya" tasvirlerini inceleyecek olursak Çanlı kilise ile pek çok benzerlikler tesbit ederiz. Hemen hemen bütün örneklerde, Çanlı kilisede olduğu gibi, tonoz içi resim yüzeyidir. Oniki havari figürü, altışardan iki sıra halinde, tonozun iki yarısına bölünmüştür[51]. Simetrik kompozisyonun merkezinde "Hetoimasia" (Boş taht) veya haç motifi bulunur[52]. Çanlı kilisedeki fresko bugün çok haraptır; bu nedenle havarileri tek tek tanımlamak ve merkezdeki motifi belirlemek olanaksızdır. Kapadokya'daki örnekler arasında Göreme Kılıçlar kilisesindeki "Paskalya" tasviri, Çanlı kiliseye en yakın olanıdır.

Vaftizci Yahya'nın Doğumu; Elizabet'in Çölde Takip Edilişi

Kuzey kilisede yer alan "Vaftizci Yahya'nın doğumu" sahnesi ufak bir iki fragmanın dışında tamamen silinmiştir. Elizabet, başı sola gelecek bir şekilde, kırmızı

örtüyle kaplı bir döşekte yatmaktadır. Arkasında bazı mimari ögeler seçilebilmektedir; önde sol köşede ise çocuğun bir hizmetkâr tarafından banyo edilmesi canlandırılmıştır. Kapadokya'da Çanlı kilisenin dışında yalnız Çavuşin'deki Ioannes Prodromos kilisesinde tesbit edebildiğimiz bu sahne Bizans sanatındaki ender örneklerdendir[53].

"Elizabet'in çölde takip edilişi" bölgede El Nazar kilisesindeki gibi bazen ziklus'tan ayrı tek başına, veya Çavuşin'deki gibi geniş bir Yahya ziklusu içinde canlandırılmış yaygın bir sahnedir[54]. Çanlı kilisedeki "Doğum" ve "Takip" tasvirleri ikonografik özellikleri ile dikkatimizi çekerler: "Doğum" sahnesi "Banyo" motifi ile zenginleştirilmiştir[55]; takipçiler, yalnız Çavuşin'deki örnekte görüldüğü gibi, ellerinde sopa tutmaktadırlar[56].

Aziz Phloros (Resim 6)

Kuzey kilisede Vaftizci Yahya'nın hayatından alınmış sahneleri izleyen freskoda aziz "Phloros" canlandırılmıştır. Kapadokya bölgesindeki diğer örneklere benzer bir şekilde tasvir edilen Phloros, sağ elinde martirliğini simgeleyen haçı taşımaktadır[57].

KUZEY NARTEKS

İsa'nın Mabete Takdimi

Oldukça harap bir durumda olan freskoda figürleri tanımlıyabiliriz; kompozisyon sunak masasının sağ ve solunda yer alan dört figürden oluşmaktadır: Solda Hanna ve Meryem, sağda ise Simeon ve Yusuf. Kapadokya bölgesindeki "Mabete takdim" sahnelerinde figürlerin sayı veya sırası değişkendir; Meryem ve Simeon'dan oluşan iki figürlü örneklerin yanısıra Çanlı kilisedeki gibi dört figürlü tasvirler çoğunluktadır[59]. Genellikle sunak masasının solu Meryem'e, sağı ise Simeon'a ayrılmıştır; Hanna Simeon'la birlikte tasvir edilir. Bu gelenekten ayrılan iki örnek tespit ettik: Eski Gümüş kilisesinde Hanna solda, Yusuf ve Meryem'in arkasında, Simeon ise tek başına masanın sağındadır. Çanlı kilisede, Hanna yine Simeon'dan ayrı, Meryem'le birlikte solda, Simeon ise Yusuf'la sağda tasvir edilmiştir[60]. Çanlı kilisedeki düzenleme Kapadokya'da tek olup, yalnız Nerezi'deki Sv. Panteleimon kilisesinde bulunan freskoya benzemektedir[61].

Metamorfosis (Resim 7, 8)

İlk örneği Güllüdere Ayvalı kilisesinde (913 - 20) tesbit edilen "Metamorfosis" tasvirleri çeşitli sanat dönemleri boyunca önemli bir farklılaşma göstermezler[62]

Çanlı kilisedeki örnek Kapadokya bölgesindeki tüm tasvirlerden tanıdığımız şemayı tekrarlamaktadır.

Kuzey nartekste bulunan "İsa'nın doğumu", "Vaftiz" ve "Son akşam yemeği" tasvirleri bugünkü durumları ile ayrıntılı bir tasvire olanak vermezler. Doğum sahnesinden yalnız bir çoban figürü, Vaftizden melek figürlerinden bazı kalıntılar, Son akşam yemeği sahnesinden ise masanın bir kısmı seçilebilmektedir. Kuzey narteksteki freskoları incelerken dikkatimizi çeken bir husus şu oldu: resim programını oluşturan beş ana bayram sahnesi Bizans kiliselerinde naos mekânında yer alması gereken önemli tasvirlerdir. Çanlı kilisedeki küçük bir narteksin bu denli vurgulanması ilginçtir.

GENEL DEĞERLENDİRME

Çanlı kilisedeki freskolar bugünkü durumlarında yeterli bir uslûp analizine olanak vermezler. Ancak bazı kalıntıların yardımıyla güney kilise, kuzey kilise ve kuzey nartekste farklı uslûpların varolduğunu belirlemek mümkündür. Güney kilisedeki freskolar, mimari bölümlerin sınırlarını aşan büyük boyutlarıyla dikkatimizi çekerler. Güney duvardaki "Üç aziz" tasvirinde, hacimli görünümlü figürler resim yüzeyini kaplamaktadır. Diğer freskolarda bunlara benzer anıtsal figürler kompozisyona egemendirler. Elbise kıvrımları vücut çizgilerini yansıtmakta, plâstik görünüm, aynı rengin çeşitli tonlarının kullanılmasıyla yaratılan ışık gölge unsurlarıyla vurgulanmaktadır. Üç aziz resminde öne doğru uzatılan el, zemine kuvvetle basan ayak, gergin ve huzursuz kıvrımların sardığı bacaklar, hareket anını en güzel bir şekilde canlandırmaktadır. Sahne tümüyle —dinamik ve hatta dramatik anlatımı ile— son derece usta bir sanatkâr elinden çıkmıştır. Kuzey kilisede buna karşılık küçük boyutlu freskolar ve zarif, minyon görünümlü figürler karşımıza çıkmaktadır. "Elizabet'in takibi" sahnesindeki figürlerin hareketleri, yüz ifadeleri, dramatik olaya rağmen son derece sınırlı ve sakindir. Aziz Phloros'un yüzü içe dönük bir duygusallığı simgelemektedir. İki uslûp arasındaki fark bilhassa elbiselerde belirlenebilinir: kuzey kilisedeki "Paskalya" sahnesinde havarilerin giysileri tek bir renkle boyanmış, kıvrımlar koyu çizgilerle oluşturulmuştur. Böylece plâstik unsur adeta kaybolmuş gibidir; vücutlar kıvrım ağının içinde belli belirsiz verilmiştir. Kuzey narteksteki freskolar ise bu iki uslûbun bir karışımı, belki de bir geçişi niteliğini taşırlar. "Metamorfosis" sahnesindeki figürlerin vücut anatomileri güney kilisedekilere yaklaşmaktadır. Ancak oradaki mübalâğalı plastik görünümden uzaktırlar. Mucizevi anı simgeliyen hareketi ile kompozisyona dinamik bir unsur katan Petrus figürü, az sayıda, basit çizgilerle oluşturulmuştur. Figürler kompozisyona egemen değildirler; renk tonları az sayıda ve bütünlüğü destekliyecek niteliktedir. Kuzey kilisedeki elbiselerde tesbit ettiğimiz çizgisel kıvrımlar, narteksteki freskolarda minimuma indirgenmiş, geniş renk yüzeyleri önem kazanmıştır. Güney kilisedeki ise tüm resim unsurları dramatik anlatımın aracısıdırlar.

Araştırmamızın sonunda Çanlı kilise freskolarında tesbit ettiğimiz bazı özellikleri belirlemek istiyoruz. Güney kilisede Theophylaktos, Hermolaos, Petros ve Barbara gibi İzmit'li azizlerin yanısıra, Timon veya Makrina gibi bugüne kadar Kapadokya bölgesinde hiç bir örneğini tanımadığımız aziz tasvirleri bulunmaktadır. Ayrıca resim programı ve ikonografide de Kapadokya bölgesine tamamen yabancı birçok unsur vardır: dini giysili çocuk İsa veya Diakonikon nişi içinde Meryem tasviri gibi. Çeşitli araştırmalarda Çanlı kilisenin, mimarisi ile Kapadokya bölgesi dışında incelenmesi gerektiği ve muhtemelen İstanbul etkisinde bir eser olduğu tezi savunulmuştur[63]. Yabancı etkilerin varlığı freskolar için de tekrarlanabilinir; ancak bu etkilerin nedenleri ve kaynaklarının aydınlatılması, tarihi çerçeve içinde ve kanımızca bilimsel bir tartışma konusu olan İznik İmparatorluğu ve Kapadokya ilişkilerinin yeniden gözden geçirilmesiyle gerçekleşebilir[64]. Korunması gereken bu değerli yapının mimari analizi için hiç şüphesiz çevredeki kaya kiliselerini ve bilhassa yapı ile bağıntısı bulunan kaya kütlesindeki mekânları incelemek gerekir[65] Kuzey nartekste yer alan beş bayram sahnesi, bu mekânla bağıntısı olan kayada önemli bir tapınma mekânının varolduğuna işaret etmektedir.

KISALTMALAR

CArch: Cahiers Archéologiques.

JbÖB: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft.

Jerphanion G. de Jerphanion, Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce, Paris 1925 - 1942.

JSav: Journal des Savants.

LCI: Lexikon der Christlichen Ikonographie, ed. W Braunfels ve E. Kirschbaum, 8 cilt, Freiburg in Br. 1968 - 1976.

MlbAthos: Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos, München 1960.

RBK Reallexikon zur byzantinischen Kunst, ed. K. Wessel, M. Restle v.b., Stuttgart 1966 vd.

Restle. M. Restle, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, 3 cilt, Recklinghausen 1967

REB: Revue des Etudes Byzantines.

Rott: H. Rott, Kleinasiatische Denkmaeler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien, Leipzig 1908.

Stroglk: Ikonenmalerhandbuch der Familie Stroganov, München 1965.

Thierry N. ve M. Thierry, Nouvelles Eglises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı, Paris 1963.

(1) J. Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig 1903, 156 ve 175, Resim 126.

(2) *Rott,* 258 262, Resim 95, 96, freskolar için bkz. 260 261, W. M. Ramsay ve G. L. Bell, The thousand and one churches, London 1909, 404 - 418, Resim 331 - 340, freskolar için bkz. 417

(3) Kşl. N. ve M. Thierry, Voyage archéologique en Cappadoce. Dans le massif volcanique du Hasan Dağ, *REB* 19 (1961), 419 - 437, bil. 420 421; *Thierry,* 21 - 22; Kunst in Kappadokien, ed G Luciano, Genf 1972, Plan no. 1, Yapı no. 3; ayrıca kşl. dipnot 5 ve 7

(4) Thierry, a.g.e. not 3, 420 ve *Thierry,* 22.

(5) N. Thierry, Documents-Etudes cappadociennes, région du Hasan Dağı complements pour 1974, *CArch* 24 (1974), 183 - 189, bil. 189, Resim 16.

(6) Thierry, a.g.e. not 5. Thierry'ler diğer araştırmalarında Çanlı kilisedeki freskoları 11 yüzyılın içinde farklı dönemlere tarihlemektedirler: 11. yüzyıl için bkz. Kunst, a.g.e. not 3; 11. yüzyılın sonu için bkz. Voyage, a.g.e. not 3; 11. yüzyılın ikinci yarısı için bkz. *Thierry,* not 3.

(7) Kşl. N. Thierry, L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XIe siècle au XIVe, Dumbarton Oaks Papers 29 (1975), 75 - 111, bil. 93.

(8) M. Restle, "Kappadokien", *RBK* 3 (1978), 968 - 1115, Çanlı kilisenin freskoları için kşl. bil. 1027

(9) Akhisar Çanlı kilisedeki incelemelerimiz 1978 yılı Nisan ve Haziran aylarında yapılmıştır. Yapının mimarisinin ayrıntılı tanıtımı doçentlik tezimiz içinde yer alacaktır. Kilisedeki incelemelerimizin değerlendirilmesi ve bu makalede tanıtılması Alexander von Humboldt Vakfının sağladığı bir burs yardımı ile gerçekleşmiştir.

(10) Kşl. *Rott,* 262; Thierry, a.g.e. not 5, 189.

(11) Kşl. *Rott,* 262, araştırmacı bu sahneleri "İsa'nın doğumu ve banyosu" ve "Çobanların tapınması" şeklinde tanımlar. Bu tanıtım tasvirlerdeki ikonografik unsurlarla bağdaşmaz: Doğum sahnesinde görülen mimari ögeler Bizans resim örneklerinde yalnız "Meryem'in" veya "Vaftizci Yahya'nın doğumu" ikonografisine uymaktadır.

(12) Kşl. N. Thierry, Le costume épiscopal byzantin du IXe au XIIIe siècle d'après les peintures datées, *REB* 24 (1966), 308 - 315; ayrıca bkz. N. Thierry. Les plus anciennes représentations Cappadociennes du costume épiscopal byzantin, *REB* 34 (1976), 325 - 332.

(13) Mikael tasvirleri hakkında geniş bilgi için bkz. E. Lucchesi Palli, "Erzengel", *LCI* 1 (1968), 674 - 681, ayrıca K. Wessel, Himmelsmaechte, Erzengel und "Engel", *RBK* 3 (1978), 13 - 131.

(14) Bizans sanatında apsis tasvirleri için kşl. K. Wessel, "Apsisbilder", *RBK* 1 (1966), 268 293 Kapadokya bölgesindeki "Peygamber görüntüsü" tasvirleri için bkz. J. Lafontaine Dosogne, Théophanies-Visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images, Synthronon, ed. A. Grabar, Paris 1968, 135 - 143.

(15) *Thierry,* 22, Çanlı kilisenin apsisi içinde havariler arasında İsa tasvirinin bulunduğunu ileri sürmektedir, bu varsayımı için hiçbir açıklama yapmamaktadır.

(16) Çavuşin için bkz. *Jerphanion,* I, 520 - 550, bil. 525; Kapadokya bölgesindeki kiliselerde Prothesis içindeki Meryem tasvirleri için kşl. Göreme: Elmalı, Çarıklı, Karanlık ve 9 no.lu kilise, Ihlara: Direkli ve Karagedik kilise, Ortahisar: Cambazlı kilise. Diakonikon içindeki Mikael tasvirleri için kşl. Göreme: Elmalı, Çarıklı ve 16 no.lu kilise. Meryem'in yan apsislerde tasvir edilmesi bölgeye has bir özellik olup, imparatorluğun diğer kısımlarında çok ender görülür, kşl. J. Lafontaine-Dosogne, L'église rupestre dite Eski Baca kilisesi et la place de la Vierge dans les apsides Cappadociennes, *JbÖB* 21 (1972), 163 - 178, bil. 173.

(17) Anadolu'daki örnekler için bkz. Y. Ötüken, Yatağan ilçesine bağlı Yava köyü yakınlarındaki Bizans freskoları, Sanat Tarihi Yıllığı 7 (1977), 89 - 106, bil. 97 - 98.

(18) Çanlı kilisedeki piskopos kıyafetindeki İsa tasvirini ilk kez N. Thierry tanıtmış, ancak herhangi bir paralel örnek vermemiştir, kşl. Thierry, a.g.e. not 5, 189, Resim 16. Kiev ve Nerezi'deki tasvirler için kşl. K. Wessel, "Christusbild", *RBK* 1 (1966), 966 - 1055, bil. 1027; Mistra için kşl. G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, lev. 114, 1.

(19) Kşl. *Rott,* 262. Ayrıca bkz. Ramsay ve Bell, a.g.e. not 2, 417

(20) Thierry, a.g.e. not 5, 189

(21) Bizans sanatında "Hetoimasia" tasvirleri için bkz. T. v. Bogyay, "Hetoimasia", *RBK* 2 (1971), 1189 1202, ayrıca kşl. a.y. "Etimasia" *LCI* 4 (1972), 305 313 Boş taht motifi "Son mahkeme", "Passkalya" ender olarak "İsa'nın göğe çıkışı" ve "İsa'nın vaftizi" sahnelerinde görülür Çanlı kilisedeki tasviri belirtilen bu sahnelerle bağdaştırmak olanaksızdır

(22) Bizans sanatında "Havarilerin takdisi" tasvirleri için bkz. K. Wessel, "Apostelkommunion", *RBK* 1 (1966), 239 - 245, ayrıca kşl. E. Lucchesi-Palli, "Apostelkommunion", *LCI* 1 (1968), 173 - 176. Altı havariden oluşan tasvirler için kşl. Millet, a.g.e. not 18, lev. 112, 1 ve 2 (Peribleptos), lev. 92 (Brontochion).

(23) Soğanlı Karabaş kilisesi için kşl. N. Thierry, Etude stylistique des peintures de Karabaş kilise en Cappadoce, *CArch* 17 (1967), 161 - 173, bil. Resim 11 ve 12. Göreme Kılıçlar kilise için kşl. *Jerphanion,* I, 203, lev. 54, 5 ve *Restle,* III, Resim 457 ve 458.

(24) Meryem'in doğumu sahnesinin yazılı kaynağı Yakub'un Yalancı İncilidir, kşl. E. Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Ubersetzung, 1. Evangelien, ed. W. Schneemelcher, Tübingen 1959, 282.

(25) Kızılçukur için bkz. N. ve M. Thierry, Eglise de Kızıl-Tchoukour, Monuments Piot, 50 (1958), 105-146, bil. lev. XI ve Resim 14; Kepez için bkz. J. Lafontaine-Dosogne, Sarıca Kilise en Cappadoce, *CArch* 12 (1962), 263 - 284, bil. 270, Resim 8.

(26) Meryem'in hayatına ait tasvirler için kşl. J. Lafontaine-Dosogne, Iconographie de l'infance de la Vierge dans l'empire byzantin et en occident, 2 cilt, Bruxelles 1964, bil. c. 1, 89 - 121 (Meryem'in doğumu tasvirleri). Ayrıca kşl. a.y., Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin, Kariye Djami, ed. P. A. Underwood, c. 4, Princeton 1975, s. 161 - 194.

(27) Bizans sanatında Lazarus tasvirleri için kşl. R. Darmstaedter, Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst, Bern 1955; ayrıca kşl. H. Meuser, "Lazarus von Bethanien", *LCI* 3 (1971), 33 - 38.

(28) Bugün fresko çok harap olduğundan havariyi tanımlamak olanaksızdır, ancak Rott'un verdiği bilgilere dayanarak bu figürün Thomas'ı gösterdiğini söyliyebiliriz. Kapadokya bölgesindeki Lazarus sahneleri için bkz. G. P. Schiemenz, Die Kreuzkirche von Açık Saray, Istanbuler Mitteilungen 23/24 (1973/74), 233 - 262, bil. 254-255. Thomas örnekleri için bkz. *Jerphanion,* I, 443, lev. 119, 3 (Elmalı); 219, lev. 48, 2 (Kılıçlar); 463, lev. 130, 2 (Çarıklı); 412, lev. 103, 2 (Karanlık); 343, lev. 79, 1 (Tokalı 2); *Thierry,* 167 (Bahattin).

(29) Edikula tipindeki mezar örnekleri için bkz. *Jerphanion,* I, 189, lev. 41, 3 (El Nazar); 219, lev. 48, 2 (Kılıçlar); 342, lev. 79, 1 (Tokalı 2); 536, lev. 141, 2 (Büyük Güvercinlik); II, 221 (Haç kilise).

(30) *Jerphanion,* I, 84 ve 387, Kapadokya'daki Lazarus tasvirlerini iki grup içinde inceler. Birinci grup "arkaik" örneklerde Lazarus mezarın içinde ölü durumda tasvir edilmiştir. İkinci grup kapalı yunan haçı tipindeki kiliselerde görülmektedir; Lazarus mezarın önündedir, dirilme olayı gerçekleşmiştir.

(31) Bizans sanatında "Kudüs'e giriş" tasvirleri için kşl. K. Wessel, "Einzug in Jerusalem", *RBK,* 2 (1971), 22 - 30; ayrıca kşl. E. Lucchesi Palli, "Einzug in Jerusalem", *LCI* 1 (1968), 593 - 597

(32) Mısır'lı Meryem'in hayatına ait tasvirler için kşl. K. Kunze, "Maria aus Aegypten", *LCI* 7 (1974), 507 - 511.

(33) Kşl. *Jerphanion,* I, 256, lev. 59, 4 (Kılıçlar); 325, lev. 85, 4 (Tokalı 2); II, 366 (Canavar); *Thierry,* 193 (Ala), 91, Resim 21 (Yılanlı).

(34) İsa ve Samiryeli kadın tasvirleri için kşl. Red., "Samariterin am Jakobsbrunnen", *LCI* 4 (1972), 26 - 30; Kapadokya bölgesindeki örnekler ayrıntıları ile tanıtılmıştır, bkz. G. P Schiemenz, Jakobsbrunnen im tiefen Tal, Collectanea Byzantina-Orientalia Christiana Analecta 204 (1977), 147 - 180, bil. 156 - 159.

(35) Kşl. *Jerphanion,* II, 283, lev. 183, 3 ve 4 (Belli); 490, lev. 148, 2 (Theodor); Schiemenz, a.g.e. not 34, Resim 3 ve 4 (Derindere).

(36) Paris, Bibl. Nat. gr. 510, fo. 215 için bkz. H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nat. du 6e au 14e siècle, Paris 1929, lev. 39.

(37) Kapadokya'daki diğer örneklerde havari figürleri vardır. Çanlı kilisedeki tasvir kanımızca Mistra'daki bir örneğe benzer, bkz. Millet, a.g.e. not 18, lev. 93, 3 (Brontochion).

(38) Bizans sanatında "Son mahkeme" tasvirleri için kşl. D. Milosevic, Das Jüngste Gericht, Recklinghausen 1963; ayrıca bkz. B. Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends, Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes, Wien 1966.

(39) Kşl. *Rott*, 90. Anadolu'daki "Son mahkeme" tasvirleri bugüne kadar yeterince incelenmemiş ve bazı örnekler tanıtılmamıştır. Güzelöz (Mavrucan) Eski cami (Eustathios kilisesi) yapısındaki araştırmalarımızda tesbit ettiğimiz yeni bir örneği diğer bir çalışmamızda tanıtacağız.

(40) *Rott*, 90 (Stephanos); Jerphanion, II, 101 - 102 (Timios Stavros).

(41) Konstantin ve Helena tasvirleri için kşl. Red., "Konstantin und Helena", *LCI* 7 (1974), 336 - 337; ayrıca bkz. *MlbAthos*, 147, 187, 115, 129 ve *Stroglk*, 320 - 21.

(42) Kşl. G. Hartwagner, "Theophylaktos", *LCI* 8 (1976), 463; *MlbAthos*, 137; *Stroglk*, 238 - 39; örnekler için bkz. *Jerphanion*, 113 - 14, 319. Üçüncü bir örnek kesin belirlenememiştir, kşl. N. ve M. Thierry, Ayvalı kilise ou pigeonnier de Güllü Dere, *CArch*, 15 (1965), 97 - 144, bil. 103.

(43) Kşl. J. Boberg, "Hermolaos", *LCI* 6 (1974), 511 - 512; ayrıca bkz. *MlbAthos*, 142; örnekler için bkz. *Jerphanion*, II, 323; I, 256, lev. 59, 3; *Restle*, II, Resim 21, 25, 42; *Thierry*, 195.

(44) Kşl. K. G. Kaster, "Petrus aus Alexandrien", *LCI* 8 (1976), 175 - 176; ayrıca bkz. *MlbAthos*, 136, 181; *Stroglk*, 104 - 105; örnekler için bkz. Thierry, a.g.e. not 42, 103; *Jerphanion*, I, 320.

(45) Kşl. Red., "Timon", *LCI* 8 (1976), 481; ayrıca bkz. *MlbAthos*, 134; *Stroglk*, 160 - 161.

(46) Kşl. L. Petzold, "Barbara", *LCI* 5 (1973), 304 - 311; ayrıca bkz. *MlbAthos* 148, 168; *Stroglk*, 112 113; Kapadokya örnekleri için bkz. *Jerphanion*, II, 501.

(47) Kşl. I. Ramseger, "Cyriakos", *LCI* 6 (1974), 16; ayrıca bkz. *MlbAthos*, 145; *Stroglk*, 26 - 27; Süvari için bkz. *Jerphanion*, II, 161.

(48) Kşl. M. Lechner, "Euphemia", *LCI* 6 (1974), 182 185; ayrıca bkz. *MlbAthos*, 148, 169, örnekler için bkz. Thierry, a.g.e. not 42, 126; *Jerphanion*, II, 65; *Thierry*, 187, 209.

(49) Kşl. S. Kimpel, "Makrina die Jüngere", *LCI* 7 (1974), 481; ayrıca bkz. *MlbAthos*, 149; *Stroglk*, 396 397. Hasköy'deki manastır için bkz. *Rott*, 290; Küçük Bürüngü'deki mezar için bkz. J. E. Stadler, Heiligenlexikon, c. 4, 1875, 18.

(50) Bizans sanatında "Paskalya" tasvirleri için kşl. S. Seliger, Pfingsten, Düsseldorf 1958. Kapadokya bölgesindeki örnekler için bkz. Schiemenz, a.g.e. not 28, bil. 258 - 259.

(51) Benzer örnekler için bkz. *Jerphanion*, I, 546, lev. 139, 3 (Çavuşin, Büyük Güvercinlik); 352, lev. 81, 1 ve 2 (Göreme Tokalı 2); N. Thierry, Quelques monuments inédits ou mal connus de Cappadoce, centres de Maçan, Çavuşin et Mavrucan, L'information de histoire de l'art, 14 (1969), 7 - 17, bil. 12, Resim 8 (Avcılar, Karabulut).

(52) Haç motifli Paskalya tasviri için kşl. *Thierry*, 128- 132, lev. 63 (Ihlara, Kokar); Hetoimasla motifli Paskalya tasviri için kşl. Thierry, a.g.e. not 51 (Avcılar, Karabulut).

(53) Vaftizci Yahya'nın doğumu tasvirleri için kşl. T Innitzer, Johannes der Taeufer, Wien 1908, 99 - 101; E. D. Sdrakas, Johannes der Taeufer in der christlichen Kunst des Orient, München 1943, 20 - 22. Çavuşin için bkz. *Jerphanion*, I, 516.

(54) Kapadokya bölgesindeki Yahya ziklusları için kşl. K. Wessel, Johannes Baptistes, *RBK* 3 (1975), 616 - 647; ayrıca bkz. *Jerphanion*, İ, 518; El Nazar için kşl. *Jerphanion*, I, 188. Çavuşin kilisesinde Yahya'nın hayatını canlandıran dokuz sahne için bkz. *Jerphanion*, I, 516.

(55) Vatikan, cod. gr. 1162, fol. 159 r için bkz. C. Stornajolo, Miniature delle Omilie de Giacomo Monaco e dell'Evangeliario, Roma 1910, lev. 67.

(56) Elizabeth'in çölde takibi tasvirleri için kşl. Sdrakas, a.g.e. not 53, 22 - 25; Kapadokya bölgesindeki örnekler hakkında bilgi için bkz. M. Restle, Zwei Höhlenkirchen im Hacı İsmail dere bei Ayvalı, *JbÖB* 22 (1973), 251 - 279, bil. 267; ayrıca kşl. Wessel, a.g.e. not 54.

(57) Kşl. L. Schütz, "Florus und Laurus", *LCI* 6 (1974), 256 - 257; ayrıca bkz. *MlbAthos*, 139; *Stroglk*, 426 - 427. Kapadokya bölgesindeki örnekler için bkz. *Jerphanion*, II, 511; yeni yayınlarla tanıtılan örnekler için kşl. *Thierry* 158 (Ihlara, Bahattin); N Thierry, Yusuf Koç kilisesi, Eglise rupestre de Cappadoce, Mélanges Mansel, I, Ankara 1974, 193 206, bil. 196, Resim 73 ve 74.

(58) Isa'nın mabete takdimi tasvirleri için kşl. D. S. Schorr, The İconographic Development of the Presentation in the Temple, Art Bulletin 28 (1946), 17 32, ayrıca Bizans sanatındaki örnekler için bkz. K. Wessel, Darstellung Christi im Tempel, *RBK* 1 (1966), 1134 1145.

(59) Kapadokya bölgesindeki örnekler için kşl. G. P Schiemenz, Eine unbekannte Felsenkirche in Göreme, Byzantinische Zeitschrift 59 (1966), 307 - 333, bil. 322 - 325.

(60) Meryem yalnız iki örnekte masanın sağ tarafındadır: Göreme'deki 16 no.lu kilise ve Soğanlı'da Karabaş kilisesi. Eski Gümüş için bkz. M. Gough, The Monastery of Eski Gümüş- A preliminary Report, Anatolian Studies 14 (1964), 147 - 161.

(61) Nerezi için bkz. R. Hamann - Mac Lean ve H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum 14. Jahrhundert, Giessen 1963, Resim 40.

(62) Metamorfosis tasvirleri için kşl. G. Walter, Ikonographie der Verklaerung, Berlin 1970; ayrıca J. Myslivec, "Metamorphosis" *LCI* 4 (1972), 416 418. Kapadokya bölgesindeki örnekler için bkz. *Jerphanion,* I, 386; II, 49; ayrıca Schiemenz, a.g.e. not 28, bil. 243 - 248.

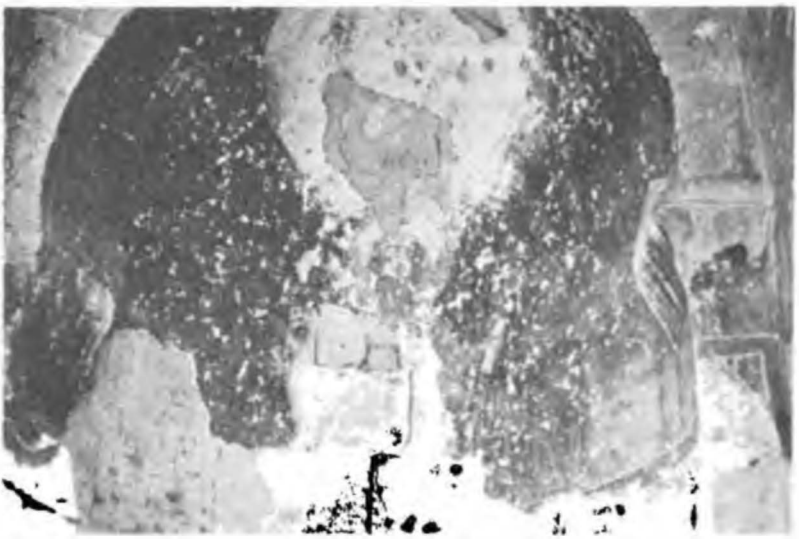
(63) Kşl. bil. R. Krautheimer, Early Christian and Byzantine Architecture, Harmondsworth 1975, 423-424.

(64) Bu konu ile ilgili son çalışma için bkz. G. P Schiemenz, zur politischen Zugehörigkeit des Gebiets um Zoropassos und Sobessos in den Jahren um 1220, *JbÖB* 14 (1965), 207 - 238.

(65) Kşl. *Rott*, bil. 260, dipnot 2 ve 3.



Resim 1. Güney kilise, Prothesis, Başmelek Mikael ve H. Timon.



Resim 2. Güney kilise, Diakonikon, Meryem ve İsa.



Resim 3. Güney kilise, Diakonikon, Üç aziz.



Resim 4. Güney kilise, Diakonikon, Üç aziz (Ayrıntı).



Resim 5. Kuzey kilise, tonoz, Paskalya.



Resim 6. Kuzey kilise, kuzey duvar, H. Phloros.



Resim 7. Kuzey narteks, batı duvar, Metamorfosis.



Resim 8. Kuzey narteks, batı duvar, Metamorfosis, Petrus (Ayrıntı).

AYASOLUK'TA BULUNAN SIRLI BİZANS KERAMİKLERİ

Ebru **PARMAN***

Eski Yunancada *keramos* yani topraktan yapılmış anlamına gelen keramik sözcüğü, genel olarak alçak ısıda pişirilmiş çanak-çömlekler için kullanılır. Tarih öncesi çağlardan bugüne dek önemini yitirmemiş bir halk sanatıdır.

Bizans keramikleri ise 9. 15. yüzyıllar arasında karşımıza çıkmaktadır. İslam-İran keramikleri ile erken Rönesans-Avrupa keramiklerlerinin ortaya çıkışı arasındaki yaklaşık 400 yıllık boşluk, bu her iki uygarlık arasında, yani Doğu ile Batı arasında köprü rolü oynayan Bizans uygarlığı çevresinde doldurulmuştur. Böylece Bizans keramikleri, İslam ve Avrupa keramikleri arasındaki bağlantıyı sağlamışlardır.

D. Talbot Rice'a göre, Bizans keramiği "Keramik Tarihi Haritası"nda adı işaretlenmemiş bir bölge gibidir. Bizans sanatının, mimari, anıtsal resim (mozaik fresko), el-yazmalar (minyatür), fildişi ve diğer yapıtları ile ilgili bilgiler, bugüne dek daha ayrıntılı olarak bilinmekte ve daha fazla sayıda araştırma yapılmaktadır Keramik konusunda ise bu denli geniş bilgi henüz yoktur. Araştırma ve yayınlar, yeni yeni çoğalmaktadır.

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Görevlisi.

Ortaçağda Ayasoluk

Ayasoluk adı, İzmir'e bağlı Selçuk ilçesine, Türk döneminde verilmiş adlardan biridir. Ayasoluk sözcüğü, İncil yazarı Aziz Yahya'nın adının yani Hagios Theologos'un Türkçeye devşirilmesinden oluşmuştur[1].

Ayasoluk adının çeşitli biçimlerde kullanıldığını tarihsel kaynaklardan öğreniyoruz. W. Tomaschek'e[2] göre: *"Asya eyaletinin en büyük ve en güzel başkenti Efes, en eski ve büyük kiliseleriyle ve aynı zamanda bir ticaret merkezi olarak önemini korudu... Pek çok hıristıyan din adamı, hacıları, Efes'in ünlü Ioannes Kilisesini ziyarete gelirlerdi; bunlardan biri de Alman gezgin-hacı Willibald idi. Willibald'ın ziyaretinden sonra halk ağzında kentin adı, Hagios Theologos olarak kaldı. Latinler buraya Altologo' veya Altoluogo, Altologio, Latolongo) dediler... İbn i Batuda, Seyahatnamesinde buradan Aya-Soluk olarak sözetti."*

W. M. Ramsay[3] ise "Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası" adlı önemli kitabında Ayasoluk adının ortaya çıkışını şöyle belirtiyor: *"Efes, yeni istasyonu olan Ayasoluğ'un yanındaki büyük Ioannes Theologos kilisesi ile meşhurdu. Bu kilise ve tepedeki kale, yavaş yavaş yeni bir kentin merkezi olurken Efes, harap ve tamamiyle terkedilmiş bir hale geldi. Böylelikle durum, yine eski haline dönüşmüş oluyordu. Çünkü Yunan kenti yapılmadan önce tepenin altındaki Artemis Tapınağı, bütün ovayı cezbeden nokta idi; en eski yerleşim de Ayasoluk Tepesindeydi... Rumca Agio Theologo ismi, Ayo-theologo ve en sonunda Ayosoluk yahut Ayasoluk şeklini almıştır. Theologos ismini, bir kenti en büyük kilisesinin adı ile anmak geleneğine uyarak hem Bizans yazarları hem de Türkler kullanmışlardır."*

Her iki kaynaktan da anlaşıldığı gibi Ayasoluk adı, birkaç değişik biçimde kullanılmıştır; ancak İncil yazarı Aziz Yahya ile ilişkili olduğu kesindir. Ephesos-Theologos-Altologo-Ayasoluk adlarından sonra, bugünkü adının yani Selçuk'un yakın tarihte verildiği kayıtlardan anlaşılmaktadır[4]. Bu kayıtlarda, İzmir ilinin, Kuşadası ilçesinin Akıncılar bucağına bağlı bir köy olarak sözü edilen Selçuk, bugün İzmir'e bağlı gelişmiş bir ilçe olmuştur.

Antik Efes kentinin yerleşme alanı, Hellenistik ve Roma imparatorluk çağlarında, Bülbül Dağı (Koressos) ile Panayır Dağı (Pion) arasındaki ovada idi ve liman kentin hemen önündeydi. Küçük Menderes nehrinin birlikte taşıdığı alüvyonlarla giderek liman ağzının dolması ve dolan kısmın hızla bataklığa dönüşmesi, böylece hastalıkların (malarya) baş göstermesi, kent halkını, daha içerilere doğru çekilmeğe zorlamıştır. Ayrıca kentin iç tarafları yani Ayasoluk tepesi ve çevresi, güvenlik açısından daha emindi, daha iyi korunabilirdi. Bu tepe ve çevresine yerleşilmesiyle aslında kentin en eski yerleşme yerine geri dönülmüş oluyordu. Bizans imparatorluğu döneminde Efes'in durumuna ilişkin araştırmalar kısıtlıdır[5] Kentin doğal afetler, hastalıklar, yakılıp-yıkılmalara karşın Roma imparatorluğu dönemindeki "Asya eyaletinin birinci ve en büyük kenti *Prote kai megiste*

Metropolis tes Asias" olarak anılışı ve önemi, Bizans imparatorluğu döneminde de devam ediyordu. Yazıtlardan anlaşıldığına göre imparatorlar yapım çalışmalarına yardımcı oluyorlardı; imparator Iustinianos (VI. y.y.) ve ondan sonraki dönemlere ait binaların tarihlendirilmelerine yarayan pek çok yazıt bulunmuştur.

VI. yüzyılda Bizans orduları kumandanı *(Strategos)*, artık Efes'te değil Ayasoluk'ta oturmağa başlamıştır. Yine VI. yüzılda piskopos da artık Ayasoluk'a yerleşmiştir. VII. yüzyılda Efes, *Thrakesion* eyaletinin başkenti olmuştur. XI. yüzyılda, Selçuklular küçük emirlikler halinde yayılmağa başladıklarında, bu bölgeyi de ele geçirmişlerdir. Ancak Haçlı orduları, İzmir'i ele geçirince kumandanları Ioannes Dukas, 1097'de buradaki Selçuk egemenliğine son vermiş; Ayasoluk yine Bizanslılara kalmıştır. Laskaris Prensliğinin egemenliği (1204-1261) ve daha sonra II. Andronikos'un çabalarına karşın Ayasoluk en sonunda 1304'te Türklerin eline geçmiştir. 1304'te Ayasoluk, Tire ve Birgi, önce Menteşeoğullarından Sasa Bey tarafından ele geçirilmiştir. Fakat Aydınoğlu Mehmet Bey, Sasa Bey'i yenerek bu bölgeleri 1308'de kendi Beyliğine eklemiştir. Böylece Aydınoğlu Beyliği, 1308-1426 tarihleri arasında önce Birgi sonra Ayasoluk merkez olmak üzere ve bu kentlerin geniş çevrelerinde yani antik Iyonya bölgesinde egemen olmuştur. Birgi'den sonra 1348'de Aydınoğlu Beyliğinin başkenti olan Ayasoluk aynı zamanda zengin bir liman kentiydi. Hem gelen malların iç bölgelere aktarılma merkezi hem de yabancı gemilerin, tüccarların malzemelerini koruyabilecekleri bir liman olarak 14. yüzyılda önemliydi. İtalyanlar tarafından Scala Nuova'nın (bugünkü Kuşadası) daha fazla ilgi çekmesine, daha yoğun ticaretin başlatılmasına karşın Ayasoluk, 14. yüzyılın ikinci yarısında da eski önemini yitirmemiştir[6].

14. yüzyıl, Anadolu ile İtalya arasında ticaretin çok canlı olduğu bir dönemdi; örneğin Milet de Ayasoluk gibi canlı bir ticaret merkeziydi, ithal malı karşılığı çini ihraç ediyordu[7].

İbn i Batuda ve Evliya Çelebi'nin Seyahatnamelerinde de Ayasoluk'un zengin bir ticaret merkezi olduğu, kentte görkemli anıtlar bulunduğu anlatılır[8] Evliya Çelebi, Ayasoluk taraflarını gezerken Kuşadası ve Çömlekçi Köyünden sözeder Bu Çömlekçi Köyünde 150 tane çömlekçi dükkânı olduğunu, "Rum ve Firengistan"a giden bal, yağ, pekmez testilerinin buradan gönderildiğini belirtir. Burada bizim için önemli olan, Evliya Çelebi'nin çok kısa olarak sözünü ettiği Çömlekçi Köyüdür. Kuşadası yakınında bir köy olabilir ve bu köyde çömlekçi imalathaneleri olduğu var sayılabilir. Ancak bu durumun gerçeğe uygunluk derecesi, çevrede araştırma yapılmadan söylenemez.

Antik Yunan-Roma, Bizans ve Türk uygarlıkları dönemlerinde Ephesos-Ayasoluk daima önemli bir ticaret merkezi ve limanı olma durumunu korumuştur.

Buna göre, bu önemli limandan ihraç edilen malzemenin, örneğin çanak çömleğin de bu bölgede yapılmış olacağı, hem kaynaklara hem de kazı sonucu

bulunan, fırın artığı denilen (üçayak, birbirine yapışmış yani kötü fırınlanmış hamur kalıntıları gibi) malzemeye dayanılarak söylenebilir. Ayrıca 13.-15. yüzyıllara tarihleyebildiğimiz örneklerde daha çok görülen kaba, kırmızı, mika katmanlı hamurun, çevredeki toprakla da benzeştiği gözlemlenmiştir. Ancak bu konunun, laboratuvar araştırmaları ile kesinlik kazanacağı kuşkusuzdur.

Ayasoluk'ta Bulunan Sırlı Bizans Keramikleri

Ayasoluk Tepesi, İzmir'den güneye inişte Selçuk ilçesine girer girmez sağda, deniz tarafı olan batı yönde, bir ada gibi Küçük Menderes ovasında yükselir. Bu tepede VI. yüzyılda, Bizans imparatoru Iustinianos döneminde, serbest haç planında yapılmış olan kilisenin kalıntıları, kısmen onarılmış olarak ayaktadır. İlk kez 1921-22 yıllarında yapılan kazılarla ortaya çıkartılan yapının içinde ve çevresinde (yani Ayasoluk tepesinde), daha sonraki yıllarda sırayla 1927-28, 1957-58, 1960-65, 1974-78 yıllarında kazı ve onarım çalışmaları yapılmıştır ve halen devam etmektedir. Bu çalışmalar sırasında ortaya çıkartılan pek çok buluntu arasında keramikler (geç Roma, Bizans, Selçuk ve Osmanlı), çoğunluktadır. Yapılan ilk kazılarda bulunan keramikler, Yunanlı arkeolog Sotiriou tarafından yayınlanmıştır[9]. Avusturya Arkeoloji Enstitüsü tarafından hazırlanmış olan Ioannes Kilisesine ilişkin yayında ise Avusturyalıların buldukları keramikler tanıtılmıştır[10]. Daha sonraki yıllarda yapılan kazılarda bulunan malzeme ise yayınlanmamıştır. Bu malzeme, çok sayıda sırlı-sırsız çanak-çömleği içermektedir ve yalnız Bizans dönemine ait değildir.

Elimizdeki buluntular arasında, Bizans veya Selçuklu dönemi olarak kesin bir ayırım yapamadığımız örnekler de vardır. Keramiklerin çeşitli tekniklerde bezenmesi, sırlanması, biçimlendirilmesi yapıldıkları çağın ve tekniğin belirgin özellikleri olarak ortaya çıkar ve bazan birbirlerinden kesin olarak ayrılabilen teknik özellikler, bazan da çok yakın benzerlikler gösterirler ki bu duruma Bizans ve Selçuklu dönemi yapıtları arasında çok sık rastlanır. Her iki dönemin yapıtlarını birbirinden kesin olarak ayırabilmek bazan oldukça güçtür. 14.-15. yüzyıllarda Bizans-Selçuklu ilişkilerinin doğal sonucu olarak sanatta da etkileşimin, alış-verişin varlığı bir gerçektir. Çok karmaşık bir dönemin yapıtları olmaları, bu nedenle bıçakla kesilir gibi Bizans/Selçuklu diyemediğimiz bu örnekleri, "Geçiş Dönemi" yapıtları olarak değerlendirmemize neden oldu.

Yapılan kazılarda tarihlemeğe yardımcı olan sikkelerin bulunmayışı, keramiklerin stratigrafik bir kazı sonucu bulunmamış olmaları, genellikle Ayasoluk'ta bulunan diğer keramiklerde de kesin tarihlendirme yapılmasını güçleştirmiştir. Tarihlendirme denemesi, diğer Bizans bölgelerinde bulunan örneklerle karşılaştırılarak yapılmağa çalışılmıştır. Buna göre, Ayasoluk'ta bulunan Bizans keramikleri, genel olarak sırlılarda X. XV yüzyıl, sırsızlarda VI. VII.-IX.X. yüzyıl özelliklerini yansıtırlar.

Teknik ve biçim açısından, Bizans keramiklerinde önceden de bilinenlerin bir tekrarı oldukları halde bezeme motifleri açısından değişik, kendine özgü bazı örnekler bulunmuştur; ancak bu örneklerin varlığı, Ayasoluk'ta bulunan Bizans keramiklerini belirginleştirip, karakteristik bir grup oluşturacak nitelikte değildir. Örneğin bir İznik-Kuşlu Tabakları Grubu, başlıca bir ekol oluştururlar. Ayasoluk'ta bulunan örnekler ise başkent İstanbul, İznik ve Bergama'da bulunanlarla pek çok benzerlikler gösterirler. Anadolu dışında Yunanistan (Korint, Atina, İsparta) ve Adalar, Romanya, Bulgaristan, Karadeniz'in kuzey kıyıları ve Kırım adası buluntularında boyama, sgraffito, kazıma, oyma tekniklerinde yapılmış pek çok benzer örnek vardır.

Ayasoluk'ta bulunan bizans keramiklerinde, genellikle beyaz astar üzerine açık limon sarısı, koyu sarı ve hardal sarısı, açık pastel yeşil sırlar uygulanmıştır. Hamur renkleri ise sarımsı krem rengi, pembe, kırmızı olarak en çok üç tonda yoğunlaşır. Sert, gözeneksiz, grimsi, krem rengi hamur erken dönem örneklerinde, kaba, gözenekli, mika katmanlı, kırmızı renk hamur ise geç dönem ve geçiş dönemi dediğimiz örneklerde karşımıza çıkar.

Biçim olarak en çok kullanılan ve yaygın olan, geniş ağızlı, çukur, dışa taşkın veya düz gövdeli, çok yüksek olmayan ayaklı kaselerdir (Levha-I, 1). Bunların yanı sıra, geniş ağızlı, yayvan ve alçak gövdeli alçak ayaklı (bazan ayaksız) tabak ve çanaklar (Levha, II,3-4), küçük ve kupa biçimli kap parçaları (Levha, I,2) çok sayıda bulunmuştur. Sırlı örneklerde biçimin (kase, tabak, çanak, kupa) fazla çeşitleme göstermemesine karşın sırsız örnekler, kullanılma-gereksinim açısından daha çeşitlidir, örneğin: Unguentaria (koku şişesi), küçük testi, yemek kabı (Levha II, 6), amforalar ayrıca kendi içlerinde de çeşitlilik gösterirler.

Bezemelere gelince (Levha IV, V), boyama, sgraffito, kazıma ve oyma tekniklerinde yapılmış olan geometrik motifler, geçmeler, örgüler, kıvrım dallar, çiçek motifleri dikkati çeker. İnsan figürlü örnekler, buluntular arasında çok azdır. Hayvan figürlerinde genellikle kuş ve tavşan çok kullanılmıştır; balık figürlü örnekler az sayıdadır.

Resim 1, Ayasoluk/1961, env. 128
Ölçüleri Ağız çapı: 16 cm., Dip çapı: 7.2 cm., Yüksekliği: 4.5 cm.
Benzerleri İstanbul Arkeoloji Müzesi, 35. Salon, vitrin: 138, env. 7108, Volbach, *Mittelalterliche, 1930,* lev. 13, no. 6484-85; Harrison-Fıratlı-Hayes, *DOP, 20 (1966),* s. 231-33, fig. D, 1, BP 19, res. 16; Morgan, *Corinth,* s. 47, fig. 33 G.

Ayasoluk'ta bulunan baskı tekniğindeki bu küçük çanak, geniş ağızlı ve ağız kısmı içten kademeli, fazla derin olmayan gövdesi ve alçak kaidesi ile hemen hemen tüm olarak ele geçmiştir. Buluntu yeri belli değildir, 1961 yılında yapılmış olan kazının buluntuları arasında olup envanteri yapılmamıştır.

Bizans keramiklerinde ilk kullanılan teknik, baskı tekniği olup IX. yüzyıldan itibaren görülmektedir. Genellikle tek renk kullanılmasına karşın bazı örneklerde renk karışımları görülür. Sarı-yeşil, sarı-kahverengi karışımlarına çok rastlanır. Baskı tekniğinde yapılmış olan keramiklerin hamuru, ince ve kumludur. Hamur renkleri ise beyazdan pembeye doğru uzanan tonlardır. Bu teknikte motifler, kap iyice kurumadan önce, üzerine motifin oyulmuş olduğu bir mühürün basılmasıyla ortaya çıkar. İnsan ve hayvan figürleri (özellikle kuş, kartal) geometrik düzenlemeler, rozet biçimli çiçekler sık görülür[11].

Ayasoluk'ta bulunan baskı tekniğindeki küçük çanağın da bu genel özellikleri yansıttığını görüyoruz. Beyaz kumlu hamurlu, açık limon sarısı ve kahverengi sırlıdır. Çanağın ortasında baskı tekniğinde yapılmış kuşa benzer bir hayvan yeralır. Bu figürün etrafını basit, dalgalı çizgilerden oluşan bir daire çevreler ki bu bezeme kahverengi sırla yapılmıştır. Çanağın dış kısmında, dipte ise yıldız biçiminde kazınmış bir motif vardır; bu tür graffito denilen çizikler, genellikle kapların dış kısmında kaideye vurulmuş birer damga gibidirler[12].

Bu çanağın buluntu yeri kesin olarak belli olmadığı için tarihleme konusunda da kesin bir şey söylenemez; ancak çok benzer örneklere dayanarak X. XII. yüzyıllar arasında yapılmış olabileceği düşünülebilir.

Resim 2 a-b, Envantere geçmeyen çok kırık ve noksan parçalar,

Benzerleri Morgan, *Corinth, s. 76, fig. 54, lev. XXIII-a;* Waage, *Hesperia*, il (1933), s. 324, fig. 18; İstanbul Arkeoloji Müzesi, 35. Salon, vitrin, 139, env. 7015.

Ayasoluk'ta boyama tekniğinde yapılmış çok sayıda kırık ve noksan parça bulunmuştur; ancak bunların çok kırık olmaları biçimlerini kesin olarak saptamamızı güçleştirmiştir. Boyama tekniğinin iki renkli, çok renkli, astarla boyama (slip ware) ve akıtma boyama olmak üzere değişik biçimlerde uygulandığı bilinir. Ayasoluk'ta da bu tür uygulamalara örnek olarak verebileceğimiz parçalar mevcuttur, ancak yukarıda belirtildiği gibi bunlar çok kırık ve noksan olduklarından biçimlerini saptamak zordur. Boyama tekniği de Bizans keramiklerinde X. XII. yüzyıllarda çok kullanılmıştır. Hamur olarak çok çabuk kırılabilen bir nitelikte olmaları sağlam parçaların günümüze ulaşmasına bir yönden engel olmuştur. Açık krem, pembe ve kırmızı renkli hamur çoğunluktadır. Kullanılan renkler, beyaz astar üzerine açık-koyu yeşil, kahverengi, siyah, patlıcan moru bazan da kobalt mavisidir. Bu renklerle boyanarak kıvrımlar, dalgalı çizgiler, enine-dikine kesişen geometrik motifler, hayvan figürleri, bu teknikte yapılmış keramiklerin bezemelerini oluştururlar. Ayasoluk'ta bulunan örneklerde ise daha çok açık-koyu yeşil, siyah, kahverengi boyama ile yapılmış geometrik motifler dikkati çeker. *Slip Ware* denilen astarla boyama tekniğinde yapılmış bazı örnekler de Ayasoluk'ta bulunmuştur *(Resim: 3)*; ancak bunların da kesin buluntu yerleri belirtilmediğinden envanteri yapılmamıştır ve kırık-noksan parçalar halindedir.

Resim 4, Efes Müzesi, env. 2157.
Ölçüleri Ağız çapı: 23 cm., Dip çapı: 10.8 cm., Yüksekliği: 4 cm.
Benzerleri Morgan, *Corinth,* s. 132, fig. 107 ve ayrıca s. 129'da fig. 103'te görülen profillerden f. no. 1140; İstanbul Arkeoloji Müzesi, 35. Salon, vitrin; 62, env. 5817; Rice, *Glazed Pottery,* s. 114, lev. XII/6.

Ağız kenarlarındaki birkaç kırık dışında tüm sayılabilecek, geniş ağızlı, çok yayvan gövdeli, çok alçak kaideli bu tabak, biçim olarak XII. yüzyıl Korint tabaklarına çok benzemektedir. C. Morgan, sınıflandırmasında bu tür tabakları "Gelişmiş Sgrafitto Örnekler" olarak değerlendirmektedir[13]. Efes müzesindeki örnek de do kırmızı, sert hamur, beyaz astar üzerine açık sarı renkte sır kullanılmıştır. Tabağın ortasında, madalyon içinde güvercine benzeyen bir kuş ve onun etrafında kıvrımlı dallar görülür. Madalyonun içi, boş yer kalmamacasına bir zemin oluşturmuştur. Bu tip XII. yüzyıl Korint İşi denilen tabaklarda ortaya madalyon içinde çeşitli kuş figürleri çok yaygındır. Sgraffito tekniğinin İran'da ortaya çıktığı, IX. yüzyıldan itibaren kullanılmağa başlandığı ve Bizans'a da ticaret yoluyla girdiği düşünülürse gerek kuş figürlerinde gerekse kenar süslemelerinde dikkati çeken kuvvetli İslâm sanatı etkisi şaşırtıcı sayılmaz. Bu teknik, Bizans keramiklerinde XI. yüzyıldan itibaren çok yaygın bir biçimde kullanılmış ve giderek değişik çeşitlemeler göstermiştir. Bu nedenle kesin bir sınıflandırma, her bölge için uygulanamaz. Özellikle kuş figürlü örnekler, hemen her Bizans yerleşim bölgesinde bulunmuştur. İlk bakışta birbirlerine benzer gibi görünürse de dikkatli bakıldığında farklılık ortaya çıkar. Kimileri karikatür niteliğinde kimileri ise daha özenli yapılmış bu kuşlar, "Bizans keramiklerinde, İslam keramiklerinde olduğu gibi yaratıcılık yoktur" kanısını değiştirecek nitelikte ve Bizanslı ustanın da kendine özgü yorumu olduğunu kanıtlayacak biçimdedir.

Resim : 5, Ayasoluk/1974, env. St. J. G. 27/74
Ölçüleri Mevcut en uzun kısmı: 8 cm., En kısa kısmı: 5.5 cm.
Benzerleri: Tam olarak benzerleri bulunamamıştır, yakın benzerleri: İstanbul Arkeoloji Müzesi, 35. Salon, vitrin: 62, env. 5637; Rice, *Hippodrom, II,* s. 23, fig. 13; Morgan, *Corinth,* lev. XLII-i.

Kırık ve noksan bir tabağın (veya çanağın) ağız kenarı parçası olup hafif dışa taşkın, kademeli ağız profili vardır. Yayvan, açık ve geniş ağızlı bir tabak olabilir; ancak tüm parçaları noksan olduğu için biçimini belirlemek olanaksızdır. Kırmızı, sert hamurlu, beyaz astar üzerine hardal sarısı sırlıdır. Kazıma tekniği ile ağız kenarında basit dalgalı bir şerit onun altında ise bir balık başı görülür; ağzından aşağı doğru uzanan kıvrımlı bir çizgi belki bir solucanı simgelemektedir. Ayasoluk'ta bulunan ilginç ve tek örnektir, benzeri bulunmamıştır.

Kazıma tekniği de (incised) sgraffito tekniği gibi Bizans keramiklerinde yaygın olarak kullanılan ve sevilen bir tekniktir. XII. yüzyıldan itibaren imparatorluğun sonuna dek kullanılmış olan bu teknik, oyma (Champ-Levé) tekniği ile birlikte çok sık kullanılmıştır. Aslında XII. yüzyıl sonu XIII. yüzyıl başından itibaren Bizanslı keramik

ustaları bilinen birkaç tekniği birarada kullanmışlardır. Kazıma tekniğinde de kırmızı hamur, çoğunluktadır. Sevilen motifler: birbirini kesen üçgenler, geçmeler, haçlar, monogramlar (özellikle XIII. yüzyılda Palaiologoslar döneminde çok kullanılmıştır), insan ve hayvan figürleridir. Balık figürü, kuş figürü kadar yaygın değildir. Aslında kökü çok eskilere dayanan bu figür, Bizans keramiklerinde sanıldığı kadar çok kullanılmamıştır. Ayasoluk'ta da bulunan pek çok kuşlu keramiğe karşılık balıklı örnekler çok azdır.

Resim 6, Ayasoluk/1974, env. St. J. 58/74, A 7
Ölçüleri Dip çapı: 7 cm., Mevcut yüksekliği: 5 cm.
Benzerleri: Tam olarak benzerleri bulunamamıştır, yakın benzeri Banck, *Collection of USSR,* res. 215.

Alçak kaideli küçük bir çanak olması düşünülebilir; çok kırık ve noksan durumda olduğu için biçimi belirlenemez. Kırmızı hamurlu, beyaz astar üzerine açık ve parlak yeşil sırlıdır. Çanağın ortasında bir daire içinde çok yalın ama karakteristik biçimde kazınmış bir kuş görülür. Uzun boyunlu kısa-bodur bir kuş, gagasıyla üç boğumlu bir dal (?) tutmaktadır. Bu motif, kuş ve balık figürlerinde sık görülür, kimi örneklerde yılana ve solucana benzetilmek istenen bu kıvrımlı çizgi kimilerinde bir bitki dalı gibi verilmiştir. Ayasoluk'taki örnekte kesin olarak ne olduğu anlaşılamamaktadır.

Resim 7, Ayasoluk/1964, env. 118
Ölçüleri Mevcut en uzun kısmı: 5.5 cm., En Kısa kısmı: 4.2 cm.
Benzerleri: Volbach, *Mittelalterliche, 1930,* lev. 22, no. 6768; Rice, *Trebizond,* s. 248-251, fig. 133, not: 3.

Küçük bir kaba ait olması düşünülen kırık ve noksan parçanın diğer kısımları bulunamadığından biçimi belirlenemez. Kırmızı, sert hamurlu, çok ince cidarlı, beyaz astar üzerine açık limon yeşili ve krem rengi karışımı bir renkte sır uygulanmıştır. Kazıma tekniği ile yapılmış bir gemi motifi dikkati çeker; ancak kırık parça olduğu için geminin tümü seçilemez, burun kısmı ve gövdesinin bir kısmı görülebilmektedir. Ayasoluk buluntuları arasında olduğu kadar diğer Bizans keramiklerinde de çok görülmeyen ilginç bir örnektir.

Resim 8 a, Ayasoluk/1964, env. 94
Ölçüleri Dip çapı: 12 cm., Mevcut yüksekliği: 4 cm.
Benzerleri: İstanbul Arkeoloji Müzesi, 35. Salon, env. 2653, Vitrin: 91; Waage, *Hesperia,* II (1933), s. 314, fig. 10-i; Frantz, *Hesperia,* VII (1938), s. 454, fig. 15, A 89-90.

Alçak kaideli, geniş, yayvan bir tabak veya çanak olabileceği düşünülür; ancak kırık ve noksan durumda olduğundan biçimi için kesin bir şey söylenemez. Kırmızı, kaba hamurlu, beyaz astar üzerine açık sarı ve kahverengi sır uygulanmıştır. Bizans keramiklerinde özellikle kazıma ve oyma tekniklerinde, XIII. yüzyıl başlarında çok

yaygın olan tavşan figürü burada da kazıma ve oyma teknikleri kullanılarak yapılmıştır. Basit ve yalın çizgilerle bir tavşan verilmek istenmiştir. Yine Efes'te yapılan ilk kazılarda bulunmuş olan bazı keramiklerde[14] ortada madalyon içinde ve hafif kabartma olarak yapılan tavşan figürü ilginçtir; benzerlerine diğer Bizans çevrelerinde de rastlanmaktadır[15]. Ayasoluk'ta bulunan bu örnekte ise tavşan figürü oyulmuş zemin bu kez hafif kabartma olarak kalmıştır. Tavşanın üst kısmında ise C. Morgan'ın "Serbest Stil" dediği XIII. yüzyıl örneklerinde olduğu gibi boşluk doldurma motifi diyebileceğimiz örgüler dikkati çekmektedir.

Resim 8 b, Ayasoluk/1960, env. St. J. 82/60.
Ölçüleri Dip çapı: 10 cm., Mevcut yüksekliği: 3 cm.
Benzerleri: Morgan, *Corinth,* lev. LIII-c.

Alçak kaideli, yayvan bir tabak olabilir, ancak kırık ve noksan durumda oldu ğundan biçimi tam olarak belirlenemez. Kırmızı ve sert hamurlu, beyaz astar üzerine sarı, kahverengi sırlıdır. Ortada kuşa benzer bir hayvanın başını ağzına almış, uzun kulaklı bir başka hayvan görülür. Hayvan figürlerinin etrafı oyularak figürler hafif kabartma gibi yapılmışlardır.

Hayvan mücadalesi, Bizans sanatında yaygın bir motiftir. Özellikle taş, mermer levhalar üzerine alçak kabartma olarak birbirleriyle boğuşan, kuvvetlinin zayıfı yenmesini simgeleyen hayvanlar betimlenmişlerdir. Bu düzenlemeler, Selçuklu taş işçiliğinde de aynı yüzyıllarda karşımıza çıkar[16]. Ayasoluk'ta bulunan tek bir örnekte de bu tür bir düzenleme görülüyor. Champ-levé denilen geniş oyma tekniği, İslam keramiklerinde de kullanılmış olup hayvan mücadelesi de yaygın bir motiftir. Bizans sanatına da etki etmiş olması doğaldır.

Resim 9, Ayasoluk/1961, env. 123
Ölçüleri Ağız çapı: 19 cm., Dip çapı: 7.5, Yüksekliği: 4.5 cm. Tam benzerleri bulunamamıştır.

Ağız kenarlarında bazı kırık ve noksan kısımları olan, alçak kaideli, açık geniş ağızlı, fazla derin olmayan bir çanağın hamuru, kırmızı mikalı beyaz astar üzerine hardal sarısı ve kahverengi sırla kaplanmıştır. Ortada üç ayak izleri görülür. Çanağın ortasında üç halkalı madalyon içinde G r e g o r i u s monogramı yer alır ki Ayasoluk'ta aynı monogramlı üç kap parçası daha bulunmuştur; ayrıca M i k h a e l, D i m i t r i o u (veya Prodromos) monogramlı parçalar da dikkati çeker.

Bizans keramiklerinde monogramlara yalnız kazıma ve oyma teknikli kaplarda rastlanır. Bu monogramların bazılarının tam anlamı çözülememiştir. D. Talbot Rice'a göre[17] bu monogramlar, ya bir imparator adını ya da çanak-çömleği yapan çömlekçi ustasının adını veya atölyenin adını belirtmekteydi. İmparatorluğun özel çömlek atölyelerinin markaları olabileceği de düşünülmüşse de bu görüş kesin bir sonuca varamamıştır; çünkü o kadar çok sayıda monogram vardır ki bunlar imparator

adlarından bile fazladır. Okunabilen, monogramlardan en çok rastlanan adlar arasında, Mikhael, Dimitrios, Palaiologos, Andronikos, Aleksandros, Georgios, Heraklios görülür[18].

Ayasoluk'ta bulunan parçalarda da Gregorios monogramlı dört kap, Mikhael ve Dimitrios monogramlı birer küçük kap parçası bulunmuştur. Georgios adına rastlanmakla birlikte Gregorios adı çok sık kullanılmamıştır; belki Ayasoluk ve çevresindeki bir atölyenin veya sahibinin adı olabilir; ancak yine de kesin bir sonuca varmak için çevrede daha ayrıntılı araştırma yapmak gerekir. Benzer örneklerine dayanarak bu monogramlı kapları XIII.-XIV yüzyılara tarihleyebilme olasılığı vardır.

Resim 10, Ayasoluk/1964, env. 112.
Ölçüleri Ağız çapı: 35 cm., Mevcut en uzun kısmı: 25 cm.
Benzerleri: Morgan, *Corinth,* s. 154, fig. 131, s. 155, fig. 132, lev. XLIX-c,d; Louisa Akın, *Ayasofya Müzesi Yıllığı,* 6/1965, s. 88, res. 4,

Açık geniş ağızlı, yayvan ve fazla derin olmayan bir tabak olabilir; ancak kırık ve noksan olduğu için tam biçimi belirlenemez. Kırmızı, sert hamurlu, beyaz astar üzerine hardal sarısı ve kahverengi sırlıdır. Oyma ve kazıma tekniklerinde yapılmış uzun, dalgalı saçlı insan figürü dikkati çeker. Bu tip insan figürleri İstanbul, Atina, Korint gibi merkezlerde[19]de bulunmuş olup XIII.-XIV yüzyıllara tarihlenmektedir. Bu figürlerin mızraklı, kalkanlı asker figürleri oldukları, Korint'te çıkan tüm örneklerle kanıtlanmıştır. Ayasoluk'ta bulunan tabakta da yukarıda sözü edilen örneklere çok benzeyen bir insan figürü vardır. Ayrıca tabağın ağız kenarı, XI.-XIII. yüzyıllarda oyma ve kazıma tekniklerinde de çok yaygın olan kufi yazı benzeri süs bandıyla bezenmiştir ki bu da İslam sanatı etkilerini yansıtır[20].

İnsan figürü, Bizans keramiklerinde genellikle tek tek figürler halinde betimlenmiştir. Bu figürler ya bir askeri, ya da bir biniciyi[21] veya bir canavarla mücadele eden kahraman figürünü betimlemektedirler[22]. Bu insan figürlerinden (özellikle asker figürlerinden) Bizans askerlerinin giysileri hakkında bilgi edinilebilir; ancak halkın ve sarayın sosyal yaşantısını belgeleyen, kalabalık düzenlemeli örneklere Bizans keramiklerinde rastlıyamıyoruz. İslam keramikleriyle en büyük ayrılık burada ortaya çıkmaktadır. İslam sanatlarında yaygın olan, sanatçıların yaşadıkları dönemin sosyal ve günlük yaşantısını belgeleyen nitelikte düzenlemeler yaptıkları, minyatür ve keramiklerde ortaya çıkmaktadır. Bu öykücü anlatım biçimi[23], zengin figür düzenlemeleri, Bizans keramiklerinde olmayan bir özelliktir. Bizans keramiklerinde daha çok tek figür düzenlemesi yaygındır; ancak ilginç bir örnek Korint'te bulunmuş olan oyma tekniğinde yapılmış bir tabak üzerinde görülür ki bu da C. Morgan'a göre bir aşk sahnesidir[24].

(1) KatharinaOtto-Dorn, *Kleinasien und Byzanz, Istanbuler Forschungen,* 17 (1950), s. 115, not: 1

(2) W. Tomaschek, *Zur historischen Topographie im Mittelalter,* (aslı, Wien, 1891), Yeni Basım, Osnabrück, 1975, s. 32 - 40.

(3) W. M. Ramsay, *Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası* (çev. Mihri Pektaş), İstanbul, 1960, s. 117 (aslı: *Historical Geography of Asia Minor,* London, 1890).

(4) H. Akın, *Aydınoğulları Tarihi Hakkında Bir Araştırma,* DTCF Yayınları, No. 60, Ankara, 1968, s. 98, not: 479.

(5) H. Vetters, "Zum byzantinischen Ephesos" *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft,* XV (1968), s. 273-287

(6) Katharina Otto-Dorn, *y. a. g. e.,* s. 116.

(7) F. Sarre, "Die Keramik der Islamichen Zeit von Milet" *Das Islamische Milet,* C. II, Berlin, 1935, s. 69 - 88.

(8) C. Defremey - B. R. Sanginetti, *Voyages d'Ibn Batoutah,,* C. II. Paris, 1877, s. 308-309; *Evliya Çelebi Seyahatnamesi,* (Sadeleştiren: Z. Danışman), 13. Kitap, İstanbul, 1971.

(9) G. A. Sotiriou, "Helenikai Anaskaphai en Mikra Asia: Ho Naos Ionnou tou Theologou en Efeso" *Archailogikon Deltion,* VII (1924), s. 115-223.

(10) J. Keil - H. Hörmann, *Die Johannes-Kirche. Forschungen in Ephesos,* C. IV/3, Wien, 1951.

(11) C. Morgan, *Corinth, the Byzantine Pottery. Results of the Excavations Conducted by the American School of Classical Studies at Athens, XI,* Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1942, s. 47, fig. 32-E, s. 48, fig. 33-G.

(12) *a. g. e.,* s. 136, fig. 110.

(13) *a. g. e.,* s. 129.

(14) H. Wallis, *Persian Ceramic Art. In the Collection of Mr. F. Du Cane Godman. Appendix. Byzantine Pottery from Ephesus and Greece,* London, 1891, lev. III/6.

(15) Berlin-Dahlem Müzesi, Bizans Eserleri Bölümü Arşivi, env. 10961 (Bu arşivden yararlanabilmem için gereken ilgiyi gösteren Prof. Dr. Victor Elbern'e teşekkür borçluyum); W. F. Volbach, *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz,* 2. Baskı, Berlin-Leipzig, 1930, lev 21, no 6461; J. Ebersolt, *Catalogue des Poteries Byzantines et Anatoliennes du Musée de Constantinople* 1910, s. 22, n. 61; T Rice, "The Pottery" *The Great Palace of the Byzantine Emperors, II (1958), fig. 28-e;* C. Morgan, *y. a. g. e.,* s. 339, fig. 225, c-a.

(16) G. Öney, "Bizans Figürlerinde Anadolu Selçuk Etkisi" *Selçuklu Araştırmaları Dergisi,* III (1971), s. 99, res. 39.

(17) T Rice, *Byzantine Glazed Pottery,* Oxford, 1930, s. 74.

(18) R. Demangel - E. Mamboury, *Le Quartier Manganes,* Paris, 1939, s. 97.

(19) İstanbul Arkeoloji Müzesi, 35. Salon, Vitrin: 91, env. 2968, İstanbul Arkeoloji Müzesinde bulunan bu parça J. Ebersolt'a göre fantastik bir hayvandır: J. Ebersolt, *y. a. g. e.,* s. 24, no. 68, fig. 20, L. Akın ise bu figürün aslan maskeli bir erkek başı olduğunu ileri sürer: L. Akın, *Ayasofya Müzesi Yıllığı,* 6 (1965), s. 88, res. 4; ayrıca bu tip insan figürlü örnekler için bkz. C. Morgan, *y. a. g. e.,* s. 154-155, fig. 131-132; A. Frantz, *Hesperia,* VII (1938), s. 464, fig. 30.

(20) C. Morgan *Corinth,* XI, s. 32-33, Fig. 21, 33.

(21) *a. g. e.,* s. 134, fig. 109'da ata binen b ir insan figürü seçilmektedir ki bu motifin kaynağı da İslam sanatına dayanmaktadır. İran'da bulunan X. yüzyıla ait keramik tabak ve vazolarda binici figürüne sık rastlanır bkz.: C. K. Wilkinson, *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period,* N. York, t.y., *Islamische Keramik,* Hetjens Museum, Düsseldorf, 1973, s. 54-55, no. 55-56.

(22) Alice V. Banck, *Byzantine Art in the collections of the USSR,* Moscow-Leningrad, t. y., res. 217

(23) A. Pope, *A Survey of Persian Art,* C. X, London N. York, 1964-67, lev. 686-689.

(24) C. Morgan, *y. a. g. e.,* lev. III

KISALTMALAR

a.g.e.	adı geçen eser.
y.e.g.e.	yukarıda adı geçen eser.
Banck, *Collection of USSR*	Alice V. Banck, *Byzantine Art in the collections of the USSR,* Moscow - Leningrad, t. y.
Ebersolt, *Catalogue*	J. Ebersolt, *Catalogue des Poteries Byzantines et Anatoliennes du Musée de Constantinople,* Constantinople, 1910.
Frantz, *Hesperia,* VII (1938)	A. Frantz, "Middle Byzantine Pottery in Athens", *Hesperia,* VII (1938), s. 429 - 467.
Rice, *Glazed Pottery*	T. Rice, *Byzantine Glazed Pottery,* Oxford, 1930.
Rice, *Hippodrome,* II	T. Rice, "Byzantine Pottery" *Reports of the Excavations carried out in the Hippodrome of Constantinople,* I - II, London, 1927 - 28.
Volbach, *Mittelalterliche,* 1930	W. F. Volbach, *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz,* 2. Baskı, Berlin - Leipzig, 1930.



Resim 1 - Baskı Tekniğinde Yapılmış Çanak.



Resim 2 a - Boyama Tekniğinde Yapılmış Çanak Parçaları



Resim 2 b - Boyama Tekniğinde Yapılmış Çanak Parçaları.



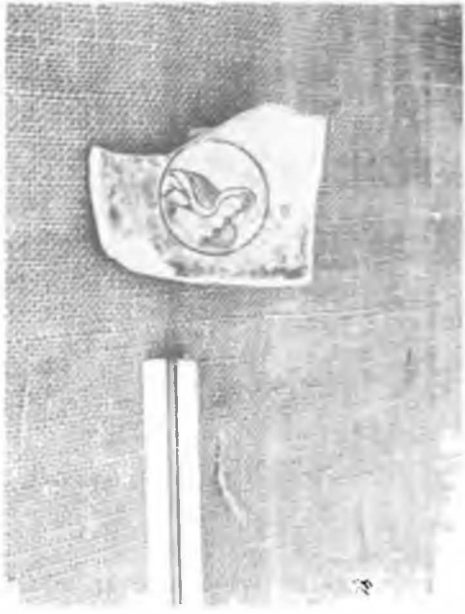
Resim 3 - Astar Boyama İle Yapılmış Çanak Parçaları.



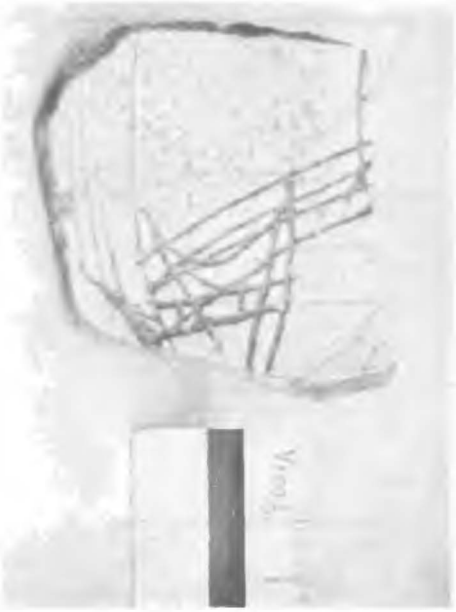
Resim 4 - Sgraffito Tekniğinde Yapılmış Bir Tabak.



Resim 5 - Kazıma Tekniğinde Yapılmış Ağız Kenarı Parçası.



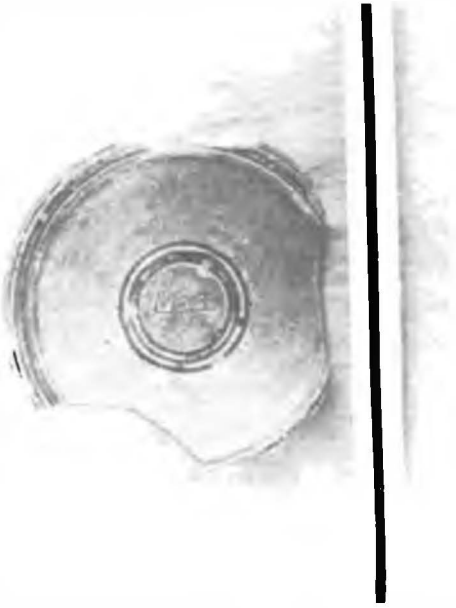
Resim 6 - Kazıma Tekniğinde Yapılmış Çanak Dip Parçası



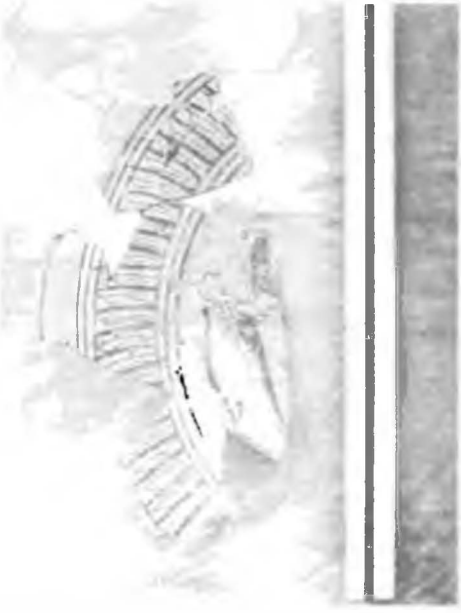
Resim 7 - Kazıma Tekniğinde Yapılmış Çanağa Ait Küçük Bir Parça.



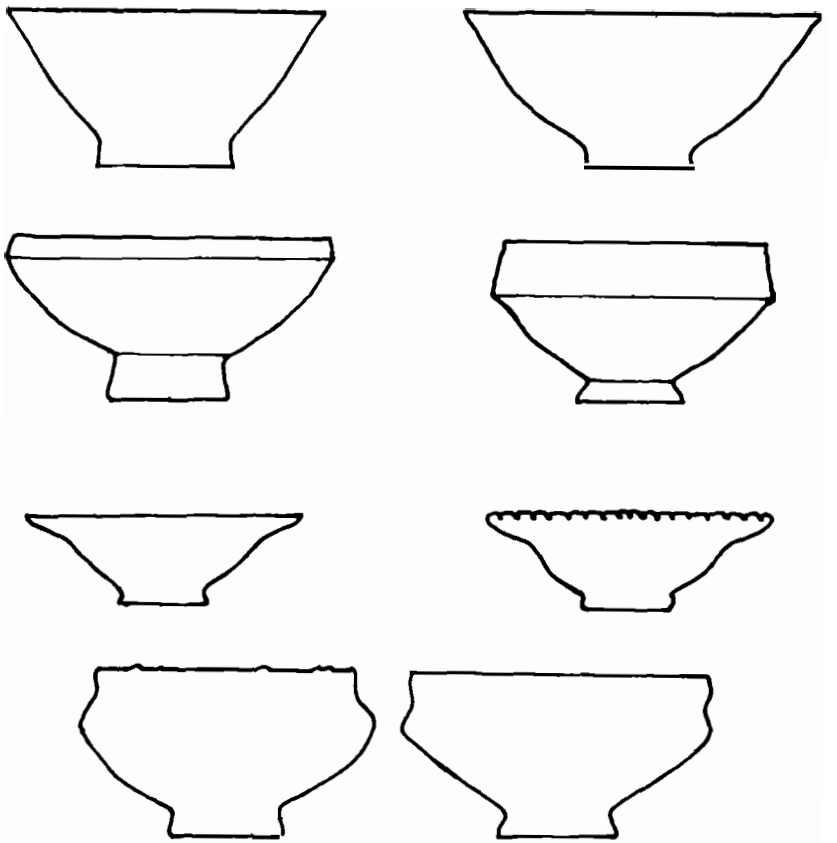
Resim 8 - Oyma ve Champ-Levé Tekniğinde Yapılmış İki Çanağın Dip Parçaları.



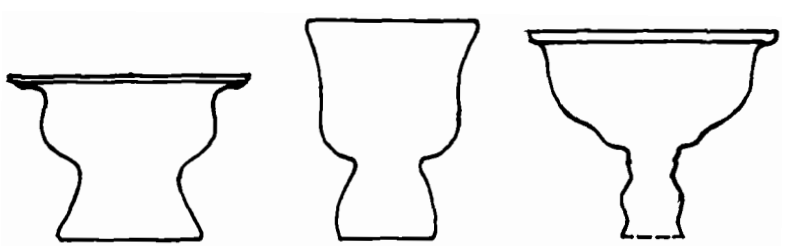
Resim 9 Oyma ve Kazıma Tekniklerinin Yapılmış Bir Çanak



Resim 10 Oyma ve Kazıma Tekniklerinde Yapılmış Bir Tabağın Ağız ve Gövde Parçası

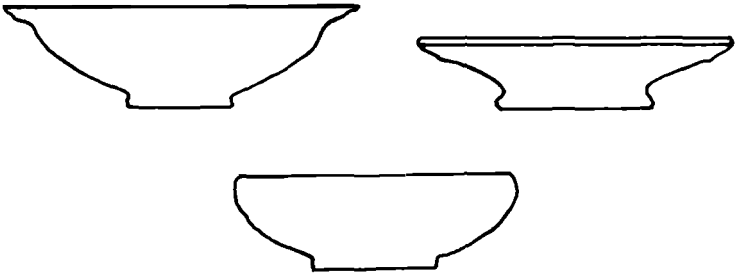


1



2

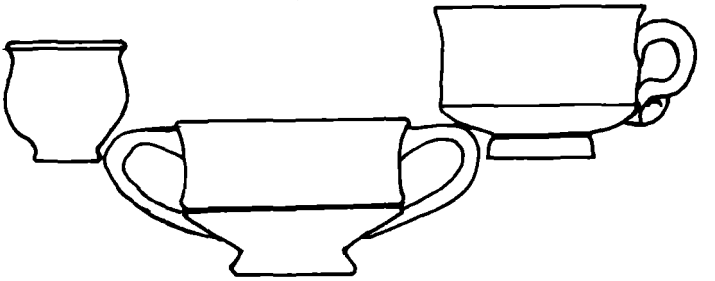
Levha I. Bizans Keramiklerinde Kullanılan Biçimler



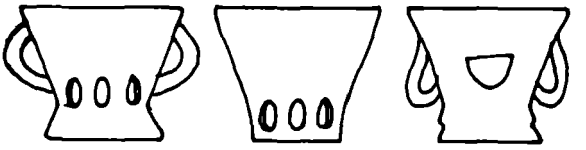
3



4



5



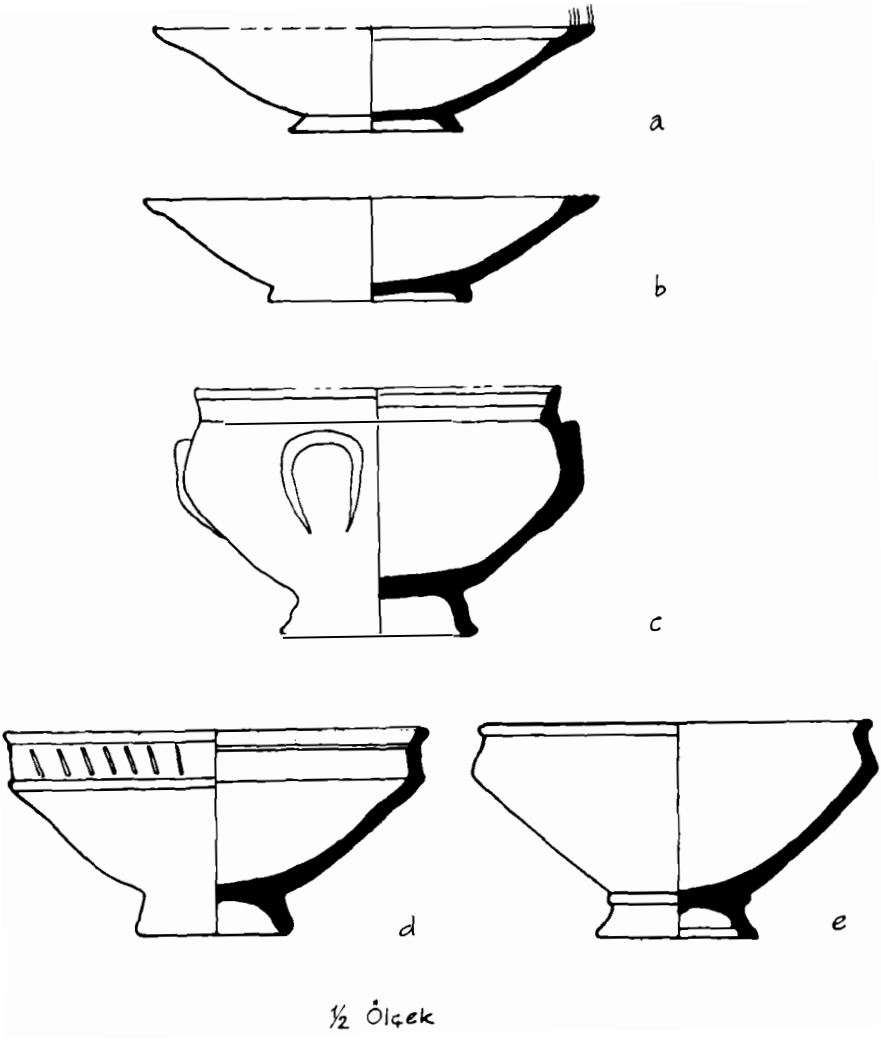


6

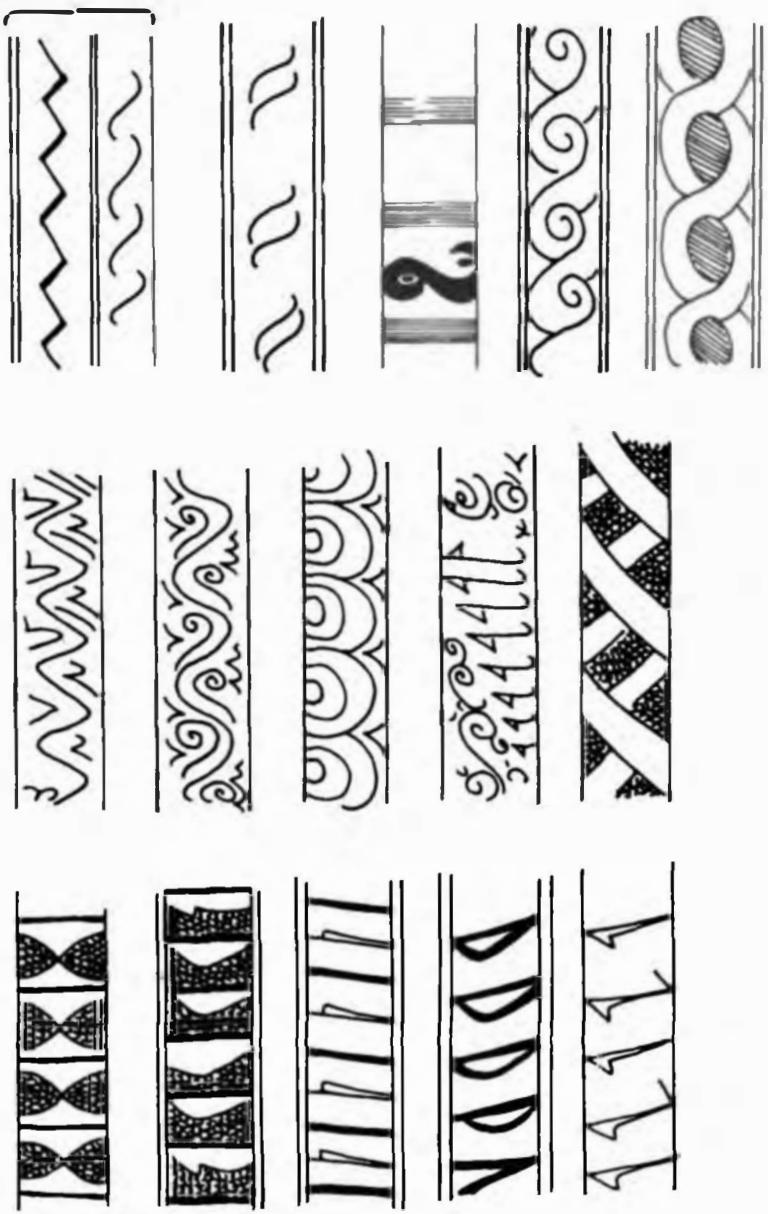
Levha II Bizans Seramiklerinde Kullanılan Biçimler



Levha IV Ayasoluk'ta Bulunan Bizans Keramiklerinin Bezeme Motifleri.



Levha III Ayasoluk'ta Bulunan Biçimler (En Çok Görülenler).



Levha V Ayasoluk'ta Bulunan Bizans Keramiklerinde En Çok Görülen Ağız Kenarı Süsleri

ANADOLU SELÇUKLU YAPILARINDA AÇIKLIKLARIN ÖRTÜLMESİ VE SORUNLARI

Orhan C. TUNÇER *

14. y.y. başlarına kadar süren ve etkisi daha uzun yıllara yansıyan Selçuklu Devleti, kendine özgü mimarisiyle Türk sanatımızda övünülecek bir yer kaplar Küçük Asya'nın, Anadolulaştırılmasının sosyal, parasal ve siyasal sorunları yanında yapı kadrosunun da önemi büyüktür. Bütün bu koşullar altında bir toplumun varlığını koruması ve özellikleriyle tarihteki yerini alması önemli bir olaydır ve mimariyi yakından etkiler. Bunları bir başka yazımızda ele almak üzere biz burada sadece, Anadolu Selçuklu yapılarında tonoz, kubbe ve ahşap yatay örtüyü inceliyerek, olumlu, olumsuz yönlerini birbiriyle karşılaştıracak ve genelde mimariye etkisini belirtmeye çalışacağız.

1 — SELÇUKLU YAPILARINDA TONOZ

Bugünkü bilgilerimize göre kemer, Mezopotamyalıların buluşudur. Bataklıkları kurutmak ve şehirlerini su baskınlarından korumak için kemerlerle örtülü kanallar yaptılar Bunları birbirine bağlarken düşey kontrol bacalarını (rögar) da ihmal etmediler. Sargon Sarayında tonoz açıklığı 4,20 m. olan böyle bir kanal bize yetorlı

* Vakıflar Genel Müdürlüğünde Y. Mimar

bilgiyi vermektedir. Kemerin kendine paralel olarak (derinliğine) uzatılması tonozu meydana getirdi. Onların kemeri tek merkezli, yani yarım daire kesitliydi. Diğer medeniyetlerde (Mısır, Ortadoğu, Asya, Uzakdoğu, Anadolu, Akdeniz ve adalar üstünden Avrupa'ya) tonoz örtü buradan yayılmıştır.

İranlılar, Mezopotamya'dan aldıkları bu örtü türüne yeni kişilikler kattılar. Öyle ki, yapılarının bir özelliği haline geldi. Tackapılarında, avluya açılan eyvanlarında bunu büyük boyutlarda kullanarak mimarîlerine bir hareket ve görkem geldi. Örneğin 1. Şapuriun kendi adına yaptırdığı Tâk-ı Kisra'da (Ktesifon Sarayı) tonozun yüksekliği 34,39 m. derinliği ise 48,75 m. dir.

Tonoz, Türklere buradan geçer. Ancak Selçuklular hiç bir zaman bu aşırı ölçekleri kullanmadılar. Tonozu çok kullansalar bile, yapı içindeki diğer bölümlerle bağdaşır boyutlardaydı. Uygurlar tonoz ve kubbeyi biliyorlardı. İç Asya yapıları kerpiçten yapıldığından günümüze erişememiştir. Ancak bu bilgiler, arkeolojik kazılar sonucu sağlanmaktadır. Türkistan evlerinde gördüğümüz tonozu, giderek Karahanlılar, Gazneliler de kullanarak Selçuklular mimarisinin tabanını oluştururlar.

Büyük Selçuklu Sultanı Melikşah'ın (1072-1092) emriyle, veziri Nizamü'l-Mülk'e yaptırılan İsfahan Mescid-i Cuma'da 15 m. çaplı kıble kubbesinin (maksure kubbesi) avlu yüzü, buna yakın açıklıkta bir eyvanla çevrilidir. Aynı dönemde bu cami bir avlu çevresinde kubbeli revaklarla çevrilip dört eyvanlı plân şemasını oluşturacaktır. 1135 tarihli Zevvare Mescid-i Cuma'da maksure kubbesi ve 4 eyvanlı plân anlayışı, avlusu ve diğer bölümleriyle artık kalıplaşır ve yaygınlaşır. Burada kıble eyvanı açıklığı, arkasındaki kubbe çapına (7,45 m.) eştir. İsfahan'daki kadar büyük olmasa bile yapıda belli bir yeri ve ağırlığı hemen dikkati çeker. Avluyu çevreliyen diğer eyvanlar daha küçüktür. Ardistan Mescid-i Cuma'nın, yapılışından çok kısa bir süre sonra, Zevvare'dekine benzetilerek, dört eyvanlı plân şemasına dönüştürüldüğünü biliyoruz. Maksure kubbesinin büyük ve yüksek tutulması, avlu yüzüne açılan bitişik eyvanı da etkileyince, diğer eyvanlar iki katlı yapılarak uyum sağlanır ve yeni bir uygulama başlar. Zevzen Camii bu alışılan plânı taşır ve tek eyvanlı olarak düşünülür. Kubbe yoktur. Bugün yıkık olan tonoz örtüde, açıklığın (plânda en) 13,50, derinliğin 27,90, yüksekliğin 20, ön yüz silmesinin 30 m. kadar olduğu sanılır. Düşey eksende 45 m. uzağında bir iki eyvanı daha olup iki eyvanlı bir plân şeması gösterir. Diğerlerinde olduğu gibi avluyu tek katlı revak çevreler. Anadolu Selçuklu camileri içinde Eski Malatya Ulu Camii, Zevvare Mescid-i Cuma'nın bir uzantısıdır. Avluyu revaklar çevirir. Maksûre kubbesi kadar açıklıklı tek eyvanın üzeri yarım sekizgen plânlı ve dilimli tonoz olarak başlayıp beşik tonoz olarak avluya doğru devam eder. Oysa Kayseri Hacı Kılıç Medrese bölümünde iki eyvan vardır. Giriş görevi yapan doğu yöndeki 4 m. ye yakın açıklıkta iken, batıdaki 7 m. dir. Camide, mihrab ekseninde avludan maksure kubbesine kadar uzanan 3 aksli orta sahın tonozunda da açıklık 7 m. dir. Büyük Selçuklu avlulu camilerinde görülen eyvan anlayışı boyut ve değer olarak Anadolu'da küçülecektir. Bunu biraz da İran etkisinin azalması olarak düşünebiliriz.

Avlusuz türden camilerimizde, örneğin Kayseri, Erzurum, Sivas-Divriği Ulu Camileri ile Tunceli-Mazgirt Elti Hatun ve Kayseri Hunad Hatun'da (v. b.) tonoz açıklığı, sahın kadardır. Kapalı türden olan Siirt, Bitlis, Diyarbakır-Silvan, Mardin, Mardin-Kızıltepe Ulu Camileri ile Niğde Alaeddin (v. b.) Cami'inde de durum değişmez. Tonoz örtü sahın ölçüsüne bağlıdır ve açıklıklar 4-5 m. yi geçmez. Avlulu türlerden Elâzığ-Harput Ulu Cami'nde giriş ve karşısına gelen boşluklar, eksenlerde olmayıp eyvan anlayışından biraz uzaklaşmışlardır. Bu yapılar içinde aynalı tonoz-Harput Ulu Camii'indeki gibi-çapraz tonozdan (Diyarbakır-Silvan, Tunceli-Mazgirt, Niksar, Eski Van Ulu Camilerinde) daha az kullanılmıştır. Urfa Ulu Cami'inde, maksure kubbesi dışında enine plânlı üç sahında hep çapraz tonoz türü kullanılacaktır.

Cami harimlerinde sahınların sıralanışı ve yönü kesin kurallara bağlanmamıştır Enine plânlı camilerden Siirt Ulu Cami'inde kubbeli bölüm kuzeyinde iki sahın olup, eksendeki tonoz güney-kuzey doğrultusunda (boyuna düzenlenmiştir. Bitlis, Mardin ve Mardin-Kızıltepe Ulu Camilerinde üç sahın da enine plânlıdırlar. Diyarbakır-Silvan Ulu Cami'inde ise dört sahınlıdır. (Kubbenin kuzeyi çapraz tonozludur). Harput Ulu Camii iki sahınlı olup son cemaat yeri, bir sahın olarak enine plânda bunları takip eder. Malatya Ulu Camii de enine plânlıdır. Oysa Niğde Alâeddin, Kayseri Hacı Kılıç'ta sahınlar güney-kuzey doğrultusunda (boyuna) tonozlarla örtülüdürler.

Örtülerin karışık yönlerde (enine ve boyuna) kullanıldığı da olur. Siirt, Diyarbakır Ulu Camileri böyledir. Harput'ta, harim dışındaki olanlar, Kayseri Hunad, Ulu Camii ve Külük Camii, Erzurum, Afşin Eshab-ı Kehf (v.b.) camilerinde tonozlar değişik yönde kullanılmışlardır. Bazen de eklentiler bu düzeni bozar (Kayseri Hunad'ın kümbete bakan tonozlarının yönünün değiştirilmesi gibi).

Eyvan, medreselerde daha belirgindir. Kapalı tür Selçuklu medreselerinde orta alan kubbeyle örtülürken buna bağlı alanların tonozla kapatıldığını görüyoruz. Danişmendli yapısı olan Niksar Yağıbasan'da (1157?) orta alana açılan beşik tonozlu eyvanların açıklığı 5 m. dir. Tokat Yağıbasanda (XII. yüzyıl 2. yarısı) böyledir Afyon-Boyalıköy'de (XIII. yüzyıl 1. çeyreği) 5,5 m. açıklıklı iki eyvan ve çevresi, İsparta Atabey Ertokuş'ta (1224) orta alan eliptik bir kubbe ile örtülüdür. Odalar (baş eyvanın iki yanındakiler kubbelidir) Konya Karatay (1215) ve İnce Minareli'nin (1258-79 arası) 6 m. yi bulan eyvanı, Kırşehir Caca Bey'in (1272) girişe göre karşıdaki 7,50 m. açıklı eyvanı, Afyon-Çay Yusuf Bin Yakub'un (1278) 4,50 m. lik eyvanı hep beşik tonoz örtülüdürler.

Avlulu tür (açık) medreselerde de beşik tonozla örtülü eyvan, yapının önemli bir bölümüdür. Artuklu yapıları olan Urfa Ulu Camii Medresesi'nde (1113) aynalı ve çapraz tonozlar kullanılır. Diyarbakır Mesudiye Medresesi'nde (1193) 6 m. açıklıklı baş eyvan (doğu yöndedir) ile Zinciriye'de (XII. yüzyıl sonu-XIII. yüzyıl başı) 4 m. yi bulan baş eyvan (giriş, çapraz, odalar beşik tonozludur) ve Mardin-Harzem Tâceddin Mesud Medresesi'nde (1211) 4,50 m. ye yaklaşan eyvan (diğer bölümleri çapraz

tonozludur) beşik tonoz örtülüdürler. Selçuklu yapısı olan Çorum Alaca Karahisar'da (XII. yüzyıl sonları) en büyük açıklığı 6 m. yi bulan bölümü (girişe göre sağda), Kayseri Gevher Nesibe'de (1206) 8 m. yi bulan eyvan, Avgunlu'nun (XIII. yüzyıl başı) 6 m. yi bulan baş eyvanı, Hunad Hatun'un (1236-1246 arası) 9 m. ye çok yaklaşan baş eyvanı, (girişe göre sağda odada örtü çapraz tonuzdur), Kayseri Hacı Kılıç (1275), Konya - Akşehir Taş Medrese (1216) ve Antalya Karatay'ın (1250) 7 m. yi bulan baş eyvanları, Sinop (1262) ve Kayseri Sahabiye'nin (1267) 8 m. lik baş eyvanı, Sivas Buruciye (1271) ve Gök Medrese'nin (1271) 6,50 m. lik baş eyvanı, Tokat Gök Medrese'nin (1279) 7 m. lik baş eyvanı beşik tonozla örtülüdürler.

Çankırı Darü'ül-Hadis'inde (1235) orta alan kubbeli, buna bağlı ve açıklıkları 4'er m. yi bulan iki yan kanat tonoz örtülüdürler. Sivas Divriği Melike Turhan Şifahanesi'nde (1228) baş eyvan yıldız tonozlu ve 7. m. açıklığındadır. Giriş ile diğer eyvanlar da bu türden, ancak daha ufaktırlar. Sivas İzzeddin Keykâvus Şifahanesi'nde (1217) baş eyvan 11 m. açıklıklı ve beşik tonozludur (doğu bölümü tekne tonoz gibi biter). Türbe bölümü içte kubbe iken dışta ongen kasnaklı ve piramit örtülüdür. Diğer bölümlerinde beşik, aynalı ve yıldız tonozlar da kullanılmıştır. Kayseri Gevher Nesibe Şifahanesi'nde ise baş eyvan açıklığı 9. m dir. (Medresede 8 m.)

Kubbe örtü, hamamların bir özelliğidir. Çoğu kez, dört eyvanlı plân düzenini sıcaklık ve ılıklıklarında görürüz. Orta alan, köşe halvetler kubbelidirler. Buna karşılık, eyvanlar, koridor, traşlık, helâ gibi bölümler genellikle tonoz örtülüdürler. Isınmaları gereği hamam duvarları sağır ve kalın tutulurlar. Bu nedenle üstten aydınlanma bir zorunluluktur. Fanuslu kubbeler ışık vermeye elverişlidir. Büyük Selçuklu günlerinden kalan İran - Nigâr'daki hamam, Anadolu için güzel bir örnektir.

Anadolu Selçuklularının, eyvanı tek başına bir mimarî birim olarak kullandıkları yapıları içinde eyvan türbeler önemli bir yer alır. Konya-Akşehir-Reis Bucağı Emir Yavtaş Türbesi'nde (XIII. Yüzyıl ortaları) tonoz açıklığı 4,50 m. yi çok az aşar. Bunun gibi Afyon-Boyalıköy Eyvan Türbe'de (XIII. Yüzyıl 2. yarısı) 5,20 m., Konya Musalla Mezarlığı Gömeç Hatun'da (XIII. Yüzyıl başı) 5,50 m. (v. b.) açıklıklı güzel örneklerdir. Büyük Selçuklu günlerinden bu tür örneklerin günümüze erişmediğine bakılırsa yapılmadıklarını da düşünebiliriz. Ancak Dehistan bölgesi türbelerine tonozlu girişlerin eklendiği de unutulmamalıdır. Bu türler Anadolu'da da, az da olsa görülür ve mimarî sürekliliği sağlamış olurlar. Konya Ulaş Baba (XIII. Yüzyıl 2. yarısı) ve Tunceli - Mazgirt Elti Hatun'un (XIII. Yüzyıl 1. yarısı) giriş tonozları yıkık olup, kök ve temelleri durmaktadır. Kırşehir Hacı Bektaş yapı topluluğundan Balum Sultan ve daha sonraki yüzyıllardan Kayseri Ali Cafer (14. Yüzyıl ortaları) Yozgat - Çandır Şah Sultan Hatun Kümbeti (15. Yüzyıl 2. yarısı) ve Çayıralan Çerkez Bey Türbesi (15. Yüzyıl 2. yarısı) bu türdendirler.

Eyvan türbelerde bazen ön yüzün belli ölçüde kapatılmak istendiği de görülür. Amasya Sultan Mesud Türbesinde (XIII. Yüzyıl 2. yarısı) giriş yüzü, kapıyı oluşturan söve, lento ve müşebbek dışlıklarıyla süslü bir görünümdedir Böylece yarı örtük bir

cephe anlayışıyla karşılaşmış oluruz. Şimdilik tek Selçuklu örneği olarak sayabileceğimiz bu uygulama, daha sonraları değişik yapılarda buna yakın yorumlarla devam edecektir.

Bağımsız bir bölüm halinde beşik tonoz örtülü Selçuklu türbeleri de vardır. Harput Arap Baba Türbesi böyledir. Doğusundaki mescidle aynı tarihte yapılmadığı kanaatindeyiz. Amasya Seyfeddin Turumtay (1278-79) Türbesi bu dönemin en belirgin yapılarındandır. 5,60 m. ye yakın açıklıklı beşik tonozda yatay kuvvetleri karşılamak için duvar orta ve uçlarına destekler yapılmıştır. Kalın, tok görünüş böylece ön plâna geçer. Üst kata çıkan merdiven doğu yönde son iki çıkıntı arasına yerleştirilir. Güney duvarı, destekler kadar taşarken, yükselerek kalkan duvar görünümü alır. Bu türbe anlayışı giderek ortadan kalkacaktır. Kayseri Emir Ali (1351), Bitlis-Ahlat Dede Maksut Türbesi (XVI. Yüzyıl) geç uygulamalardandır

Dinî eğitim ve mezar türleri yanında sivil yapılarda da kemer ve tonozun belli bir yeri vardır. Büyük Selçuklu günlerinde gezgin topluluk hâlâ vardı. Oysa Göktürk günlerinde az da olsa belli bölüm, sulak ve tarıma elverişli yerlerde toprağa bağlı yaşıyorlardı. Tarıma dönük hayat, ekonomik olduğu kadar siyasî ve askerî etkiler altındadır. Bu nedenle bazı şehirler terkedilirken, bazıları gelişiyor veya yeni yerleşim yerleri meydana geliyordu. Özellikle, Karahanlı günlerinde Orta Asya'dan batı ve güneybatıya kayış yeni şehirleri doğurdu. Ancak burada da yapı malzemesi, toprak ve bunun ürünleri olduğundan dış etkilerle kısa sürede yıkılıp yok oldular. Bugün bunlar hakkındaki bilgileri ancak arkeolojik kazılar ölçüsünde biliyoruz. Bu kazıların Türkistan evleri konusu oldukça açıklık kazandı. Kalın ve sağır duvarların çevrelediği, dışa kapalı evler, avlulu veya orta mekânı kapalı bir plânda düzenlenmişlerdi. Orta alanın kubbe ile örtülmesi ve tepesinin delik bırakılması, hava, ışık ve baca ihtiyacı açısından çadır geleneğine bağlanmalıydı. Yan alanlar ise tonozlarla örtülüydü. Şurası gerçek ki, bu ev planları, daha sonra göreceğimiz kapalı tür medreselere, saray ve kervansaraylara örnek olacaklardır. Dört eyvanlı plân anlayışının ve bazen bir eksen etrafında simetrik çözümün Türklerde ilk uygulamaları bu Türkistan evleridir. Eksenlerde ön ve arka yüze tonoz örtülü girişlerin yerleştirilişi, bundan böyle tackapılara da örnek olacaktır.

Kerpicin sun'î ve zayıf bir malzeme oluşu, açıklıkları en çok 4 m. ye çıkarabiliyor ve duvarların kalın tutulmasını gerektiriyordu. Köşelerde oluşan kare alanların, bir ara duvarla ikiye bölünmesi, pratik açıklığı küçültmeye yönelik olmalı. Merv ve Tirmiz'de bu tür güzel evlerin örnekleri, arkeolojik kazılarda bulunmuştur. Avlusuz ev plânı daha sonra Anadolu Selçuklu günlerinde saray yapılarında da karşımıza çıkacaktır. Yaptıranın saltanatı sona erince kolaylıkla harabolmaya başlayan, saltanat kaygalarıyla yakılıp yıkılan, harplerle ve diğer dış etkilerle yok olan bu yapıların pek azı günümüze erişebilmiştir. Alâeddin Keykubat'ın, Beyşehir Gölü batısında kıyıdaki sarayının tanınmasında arkeolojik kazıların payı büyük olmuştur. Bunlarda tonoz örtünün belli bir yeri vardır. Bu gelenek daha sonra Beylikler

döneminde de sürdürülecektir. Konya Alâeddin Tepesi eteğinde bugün sadece çok az bir bölümü kalan Kılıç Arslan Köşkü'nün yıkılan tonoz örtüsü özengilerde belli olmaktadır.

Tonoz ve kemerin en iyi örneği köprü gözleridir. Kars - Ani'nin kenarından akan Arpaçay üzerindeki köprü, Büyük Selçuklu Sultanı Melikşah (1072 - 1092) tarafından yaptırılmış olabilir. Artuklulardan günümüze erişebilen Mardin - Hasankeyf Dicle Köprüsü (1116), Mardin Cizre Dicle Köprüsü (1164), Diyarbakır Silvan Malabadi (1147) Köprüsü ve daha bir çok ünlü yapılar vardır. Anadolu Selçuklularına ait Ankara - Kayseri yolunda Kızılırmak üzerindeki Tekgöz Köprüsü (1202), Afyonkarahisar'da Akarçay üzerinde Altıgöz Köprüsü (1209), Başkent Ankara'mızdaki Ak Köprü (1222), Kırşehir'in 20 Km. kadar güneyinde Kesikköprü Kervansarayı'nın yakınında, Kızılırmak üzerinde aynı adla anılan 1251 tarihli köprü, Erzurum Pasinler'de Çoban Köprüsü (1271 1297), Sivas Kesikköprü (XIII. Yüzyıl), Elâzığ Çemişkezek eski yolundaki Sividir Köprüsü ünlü yapılardandır. Bunlardan tek gözlü Sividir'in açıklığı 11,00, yüksekliği 6,50 m. dir. Cizre Artuklu Köprüsünde açıklık 28,00 m. Silvan Malabadi'de 38,60 m. iken Mardin Hasankeyf'te (Hısn Keyfa) orta göz 40 m. açıklığıyla en büyük boyutlara erişir.

Kemerin, kendisine paralel olarak (derinliğine) kaydırılmasından meydana gelen tonoz, kemerin bütün statik özellik ve problemlerini taşır. Bu nedenle özengi hizasında aynı doğrultuda fakat ters yönde yatay kuvvetler ortaya çıkar. 3. boyuta (derinliğe) yük vermemesi açıklıkların kolaylıkla örtülmesini sağlar. Köprülerin tonozla örtülmesi bundan dolayıdır. Oysa oturduğu yüzeye her yönde yatay kuvvetler yükleyen kubbeyi böyle bir yerde kullanamayız.

1 Yarım daire kemerde kilit noktasındaki kuvvet, özengilere eşit olarak paylaşıldığı gibi özengide de eşit yatay ve düşey kuvvetlere bölünür. Çünkü yük dağılma eğrisi 45°'dir. Taşıma sınırı içinde kalındıkta, yük nekadar değişirse değişsin bu özellik bozulmaz.

a - Yük merkezden bir yana doğru kayarsa, kaydığı yönde düşey kuvvet artarken yatay kuvvet azalır. Uzak özengide ise yatak kuvvet artar, düşey kuvvet azalır. Her iki özengide de kuvvetlerin toplamı o özengiye düşen kuvvet kadardır.

b - Yük bir özengi üzerindeyse orada yatay kuvvet oluşmazken, uzak özengide düşeyi yoktur.

c - Yük özengiden de dışarı taşarsa özengilerdeki yatay kuvvetler aynı doğrultu ve yönde oluşurlar. Ancak değerleri eş değildir. Bu durum dengenin kolaylıkla bozulmasına yol açar. Bu nedenle dizi dizi kemer veya tonozlarda uçdakiler kolaylıkla yıkılmaya hazırdır. Bu yatak kuvveti önlemek için dış duvarlar kalın tutulur veya desteklenir. Kısacası kuvvetlerin önleneceği tedbirler alınır.

2 - Kemerin dengesini bir de basık veya sivri oluşu etkiler.

a - Yukarıda gördüğümüz gibi yarım daire kemerde yükler 45° dağılır.

Böylece özengide yatay ve düşey kuvvetler birbirine eşittir.

b - Basık kemerde dağılma doğrusu eğimi az olduğundan yatay kuvvetler fazla, düşey kuvvetler azdır. Bu, kemerin kolayca açılmasına ve yakılmasına yol açar.

c - Kemer, yarım daireden başlıyarak sivrildikçe düşey kuvvet artarken yatay kuvvet azalır, yükün dağılma doğrusu 45° den büyüktür. Bu bir noktada kemerin dayanıklılığı, sağlamlığı demektir. Öyleyse sivri kemer, yarım daire kemerden daha statiktir. Aslında sivri kemer genel bir tanımlamadır. Yarım daire kemer tek merkezlidir. Sivri kemer iki merkezlidir. Merkez noktadan yanlara doğru uzaklaştıkça kemer sivrilir. Bazen özengiden de dışarı taşar. Avrupa'da bir dönemin yapılarını çok etkileyen Gotik mimari göğe yükseliş felsefesine bu yolla yaklaşmak ister. Böylece yatay kuvvetler en aza indirilmeye çalışılmış olur. Gotik kemer, yatay kuvvetleri sıfıra indirmek isterken kule gibi yükselmesiyle de başka statik meseleler oluşturur. Öyleyse ondan daha basık, bir sivri kemerden daha elverişsizdir. Şüphe yok ki, yarım daireden sonra başlayan sivri kemer, Gotik kemere kadar yükselirken, en yararlı, dengeli ve statik bir noktadan geçmektedir. Acaba burası neresidir? İşte burada tekrar Selçuklu kemer ve tonozlarına dönelim. Yaygın bir sivri kemer formülü Selçuklular için şöyledir. Açıklığın yarısı beşe bölünür. Sağ ve solda, ortaya yakın ilk noktalar merkez alınır. 5 rakamı, Farsça penç olduğundan buna pencî kemer diyoruz. Böyle bir kemer, hem göze hoş gelmekte, hem de daha statik olmaktadır. Yarım daire ile daha sivri bir kemer arasında ılımlı bir noktada oluşu, Selçuklu mimarisi için akılcı bir puvan kazandırmaktadır. Kuşkusuz, daha Asya'da iken bu tür kemerin en elverişli olduğu deneylerle bulunmuş olup, estetik kaygılardan doğmamaktadır. Yüzyılların süzgecinden geçen bu sonuçları biz ancak şimdi ilmî boyutlarda kavramaya çalışıyoruz. Geçmişimizi öğrendikçe değerleri artmaktadır. Geç de olsa kârlıyız.

Konuya biz başka bir açıdan da bakmak gereğini duyuyoruz. Mezopotamya yarım daire kemer kullandı. Erken Dönem Suriye Mimarisi, Roma, Bizans ve Ermeniler bunu sürdürdüler. Kısacası Erken Dönem Hıristiyan Mimarisinin hattâ Ortaçağ Hıristiyan dünyasının bir özelliği oldu. Türkler, İslâm öncülüğünü yüklendiklerinde bu dinî sebeple Hıristiyan dünyasının kemerini kopya edemezlerdi. Dolayısıyla İran'da biçimlenen sivri kemeri yeğ tuttular. Nitekim tek tük ve önemsiz bir kaç örnek hariç tutulursa (ki bunlar dış yüze, mimariye kesinlikle yansımaz) Türkler, yarım daireden oluşan kemer ve tonozu kullanmamışlardır.

XII. Yüzyıl Avrupa'sı bir gelişmenin doruğundadır. Toplum, biçimlenmeye, yeni atılımlara yöneliktir. O güne kadar süregelen Etrüsk Roma ve Roman Mimarisinde yarım daire kemer ve tonoz kullanılır. Gotik, Rönesans ve Barok dönemi, Avrupalıları Türklerle yakın ilişki kurdukları döneme rastlar. Büyük

Selçukluların Anadolu'ya yerleşmeleri, buna karşı meydana gelen Haçlı orduları cephesi, sanat ve mimaride yeni ufukları da kendilerine açacaklar. Belki bu ara sivri kemerin Avrupa'ya sıçramasında bu ilişkinin payı vardır ve kanımızca önemlidir. Nitekim dört eyvanlı plân anlayışının oraya nasıl yansıdığı Sayın Aslan Terzioğlu tarafından güzelce dile getirilir. Bunu diğer kavram ve çözümlere yaymak akla yakın gelmelidir. Sanıyoruz milliyetçi duygularla değil akılcı yolla bu sonuca ulaşmışızdır. Çünkü kültür alışverişi ne ilk, ne son defa burada karşımıza çıkmıştır.

Yukarıdaki örneklerden de anlaşıldığı gibi; Selçuklu yapılarında tonoz, çok kullanılan bir yapı türüdür. Kolay örgüsü, kubbeden daha az bir teknoloji ister. Statik meseleleri de kubbe kadar çapraşık değildir. Bu sebeple yaygındır. En büyük tonoz açıklığını Sivas I. İzzeddin Keykâvus Şifahanesi eyvanında görüyoruz (11.00 m.). Bunu Kayseri Gevher Nesibe Şifahane (9,00 m.) ve Medresesi (8,00 m.) takip edecektir. Çok ayrı bir tür olduğu için köprüleri bu örneklerin dışında tutuyoruz. Oysa orada boyutlar 40,00 m. ye kadar çıkmıştı. Öyleyse Selçuklu yapılarında tonoz örtüden yeterince yararlanılamamıştır. Buna sebep plân ve plân içinde eyvanın yeridir. Şimdilik buna, bir yapı içinde daha büyük açıklığa gerek duyulmadığı biçiminde cevap verecek, ileride Selçuklu plânları, mekân kavramı ve strüktür ilişkisi üzerinde duracağız.

2 - SELÇUKLU YAPILARINDA KUBBE

Kemer ve kubbe, diğer medeniyetlere Mezopotamya'dan dağılmıştır. Tonoz, aslında kemerin kendine paralel olarak, derinliğine uzanmasından oluşur. Bu, İran'da kendine has boyut ve uygulamalara erişti. Kubbe ise daha ılımlı ölçülerde kullanıldı. Türklerde ilk kubbeyi Uygur döneminde (745-940), Hoço harabelerindeki kubbeli mezarlarda görüyoruz. İranlılar o dönemde Zerdüşt dinindeydiler. Ölülerini yakıyorlardı. Bu sebeple mezar yapmıyorlardı. Kubbeyi mezar mimarîsine ilk uygulayan Türkler, Uygurlar olmalı. Ayrıca Uygur Maniheist stupaları-içi dolu olarak kubbe görünümünde bitiriliyorlardı. Şimdilik Göktürk yapılarında sadece "BARK" için bilgimiz var. Hele Hunlar için hiç bir yapı günümüze erişmemiştir. Göçebe düzenlerine rağmen kalıcı yapı yapmış olmaları da düşünülebilir.

Daire ve çokgen plân kullanışsız olduğuna göre,kubbenin oturacağı en uygun alan karedir. Ancak, üst köşelerde açıkta kalan boşlukları kapamak için önceden bazı hazırlıklar yapmak gerekir. Bu sebeple buraya geçiş bölümü diyoruz. Uygurlar bunu çok önceden sade ve güzel bir biçimde çözümlediler. Türk üçgeni denen bu şekil aşağı bir kotta başlıyan eğik bir duvar örgüsü olup, köşede olduğu için ters bir üçgen gibi durur ve yükselince kubbe eteğine dayanak olur. Anadolu'da Konya Karatay ve İnce Minareli Medrese'de (v. b.) uygulanmışlardır. İranlılar, buraya bir köşe kemeri ve arkasına küre dilimi yerleştirdiler. Buna tromp diyoruz. Giderek Türk yapılarında da görülmeye başlandı. Ancak Selçuklular, bununla da yetinmeyip içbükey, yarım

dilimlerinden yararlanarak mukarnas denen süs görünüşlü statik bir çözümü bingi türüne kattılar.

Selçuklular, kubbeyi yapılarının ancak belli yerlerinde ve sınırlı olarak kullandılar. Camilerde mihrab önünde gördüğümüze maksure kubbesi diyoruz. Meselâ ilk Selçuklu camii sayılan ve 1072-1092 yılları arasında yapılan İsfahan Mescid-i Cuma'da eyvan arkasına böyle bir kubbe oturtulmuştur. Yapının bütünü içinde hemen dikkati çeker ve ağırlık noktası olur. Çapı 15 m. kadardır. Bu ara, yapının karşı ucundaki Terken Hatun kubbesini de unutmamak gerekir. Zevvare'deki Mescid-i Cuma'da maksure kubbesinin çapı 7,5 m. kadardır. Tek kubbeli mescidlerden Gülpayegân'da çap 10 m. dir.

Anadolu Selçuklularına gelince: Bitlis, Divriği, Harput, Niksar, Urfa Ulu Camileri (v. b.) ile Niğde Alaeddin Cami'inde maksure kubbesi bir sahın küçüklüğündedir. Mardin-Kızıltepe, Erzurum, Malatya (v. b.) Ulu Camilerinde, Kayseri Hunad Hatunda biraz daha geniş tutularak iki sahınlık yer kaplar. Yine de çapları, meselâ Kayseri Külük'te 6, Hacı Kılıç'ta 7, Konya Alaeddin Cami'inde 8 m. yi geçmez. Artuklu yapısı olan Diyarbakır-Silvan Ulu Camii ise, Sayın Oktay Aslanapa'nın XIV yüzyıl sonlarına yerleştirmeyi uygun gördüğü Eski Van Ulu Cami'inde kubbe üç sahını kaplar. Birincisinde çap 13 m. kadardır. İkincisi içeride mukarnaslıdır. Divriği Kale Camii üç sahınlı olup, iki yandakiler dörder kubbelidir. Birden fazla eliptik kubbeyi Divriği Ulu Cami'inde görüyoruz. Siirt Ulu Cami'inde görülen 3 kubbe ise, zamanla yan yana eklenen bölümlerle meydana gelmektedir, kanısındayız. Çok kubbeli yapıların en ilgi çekicisi Amasya Gök Medrese Cami'idir. Gerçektende çok kubbeli yapı anlayışı Selçuklularda yoktur. Görülen bu 2-3 örneğin belli bir geleneği yansıtmadığı, şahsî denemeler olduğu anlaşılmaktadır.

Selçuklular tek kubbeyi, kare plânlı mahalle mescidlerinde de başarıyla kullandılar. Konya-Akşehir Ömerzade Şemseddin Hasan Mescidi (Küçük Ayasofya) ve Altun Kalem Mescidi, Konya merkezinde Şekerfuruş, Abdülmümin, Halkabegûş, Terceman, Abdülaziz Mescidleri (v. b.) bu türdendirler. Konya Taş, Sırçalı, Hoca Hasan, Erzurum Kale Mescidlerinin ayrıca giriş bölümleri de vardır. Elâzığ-Harput Arap Baba ile, Antalya-Alanya Akşebe Sultan Mescidi'nin yanında bir türbe eklentisi de vardır. Bunlara karşılık, Anadolu'daki bazı Selçuklu camilerinde, bu maksure kubbesi bile görülmez. Tunceli-Mazgirt Elti Hatun ve ahşap kirişlemeli Kayseri-Bünyan Ulu Camii böyledirler.

Avlulu medreselerde de kubbe görülür. Ancak tonoza oranla ikinci plândadırlar. 4, 3, 2 Eyvanlı plân şemalarına göre girişin veya baş eyvanın yanlarına yerleştirilirler. Örneğin Sivas I. İzzettin Keykâvus Şifahanesi, Avgunlu Medresesi türbe bölümleri (v. b.) içte kubbe örtülüdürler. Sivas-Gök Medrese'de girişe göre soldaki kubbeli oda dershane, sağdaki mesciddir. Buruciye'de ise soldaki türbe, sağdaki mesciddir Ayrıca baş eyvanın yanlarına da uygulanmıştır. Diyarbakır Zinciriye Medresesi güneydoğu köşesindeki kubbeli oda, mihrabı olmasa bile pencere

açılmadığına bakılırsa mescid olmalıdır. Sinop Alaeddin Madresesi de böyledir. Konya Sırçalı Medresenin baş eyvanına bitişik kubbeli iki odası dershane olmalıdır. Plânlarına bakılınca bütün bu kubbelerde çapları 5-6 m. yi geçmez. Avlulu bazı medreselerde ise bu kubbeleri de bulamayız. Örneğin Diyarbakır Mesudiye, Kayseri Seraceddin, Gevher Nesibe ve Hacı Kılıç, Antalya İmaret, Eskişehir-Seyitgazi-Battalgazi böyledirler. Oysa kapalı tür medreselerde kubbe vazgeçilmez bir örtüdür. Orta alanın geniş tutulması, kubbesini de etkiler. Yine de Kırşehir Caca Bey'de çapı 7,5, Konya İnce Minareli'de 11 ve Karatay'da ancak 12 m. yi bulur. Niksar'daki Nizameddin Yağıbasan Medresesinde kubbe çapı 11 m. iken, Tokat Nizameddin Yağıbasan'da 14 m. dir. Ancak, genişliğin verdiği ağırlığı gidermek amacıyla tepe deliği büyük tutulmuştur.

Hamamlarda kubbe, yapının bir özelliğidir. İçeri ışık verebilmesi ve terlemedeki yararı açısından adetâ zorunludur. Bu nedenle sıcaklık ve ılıklık bölümü üstü bununla örtülüdür. Aynı işlemi soyunmada da görebiliyoruz. Erken tarihli yapılardan Mardin Emineddin Hamamı'nın soyunma bölümü kubbe çapı 11 m. yi bulur. Konya Meram, Kayseri Hunad Hatun Hamamları da unutulmamalıdır. Bu ara İran-Nigâr Selçuklu Hamamı'nın plân yapısı Anadolu için iyi bir örnek olsa gerekir.

Karahanlılar, kubbeyi, önüne eyvan ekliyerek kulanmış, Gazneliler bunu eyvanlı plân şemasıyla medrese plânlarına uygulamışlardı. Bu yenilik, bundan böyle Büyük Selçuklu medrese ve kervansaraylarına da örnek olacaktır. Karahanlı yapısı olduğu sanılan Manakeldi (Bana geldi) ve El Asker Kervansaraylarında odaların çoğu kubbe ile örtülüdür. Oysa Büyük Selçuklu yapısı olan Ribat-ı Şerif'te eksen ile bazı köşe odalarındakilerle yetinilir. Ribat-ı Anuşirvan'da köşelerde, Ribat-ı Mahi'de giriş dışındaki diğer üç eyvanın arkasında kullanılırlar. Giderek azalan kubbe sayısı anlayışı Anadolu Selçuklu kervansaraylarını da etkiler. Dikkati ilk çeken yer kapalı bölümlerde, giriş ekseninde, ortada bulunan, içi kubbe ve dışı sekizgen pramitle örtülen yerdir. Ağzıkara, Alay, Öresin, Aksaray, Tuzhisar, İncir, Susuz, Horozlu, Karatay, Avanos Saru, Eğridir, ve Çay Han (v. b) böyledirler. Yalnız Obruk Han'da kubbeli bölüm eksende fakat ortada değildir. Buna karşılık, Altunaba, Dokuzun Derbent, Zıvarık, Şarapza, Kesikköprü (v. b) kervansaraylarında bu da kulanılmaz. Ak Han ile İshaklı Kervansarayı'nın mescid bölümü kubbelidir.

Büyük Selçuklularda kubbenin ençok kullanıldığı yapılar türbelerdir. Serahs Ebûl Fazıl (1024), Damgan Pîr Alemdar (1027), Ebû Sait (1049) ve Harrekan'dakiler (v. b) güzel örneklerdir. Dehistan bölgesinde yoğunlaşan ve bunun için o adla anılan daire ve çokgen plânlı türbeler de kubbeli ve eyvan girişlidirler. Horasan Cukendar Baba, Serahs Yartı, Astanababa, Alemdar, Serahs Ebûl Fazl, Mihne Ebû Sait Türbeleri (v. b) ise kare plânlıdırlar. Bu tür yapılar gövde yüksekliğini de taşan tac yapılarıyla daha Karahanlı günlerinde çok uygulanıyorlardı. Şimdilik bilinen ilk türbe, Sâmânoğullarına ait Türkistan-Buhara'daki Emir İsmail Bin Ahmet Türbesidir.

Türbe geleneğinin Anadolu Selçuklularında da sürdürüldüğünü görürüz.

Genellikle tuğladan yapıldılar. Konya merkezinde Şeyh Alaman, Hoca Cihan köyünde Mursaman, Antalya-Alanya Akşebe Sultan, Kayseri-Develi Seydi Şerif, Tokat Burgaç Hatun, Tokat, Niksar Melik Gazi (v. b) Türbeleri güzel örneklerdir. Son örnekte kubbe 6,60 × 6,60 m. lik bir kare gövdeye oturur. Bir mezar türü olarak Büyük Selçuklu günlerinde geliştirilen ve Anadolu Selçuklularınca oldukça başarılı örnekler veren kümbetlerde iç örtü hemen daima (mescid katında) kubbe iken, dışarıya koni veya piramit olarak yansıtılacaklardır. Bitlis Ulu Camii kubbesi, Erzurum Kale Mescidi, Sivas-Divriği Melike Turhan Şifahanesi maksure kubbesi ile türbe bölümü kubbeleri (v. b) dışta yine böyle örtüleceklerdir.

Cami, mescid, medrese, hamam, kervansaray, türbe ve kümbet dışındaki yapılarda, meselâ zâviye ve hânigâhlarda da kubbe görebiliyoruz. XIII. yüzyıl 2. yarısından Konya Sahib Ata, Tokat Sümbül Baba ve Halifet Gazi Tekkeleri bu türdedirler.

Türkistan'da sivil yapıların çoğu merkezî plândaydı. Orta alan kare ve sekizgen olabiliyordu. Bu plânlarla, kapalı tür Anadolu medreseleri arasındaki bağ oldukça açıktır. Hattâ hamamların sıcaklık ve ılıklıklarını da hatırlatmaktadır. Bu evlerde kubbe, sadece orta alanda kullanılıyordu.

Ev, köşk ve saraylardan günümüze ne yazık ki ancak 2-3 örnek ulaşabilmiştir. Anadolu Selçuklu taht kavgaları sanırız bunların daha o günlerde harabiyetine yol açtı. Konya Kılıç Arslan Köşkü'nün kalan bölümü tekne tonozludur. Sultan Alaeddin Keykubad'ın Alara Kalesinde yaptırdığı kasrın hamamında kubbe kullanıldı. Diğer yapılarda kubbe göremiyoruz.

Görülüyor ki, kubbe hemen hemen daima tonozdan az kullanılmıştır. Bu camilerde mihrab önüne konan kubbenin statik tasadan daha çok, buraya değer ve özellik vermek için kullanıldığı açıktır. İslâm dünyasının ilk cami örneklerinden beri görülmüş olması şekle ait bir kaygıyla yorumlanmalıdır. Böylece cami ile kubbe arasındaki ilişki şuur altına yerleşerek devam etti.

Kubbe, bir merkezin çevresinde eşit uzaklığın 3 boyutta oluşturduğu kürenin yarısıdır. Bu sebeple örgüsü pratik gibi gelir. Tonoz gibi belli bir yere kadar kalıpsız örülebilir. Yanki açısından da yararlıdır. Ancak önemli zorlukları da vardır. Kubbenin kare bir alana oturabilmesi için önceden köşelerde hazırlık yapılması gerekir. Türk üçgeni, tromp, köşe kemeri, bingi, aslangöğsü, yelken tonoz ve mukarnaslı çözümler bu ihtiyacın ürünleridir. Ayrıca kubbe, etek hizasında her yöne yatay kuvvet yükler. O sebeple orta alanlarda kullanılması, diğer bir anlatımla, çevresinin sarılmasında statik yararlar vardır. Bu teknik sebeplerle dikkat edilirse kubbe, hamam ve kapalı tür medreselerde ortaya alınmıştır. Kenarlara konan kubbeler ise, duvarın karşı koyabileceği küçüklüktedir. Hamamlarda soyunma bölümünün çoğunun yıkılması ve zamanla ahşaba çevrilmesinde bu statik güçlük önemli bir sebep olmalıdır. Tekne tonoz, kubbenin, kare veya buna yakın dikdörtgen plâna

uydurulmuş köşeli bir şeklidir. Aynı sorunlar bunun için de geçerlidir. Oysa tonoz, kemerin derinliğine uzantısıyla meydana geldiğinden yalnız yanlara (iki yöne) yatay kuvvet verir. Yan yana dizilen odalar kubbeyle, tonozla ördüldüklerinde, özengi hizasında, aynı doğrultuda ters yönde kuvvetler meydana gelerek denge sağlarlar. Sadece uclarda kalan kuvvetler, duvar kalınlığı veya destekle karşılanır. Tonozun 2 alnını örten düşey duvarlara hiç bir yük gelmez.

Görülüyor ki tonoz, kubbeden daha statik ve daha kolay örülebilen bir örtüdür. Selçuklu mimarisinde bu sebeple çok kullanılmıştır, sanıyoruz. Öyleyse Selçuklu mimarisi daha çok tonoz mimarisi türündedir, diyebileceğiz. Beylikler döneminde araştırılmaya başlanan mekân bütünlüğü, Osmanlı klâsik döneminde kubbeyi doruğuna çıkaracak ve eşsiz örneklerini verecektir.

3 — SELÇUKLULARDA AHŞAP ÖRTÜ

Daha önceki bölümlerde Selçuklularda, üst örtü türlerinden olan tonoz ve kubbeyi incelemiştik. Şimdi ahşap örtüyü ele alacağız. Selçuklular ahşap üst örtüyü 3 türlü kullandılar. Bunlardan ilki çatı makası biçimindedir. Bunun ilk örnekleri Hıristiyan mimarîsine dayanır. Roma İmparatorluğu (İ. Ö. 509-İ. S. 476), Mezopotamya kaynaklı kubbe ve tonozu başarıyla uyguladı, hattâ yapılarının özelliği ölçüsüne getirdiler. Örneğin Roma'daki ünlü yapıtları Panteon'da (İ. S. 120-124) kubbe açıklığı 43,60 m. dir. O dönem için bu inşaat tekniği oldukça önemlidir. Ancak bu kârgir örtü yanında ahşaptan çatı makasını da uyguladıklarını biliyoruz. Örneğin İ. S. 98 yılında yapılan 3 nefli ünlü Trayan (Ulpia) Bazilikası çatı makaslarıyla örtülüdür. Oysa Romalılar, daha önce yaptıkları bazilikalarda, özellikle orta nefi çapraz tonozlarla örtüyor ve alçak tuttukları yan efler sayesinde üst yanlardan burayı aydınlatıyorlardı. Trayan'da orta nefin açıklığının 26,00 m. ve boyunun 117,35 m. olduğu düşünülürse bu konuda daha o günlerde ne denli ileri bir teknolojiye sahip oldukları anlaşılır. Hıristiyan dini, serbest bırakılınca, büyük toplulukların toplanmasına elverdiği için bu bazilika plânlarının kiliselere de uygulandığını görüyoruz. Örneğin Sen Piyer Bazilikası da böyle olup, ahşap çatı makasları ile örtülüdür.

Erken Dönem Hıristiyan Mimarisinde, bazilika plân ve ahşap makası, Suriye ve Küçük Asya'da da devam eder. Suriye'deki Kalbluzeh (6. y.), Konya-Karaman-Binbirkilise'deki Binbir Kilise (6. y.), İtalya'da St. Apollinare Nuovo (493-525) ve st. Apollinare Classe (534-539) (v. b) yapıları aynı tür örtülüdürler. İslâm dini doğup cami yapılmak ve birlikte namaz kılmak istendiği günlerde bu örneklerden yararlanıldı. Örneğin Şam Ümeyye Camii bu plân ve örtüdedir. Anadolu'muzda buna benzer tek örnek Diyarbakır'daki Ulu Cami'idir. Yerinde daha önce Mar-Toma Kilisesi vardı. İslam orduları 639 yılında kenti aldıklarında bunun yıkıntı malzemesinden ve sağlam kalan bölümlerinden yararlandılar. Selçuklular, Diyarbakır'ı 1090 yılında ele geçirdiklerinde Sultan Melikşah'ın emriyle cami yine onarıldı

ve bazı değişiklikler yapıldı. O günden bu yana üst örtünün biçimini koruduğu sanılır. Bu uygulamanın belirgin özelliği tavana ahşap kaplama yapılmaması ve kirişlemenin gösterilmesidir. Selçuklular prensip olarak açıklıkları çatı makası ile örtmeyi ancak, altlarına tavan yapmayı benimsediler. Örnek vermek için Ankara'daki mescid ve camilere bakmak yeter. Örneğin 9,40 m. açıklıklı Hacı İlyas, 11,50 m. açıklıklı Hacı Musa Mescidleri, 11,80 m. açıklıklı Ağaç Ayak Camii, 12,80 m. açıklıklı Alâeddin Cami ve 13,40 m. gibi büyük açıklığı ile Hacı Bayram Camii çatı makaslı ve tavanlıdırlar. Alâeddin Cami'inin 1178'de yapıldığı mihrabında yazılıdır. Ancak bunlardan Hacı Bayram'ın bir çok değişikliklere uğradığı biliniyor.

Ankara'mızda tek açıklıklı mescidler oldukça çoktur. Bunlar genellikle mahalle mescidleridir. Ahiliğin bu kentte yangın olması, önemli bir etken olmuş olabilir. Örnekler arasında Kul Derviş (Kurtuluş), Balaban, Boyacı Ali, Direkli, Gecik, Hacattepe, Hacı Arap, Hacı Doğan, Hacı Seyid, Hümhüm, Şeyh İzzeddin, Rüstem Nail(Dındın), Abdülkadir İsfahanî (Tabakhane), Celâl Kattani, Çiçekliloğlu, Eskicioğlu, İbadullah, Kağnı Pazarı, İki Şerefeli (Resul Efendi), Leblebici, Mukaddem, Ramazan Şemseddin, Saraçlar, Sarı Kadı, Hacı Halif, Yeşil Ahî, Zincirli, Zeynel Abidin, Hamidiye, Kayabaşı, Koyun Pazarı, Mehmet Çelebi, Misafir Fakıh, Tabakhane, Şükrüye, Yenice Mahallesi, Taceddin ve Ürgübî Mescidini sayabiliriz. Bu örneklere bakarak, Selçuklu günlerinde uygulanan türlerin, daha sonraki yüzyıllarda da ilgi gördüğü anlaşılıyor. Bu tür yapılara Kastamonu-İnebolu Yahya Paşa, Tosya Hacı Dede Araç Veznedar Camilerini (v. b) de katabiliriz. Hele Talipler Köyü Rüstem Paşa Camii ile Hacı Kadı (Ferhat Paşa) Cami'inin bindirmeli tavanları oldukça güzeldir. Konya Ermenek Sipaz (1306-1349), Meydan Camii, Lamos Köyü Murat Paşa Camii, Bozkır Hamzalar Köyü Camii de tek açıklıklı ve düz tavanlıdırlar.

Selçukluların uyguladıkları 2. türde, ahşap kirişler kârgir kemer dizilerine oturur. Buna en güzel örnek, Konya Alâeddin Camii doğu kanadı gösterilebilir. Devşirme taş sütûnlar, kemerlerle birbirlerine bağlanarak ara sıraları oluştururlar. Bunların üstü, dış duvarlarla aynı hizaya getirilerek ahşap kirişler oluşturulur. 6 sütûnun oluşturduğu 7 kemer, mihrab duvarına paralel olarak kuzeye doğru 6 kez yinelenir ve doğu-batı doğrultusunda 7 sahın oluşturur. Plân kuzeye doğru daralırken kolon araları kısılır. 9 ahşap dikmeli son cemaat yeri de ahşap örtülüdür Batı kanadın kemer sıraları doğrudaki kadar düzenli değildir. Devşirme antik sütûnların yükseklikleri eşit olmadığından, kısaların altına alt başlık konurken, uzunları da döşemeye gömülür. Tuğla kemerler, özengi hizasında ahşap gergi ve ahşap kasnaktan sonra başlarlar. Konya Alâeddin Cami'inin kesin yapılış tarihini bilmiyoruz. Ancak, Sultan 2. Kılıçaslan'ın emriyle, Ahlat'lı usta Mengiberti'ye 1155 yılında yaptırıldığı kitâbesinden anlaşılan ahşap mimber, yapının bitiş tarihini belgelemesi açısından önemlidir.

Selçuklu günlerinde. 12. y dan kalan diğer bir örnek, Danişmendli yapısı olan Sivas Ulu Cami'idir (1197) b'r ayağa oturan 6 kemer, yan yana 10 kez tekrarlanarak

güney-kuzey doğrultusunda mihraba dik 11 sahın oluşturur. Kıble duvarında dış yüzde bu kemer dizilerini birer destek karşılar. Doğu yöndeki ilk kemer dizisinin güneyine minare yerleştirilmiştir. Avluya bakan kuzey beden duvarında 22 ahşap dikmeli son cemaat yerinden ötürü, desteklere gerek kalmaz. 1650 m² kadar gelen harimde, kemerler 50 tane dikdörtgen plânlı yığma ayağa otururlar. Perspektifi ancak sahınlarda ve kemerler doğrultusunda bulabiliriz. Çapraz bakışlarda, kalın ayaklar görüşü tümüyle keserler. Geniş alana karşılık, mekân birliği sağlanamamıştır.

Selçuklu günlerinden kalan diğer bir örnek 1256 tarihli Kayseri-Bünyan Ulu Cami'idir. 2 kalın ayağa oturtulan 3 kemerli dizi, 2 kez tekrarlanarak güney-kuzey doğrultusunda 3 sahın oluşturur. Selçuklulardaki bu örtü anlayışı daha sonraki yüzyıllarda da devam edecektir. Sözgelimi 1374 tarihli İzmir-Selçuk İsa Bey Camii böyledir. Doğu ve batı kanatları, mihrap duvarına paralel 2 sahından oluşur. Mihrab önündeki orta alan, kuzey-güney doğrultusundaki 2 kubbe ile mekân birliği çabasına başlar. Bu ilk uğraşılar giderek bizleri Osmanlı günlerine getirecek ve Sinan'la doruğuna eriştirecektir. Yapının bir çok onarımlar geçirdiği, bu ara kirişlemeli ahşap yerine beşik çatı ile örtüldüğünü biliyoruz. Bu örtü türüne, Dulkadinoğullarına ait Maraş Ulu Cami'ini (1496) de katmalıyız. Bundan başka Konya ve yöresinde de uygulanırlar. Konya Akıncı (Arslantaş), Erdemşah (Kale-i Cerp), Ovalıoğlu, Sadrettin Konevi, Karaman Dikbasan, Karabaş, Arapzade (1374-1420), Hacıbeyler, Gaferyat, Akçaşehir Köyü, Ermenek Ulu (1302), Kemerosu Kebir (Havasıl), Sarıveller Kasabası, Başyayla Kasabası-Kirazlıyayla (Lafza) Mahallesi, Ereğli Ulu, Niğde Hanım, Bor Sarı Ali ve Alâeddin Camilerini bu arada sayabiliriz.

Ayak ve kemerlerin oluşturduğu ara mesnedli uygulama Diyarbakır'da da yoğunlaşır. Ancak bunların hiç biri Selçuklu günlerinden değildirler. Ali Paşa Camii şafiler bölümü, Ulu Camii şafiler bölümü, kamulaştırılarak yola katılan Nebi Cami'inin doğusundaki ilk cami, Kozlu Mescidi, Kavas-ı Sağır ve Kavas-ı Kebir, Hani ilçesi Ulu Camii her iki bölümü bu arada sayılabilir. Diyarbakır il merkezi ve köylerinde özellikle bu örtü evlerde de kullanılır. O nedenle mahalle, kasaba ve köy camilerinin böyle olması çok normaldir. Ayrıca kavakçılığın ileri olması nedeniyle malzeme de boldur. Gerçekte bu örtü anlayışını Mezopotamya geleneğine bağlamak gerekecektir.

Asıl üzerinde durulması gereken 3. türdür. Ara desteklerde ayak ve kemerlerin yerini taş ve ahşap dikmeler alır. Doğrudan doğruya bir sıra olarak dizilen dikmeler, kalın ana kirişlerle birbirine bağlanıp sahınları oluştururken, bunlara da ara kirişler oturtularak açıklık örtülür. Dikme aralarının 4-4,5 m. ye kadar çıktığı olur. Bunlar döşemeye doğrudan doğruya oturabildiği gibi, taştan bir alt başlığa da oturtulmuş olabilirler. Caminin önem ve özen derecesine göre, düz, pahlı, profilli veya süslüdürler Ahşap dikmeler ince elyaflı, budaksız, çatlağı derin olmayan, fırınlanmış ve hâttâ kurtlara karşı ilâçlanmış lâdin, sedir, köknar türündedirler. Üstlerine bazen antik sütûn başlıkları yerleştirildiği olur. (Ankara Aslanhane'dekiler gibi.) Genellikle bir mukarnaslı başlıklarla sonuçlanır. Değişik düzenlemeli, 3-5 sıralı, üstü sekizgen

veya kare olarak sonuçlanırlar. Afyon Ulu Cami'inde 0,77 × 0,77 m. üst plân ölçülü ve 1,63 m. yüksekliğindedir. Ahşap dikmenin üstte çevresi 1,23 m. gelir. Alt çevreleri ise 1,35-1,78 m. arasında oynar. Bu ahşap başlıkların pratikteki amacı, sütûn üstünde taşıyıcı kesiti arttırmaktadır. Burdan yastıklara geçilir. Bunlar, ana kiriş doğrultusunda iki yöne uzanan ve uçları profilli olarak süslenen ve ana kirişi destekleyici görevdedirler. Böylece mesnedde kesit büyütülürken dikme aralarında açıklık da azaltılmış olur. Bir bakıma çok basık bir kemer oluşturulmuş gibidir. Gerçekte çok akılcı ve statik bir çözüm gözü okşar bir görünümle sunulmuştur. Ana kirişlerin sayısına bağlı olarak 1 veya 2 tane (ikiz olarak) oluşu açıklık ve kesite bağlıdır. Mukarnaslı üst başlığın ölçüsüne çift kirişleme daha kolay uyar. Ayrıca çift oluşları üst kirişlemelerin kolay oturmalarını da sağlar. Ara kirişler, sıklığı nedeniyle daha ufak kesitlidir ve genellikle yuvarlak olarak bırakılırlar. Ana kirişlerin üstüne iki yönden gelen ara kirişler rahat oturtulabilmek için birbirlerinin arasına yerleştirilir. Ana kirişlerin üstüne çıkmalı kiriş parçaları konarak hem oturacağı yüzey arttırılır ve hem de ara kiriş açıklığı ufaltılmış olur. Ara kirişlerin üstü tahtayla kaplanarak örtü tamamlanır. Sıra artık süs parçalarına gelmiştir. Örneğin ilkin ara kirişler ile tavan kaplaması arasına ince çubuklardan çaprazlama çıtalar çakılır ve renklendirilir. Ara kirişlerin mesnedlere yakın bölümlerine palmetli veya bunlara benzer oyma tahta süsler çakılır. Bunlara lambriken diyoruz. Ara kirişlerin ana kirişlere oturması halinde, araları boş kalacağından, burası koltuk çıtası gibi kapatılır ve süslenir. Ana kirişler çift olarak uzatıldıklarında aradaki derz ara kirişlerin lambrikenleri gibi kapatılırlar. Ara ve ana kirişlerin duvara saplandıkları yerlerde yastıklara önem verilir. Böylece çürüme şansı azaltılır. Koltuk silmeleri, haraketli kirişleme ile düz duvar arasındaki bağlantıyı göz için tamamlarken derzleri de örter. Ana kirişlerin duvara saplandığı yerler aslında birer mesneddir. O nedenle buraya, mukarnaslı sütûn başlıklarının yarısı veya sadesi yerleştirildiği olur. Bazen burada bir kısa dikmeyle yetinilir.

Harim ahşapla örtülünce, bunu dış etkilerden, kar, yağmur ve dondan koruyabilmek için yalıtkan bir gerece gerek duyulur. Bu, çoraklaştırılmış kildir Yanlara akıntı verebilmek için eksende toprak dolgu kalın tutulmalıdır. Bu ise yapıya ek bir yüktür. Bu nedenle eğim kirişlemelerle sağlanır. Orta sahanın yüksek tutulabilmesi için yandaki kirişlemelerin üstüne oturtulur. Böylece kiriş yüksekliği kadar basamak oluşturulur. 5 sahınlı bir camide sağ ve solda böylece ikişer basamak meydana gelir. Bu detay, üst örtüde mahyanın mihraptan geçen eksen boyunca, yani güney kuzey doğrultusunda olmasını sağlar. Böylece çörtenler yan duvarları alınırken kuzeydeki giriş - çıkış da damlalardan korunmuş olur.

Ahşap örtü alttan havalanabilmektedir. Üstündeki kil, havalanmasına engel olduğu gibi kolay çürümesini de sağlar. Bunun için toprakla ilişkisi kesilmelidir. Ana kirişlerin üstüne yeni kirişler atılıp 2. bir tavan oluşturularak bu sakınca da ortadan kaldırılmış olur Yeni bazı restorasyonlarımızda bu detayı yerinde görmüş bulunuyoruz. Örneğin Konya Doğanhisar Ulu Camii ile Konya - Ilgın Yukarı Çiğil Köyü Camileri böyle yapılmışlardır

3. gruba giren, yani ahşap dikme ve kirişlemeli camilerin Konya yöresinde yoğunlaştığını görüyoruz. Konya merkezinde en kıymetli örnek, yanan Sahib Ata Camiidir. (1285). Sayın Halûk Karamağaralı'nın araştırma kazılarıyla şekli belirlendi. Buna göre cami, güney-kuzey doğrultusunda 7 sahından oluşmaktadır. Konya'da ayakta duran en güzel örnek ise Beyşehir'deki Eşrefoğlu Cami'idir (1298). Eskişehir-Sivrihisar Ulu Camii (1290), Afyon Ulu Camii (1272 Sahib Ata'nın eseridir), Ankara Kale'sindeki 1272 tarihli Aslanhane Camii, 1256 tarihli Kayseri-Bünyan Ulu Camii, Ankara-Ayaş Ulu Camii (1298) Selçuklu günlerinin güzel örnekleridir. Bu arada Konya-Meram'daki Karamanoğlu 2. Mehmet Bey'e alt ahşap dikmeli cami de hatırlanmalıdır (15. y. başı). Selçuklu günlerini izleyen diğer örneklerden Karaman-İlistre Pelit Altı, Hoca Mahmut, Ermenek'te Akça (1300), Yukarı Çağlar (Yukarı İzvit) Köyü, Yerbağ (Güzve) Köyü, Beyşehir Demirli, Yenidoğan Kasabası, Büyük Avdancık Köyü, Gölkaya (Hoyran) Köyü, Ilgın'a bağlı Yukarı Çiğil Köyü, Doğanhisar Yazır Köyü, İlyaslar Köyü, Doğanhisar Ulu, Taşkent Bucağı-Çetmi Kasabası, Hadim-Aşağı Hadim Mahallesi camii ve mescidlerini sayabiliriz.

Bu tür yapılar Konya'yı aşarak başka kentlere de uzanır. Sözgelimi Niğde Şah Mescidi böyledir. 2 ahşap dikmeli son cemaat yeri de vardır. Daha önce yayınladığımız Konya-Ilgın, Beykonak Köyü Dediği Mahmut Sultan Mescidi ahşap dikme ve kirişlemeli giriş bölümünün sonradan eklendiği duvar örgü ve üst yapısından anlaşılmaktadır. Eskişehir Seyitgazi Bardakçı Köyü Ulu Camii de bu türdendir.

Ahşap örtülü yapıların şüphesiz en güzel örneklerinden biri de Kastamonu-Kasabaköy Mahmut Bey Cami'idir (1366 Candaroğlu). Dışarıdan son derece sade görülen yapının bütün özentisi içeriyedir. Ahşabın bu denli sevimli ve sıcak kullanıldığı zor görülebilir. Kerestesi bol olan Kastamonu'da bu türler biraz yoğunluk kazanmaktadır. Buna Devrekâni İsmail Bey Cami'ini ekliyebiliriz.

Ankara'da tek açıklıklıların yanında, ahşap dikme ve kirişlemeli türlere de rastlarız. Örneğin Eyüp Mescidi (doğu-batı doğrultusunda 2 sahınlı), Geleneği Mescidi (doğu-batı doğrultusunda 2 sahınlı), Hacı İvaz (doğu-batı doğrultusunda 2 sahınlı) Molla Büyük Mescidi (doğu-batı doğrultusunda 2 sahınlı), Örtmeli (Hoca Hundi, güney-kuzey doğrultusunda 3 sahınlı), Sabunî (Karanlık, doğu-batı doğrultusunda 2 sahınlı) Mescidleri böyledirler.

Özellikle Konya Karaman ve Ermenek bölgesinde ahşap örtülü camilerin çokluğunu Karamanoğullarına bağlamak gerekir. Selçuklu mimarisini devam ettiren tek beylik idiler. Kastamonu gibi ormanlık bir bölgede Mahmut Bey Cami'ine şaşmamak gerektiğini belirtmiştik. Ankara'dakilerin çoğu mahalle mescidleridir. Ufak ölçüleri, araya dikme koymayı gerektirmiyor. Bir mimarî gelenek olarak da düşünülebilir. Şehrin kale içinde kalan sık dokusunu da unutmamalıyız.

Selçukluların kullandıkları bu 3 örtü türünü birbiriyle karşılaştırmakta sonuç açısından yarar vardır. Çatı makaslı türler burada tek açıklıklı mescidlerde ve tavan kaplaması yapılarak uygulanmaktadır Mahalle mescidleri boyutlarında olup bir

iddiaları olamaz. Ahşap çatı makaslı 1. türler ile ahşap kirişlemeli 2. türler arasında, bunların oturduğu yüzeyler açısından ayrıcalık yoktur. Kemerlerin oturduğu ayaklar, yuvarlak kesitli kolonlara oranla görüşü daha fazla keser. Ayrıca yapının ağırlığı da artmaktadır. Oysa sütûnlu ve kemerli diziler daha hafif ve ince kesitlidirler. Bu nedenle görüş açısı birinciden daha fazladır. Bunları kaldırıp yerine ahşap dikme koymak ve ana kirişlemeli düzenlemeyle yapıyı taşıtmak, kesitleri en aza indirdiğinden, diğer iki çözümden elverişlidir. Hem görüş açısı artmakta hem de yapı hafiflemektedir. Ne var ki ahşabın artış oranı, yapının ömrünü kısaltmaktadır. Bundan da önemlisi yangın tehlikesidir. Belki de zamanında bu türler çokça uygulanmış, günümüze ancak bu kadarı ulaşabilmiştir. Sözgelimi Konya Sahib Ata'nın bir yangınla yok olduğunu biliyoruz. Oysa, tackapısı, mihrab duvarı ve hangâhı kârgir olduğu için bir zarar görmemiştir. Diğer önemli bir nokta da bu boy ve nitelikte kerestenin bulunması için iyi bir ahşap endüstrisine gerek vardır. Selçuklu günlerinde yoğun yapı çabaları düşünülürse küçümsenemiyeceği ortadadır. Örneğin Konya Sahib Ata için yaptığımız bir hesapta 700 m^3 'ü aşan biçilmiş kereste gerekmektedir Üstelik 7 m. boyunda, çapları 0,40 m. den aşağı düşmeyen 45'e yakın dikme istenmektedir Ahşabın iyi bir tarafı, çürüyen kısımların kolaylıkla değiştirilebilmesidir. Ayrıca camiyi genişletmek, onarmak kolaydır. Bunlar göz önüne alınırsa bu 3 çözüm içinde en uygunu ahşap kirişlemeli 3. türdür. Aslında sorun bir açıklığın örtülmesidir. Sağlanabilecek ahşabın boyunun sınırlı olması nedeniyle açıklık bellidir. Büyük bir kubbenin veya tonozun olanağını, ahşaptan bekliyemeyiz. Oysa daha önceleri, tonoz ve kubbeyi, Selçukluların gerektiği boyutlarda kullanamadıklarını, bir bakıma harcadıklarını görmüştük. Öyleyse bu dönemde üst örtü veya açıklıkların örtülmesi sorunu çözümlenememiştir diyebileceğiz. Gerçekte de plânların hep kopye edilmesinin önemli ve yeterli nedeni de budur. Dural yetersizlik plânı sınırlamıştır. Üst örtü sorunu çözümlenememiştir Beylikler döneminin mekân bütünlüğünü arama çabaları bu nedenle oldukça önemlidir. Ancak bu denemeler, Osmanlıları en uygunu olan kubbe örtüye ulaştırabilecek ve Sinan taşıyıcı ayakları kenara çekerek mekân birliğini sağlayacaktır. Ancak bunda da yarım kubbe kavramı unutulmamalıdır.

ÜST ÖRTÜLERİN OLANAKLARI VE BİRBİRİYLE KARŞILAŞTIRMASI

— TONOZ: Bu örtü, Selçuklu yapılarının her türünde denenmiştir. Hücrelerden eyvan ve revaklara, tackapılardan koridorlara kadar kullanılığının önemli nedeni, kubbeye oranla dural (statik) sorunlarının daha az oluşu, kalıbının kolay kurulup sökülebilirliği, taşınabilirliği, az farkla yakın açıklıklara uyarlılığı ve en önemlisi, kısa boylu kalıpların, eksen doğrultusunda kaydırılarak uzun tonoz örtüler yapılabilmesi olarak düşünebiliriz. İnşaatçılıkta bu ufak tefek gibi görünen kolaylıklar, gerçekte büyük kolaylıklar sağlayabilmekte, yapı süresi ve maliyetini azaltmaktadır.

Kubbede yatay kuvvetleri karşılamak için özengi kesiminde kesit arttırılarak kasnak yapılır. Oysa tonozda koltuk doldurularak bu sağlanır. Böylece süre ve

gerçekte tutum sağlanır. Tonoz dizileri birbirlerinin yatay güçlerini yok ederken en uçdakileri desteklemek için bunlara dik gelecek tonozlar eklenince sorun çözümlenir. Bunun bilincine varan Osmanlılar, kubbeli bedestenlerin çevrelerine dış yüzeye dik gelecek biçimde tonozlu dükkânlar eklediler.

Tonozların yatay kuvvetleri iyi kestirilemediği hallerde yapının ömrü hemen kısalmış ve çöküntüler başlamıştır. Konya-Ilgın Lala Mustafa Paşa yapı topluluğunda han kesimi bunun canlı bir örneğidir. Selçuklu günlerinin yapısı olan Kayseri Gülük Cami'inin düzensiz üst örtüsü bunun güzel bir örneğidir. Yine Kayseri'de Mahperi Hunad Hatun Cami'inde sorunlar aynıdır. Türbeye bakan tonozların yönünün değiştirilmesinin nedeni kanımızca budur. Erzurum Ulu Cami'inin doğu ve batı tonozları da bu nedenle yenilenmiş olmalıdır.

Tonoz, genelde yükün taşıtıldığı özengili duvarların dolu olmasını ister. Yan alanlarla bağlantıyı sağlamak için bu duvarları kemerli yapmak yapıyı bir yerde zayıflatmak demektir. Bu tasadan ötürü kemer açıklıkları, Selçuklu yapılarında tonoz açıklığından geniş tutulmamıştır. Ancak Artıklular, bazı önlemler alarak, sözgelimi Silvan, Mardin ve Kızıltepe Ulu Camilerinde bu kuralı bozmuşlardır.

Bu teknik zorluklara ve bağlayıcılığa karşın tonozun getirdiği bazı üstünlükleri vardır. Sözgelimi, açıklıkları eşit olduğu halde tonoz, kubbeye oranla daha geniş bir alanı örtebilir. Diyelim ki 10 m. lik açıklığı kubbeyle örtmek istersek, ortalama 10 × 10 m. lik kare veya buna çok yakın dikdörtgen bir alan gereklidir. Oysa tonozda derinliğine kenarı istediğimiz kadar uzatabiliriz. Bu nedenle kervansarayların üst örtüsü hemen daima tonozludur. Bu olanak, hemen akla şu soruyu getiriyor. Köprülerde 40 m. ye yakın açıklıkta gözler yapılabildiği halde, Selçuklular eyvan türü türbeleri büyüterek ve alnını kapayarak niçin tek açıklıklı ve mekân bütünlüğü sağlayan camiler yapmadılar? Sözgelimi Ktesifon Sarayında tonoz derinliği 48,75 m. idi ve önü kapatıldığı an yaklaşık 800 m². lik yeri örtmekte ve önü örtülseydi 1500 kişilik kapalı bir mekân oluşturulabilirdi. Harzemşahların Horasan'da yaptırdıkları Zevzen Cami'inde de tonoz açıklığı 13,50 m. ve derinliği 27,90 m. dir (376,65 m². Ortalama 700 kişilik). Sözgelimi Sivas Ulu Cami'inin 11 sahınlı ve görüş açısı o denli kapalı olan alanına neden zorunlu kalındı? Kuşkusuz hemen akla dural sorunlar geliyor. Anımsıyacak olursak, örneğini verdiğimiz Ktesifon Sarayında duvarların kalınlığı 4.00 m. yi geçmektedir. Yatay yükler bunu gerektirmektedir. Bu nedenle, eyvan türbeler de dahil tonoz içine alınan çeşmeler, sarnıçlar (v. b) hemen daima ufak boyutlarda yapılmışlardır. Ancak yine de sorunların o ölçüde küçüldüğünü sanmamalıyız. Söz gelimi Selçuklu günlerinin yapısı olan Tunceli-Margirt Elti Hatun Kümbeti ile Konya Ulaş Baba Kümbetinin, gövdeleri sağlam iken eyvanlı girişleri yıkılmıştır.

Yan yana dizili tonozlarda koltukların dereleri oluşturması, suyun en kısa yoldan çörtenle dışa akıtılmasını sağlar. Bu nedenle kubbe mimarisi olarak özetliyebileceğimiz Osmanlı döneminde bile bu elverişliliğinden yararlanılmış ve

büyük açıklıklarda kubbeye yeğlemiştir. Konya-Ereğli Rüstem Paşa, Konya-Ilgın Lala Mustafa Paşa, Adana-Kurtkulağı Kervansarayları bunun güzel örnekleridir. Selçuklu yapısı olan Niğde-Aksaray Sultan Hanı ve Konya Horozlu Han'da da (v. b) böyledir. Ancak bunlarda askerî amaçla kilitle özengi arasındaki kot farkı aza indirilmiştir.

Tonozun bir diğer üstünlüğü, uzatıldığı eksendeki duvarları (alın duvarları) perde niteliğinde olup ince tutulabilir ve yırtılabilir (pencere) olmasıdır. Bu, süre ve giderleri azaltırken, ışıklandırma olanağını arttırır. Ancak savunma nedeniyle yine de dehliz pencerelerinden öteye geçmez.

Gerçekte tonoz tek eksenli bir örtü türüdür. Bunun için yapıdaki yeri simetri eksenleri olmalıydı. Dikkat edilirse Selçuklu günlerinde de büyük açıklıklı tonozlar, özellikle yapı eksenine getirilerek ve yanları daha alçak bölümlerle desteklenerek eyvan görünümünde kullanılmışlardır.

Bu söylenilenlerden sonra üst örtü olarak Selçuklu tonozları için şunu söyleyebiliriz. Geniş açıklıklı tek tonoz ile mekân bütünlüğü sağlanabilirken, Selçuklular bunların dural (statik) sorunlarından kaçınmış ve küçük denemelerle yetinmişlerdir. Oysa bu ufalma iç alanları da parçalamıştır. Selçuklu, plânlamada üst örtüye bağımlıdır. Tasarımları, sınırlı tonoz teknolojisini arkadan izler. Sanatçı bir yerde bu mühendislik engelini aşamamış, sıkışıp kalmış, kendini yineliyerek oyalanmıştır.

— KUBBE: Kubbe, özengi düzeyinde her yöne yatay kuvvetler oluşturur. Yan yana dizilişlerinde bunaların aynı doğrultuda ters yönde olanları birbirini yok ederken, kenardakiler için önlem almak gerekir. Bunun için ya çevre duvarları kalınlaştırılır ya da desteklerle beslenir. Herhalde bu önemli sakıncasından ötürü Selçuklular çok kubbeli yapı türlerine yönelemediler. İlk uygulama için Erken Dönem Osmanlı yapılarından Bursa Ulu Cami'ini beklemek gerekecektir.

Çok kubbeli yapının getirdiği önemli bir sakınca, her kubbenin köşesinde üst örtüde koltuklarda oluşan kuyu gibi çukurluklardır. Suyunu dışarı akıtma olanağı yoktur. Böylece, kilit düzeyine kadar çevre duvarını da yükselterek toprakla doldurulur ve yapıya oldukça büyük yük verilir.

Kubbe her şeyden önce iyi bir kalıp ister. Kare alandan buna geçmek için daha aşağıda, köşelerde önlemler almayı gerektirir. Bingi, köşe kemeri, aslangöğsü, Türk üçgeni ve kasnak gibi mimarî birimler ortaya çıkar. Yapı giriftleşirken süresi uzar ve giderler artar.

Ancak bu sorunlara karşılık getirdiği yaralar da vardır. Kare alanın ancak dört köşesine birer ayak gerektiğinden yapı içeride, tonozlu düzenden daha hafif ve seyrek görünüşlüdür. Hele ayak yerine kolan konulursa görüş açısı artar ve zenginleşir. Ancak bu seyreklik yine de bir mekân sürekliliği varken kubbelerde bu kesintiye uğrar. Birçok kubbenin yan yana dizilişi her haliyle ses yankısına da engeldir. İçi boş parçaların yerleştirilmesi ve sesin arttırılması olanağı tek kubbe için geçerli olsa gerekir.

Kubbe, yatay örtü (arşivolt) teknolojisine uymaz. O, küçük gereçlerin örülerek oluşturduğu bir çözümdür. Orta Asya'dan beri yapay bir gereç olan tuğlaya bu nedenle elverişlidir. Türkler bu nedenle Anadolu'da da bunu sürdürmüşlerdir.

İslâm dünyası, gök kubbesiyle, tanrısıyla, cami kubbesini eş anlamda kullanır. Maksure kubbesinin varlığına bu açıdan bakılmalıdır. Gerçekte de kubbe, dinsel amaçlı yapılarda veya yapıların buna ayrılmış bölümlerinde çoğunluktadır. Maksure kubbeli camiler, tek kubbeli mescidler, kümbet ve türbeler, medreselerin mescid ve dinsel eğitime dayalı sınıflarında (dershane) bu örtü türü kullanılır. Buna karşılık, revaklarda, eyvanlarda ve çoğu hücrelerde üst örtü genellikle kubbe değildir. İslam dinini kabul etmeden önce de kubbe, Türkler için önemliydi. Çin kaynakları, Hunlarda kubbenin göğü simgelediğini ve hakanlarına ait olduğunu yazar. Bu nedenle kubbeli mezarları ancak Hun beyleri yaptırabiliyordu. İç Asya İskitlerinde de kubbeli mezarlar görüyoruz. Hun beyi tahtına oturduğunda başı üstünde bir şemsiye tutulurdu. Bu gerçekte göğün simgesiydi. Dede Korkut masallarında buna günlük deniyor.

Kubbe mimarisi birim olarak, tonoz gibi tek değil iki eksenlidir. Bu nedenle çevresinin sarılabileceği plân türüne daha yatkındır. Kısacası, kubbe, merkezî bir yapı örtüsü niteliğindedir. Bu, onun dural (statik) sorunlarını da çözümler. Üstten ve her yönde ışıklandırmayı sağlar. Bu açıdan ele alınırsa kapalı tür medrese plânının ilk örnekleri olan Orta Asya Türk evlerinin ne derece akılcı bir çözüm olduğu hemen anlaşılmış olur.

Bütün bunlar gösteriyor ki kubbe, tonoza oranla daha özellik isteyen, teknolojisi fazla bir örtü türüdür. Tinsel (manevi) özen gerektiren yerlere kaydırılarak, dural yetersizlik (teknolojik noksanlığı) perdeleniyor, gözden kaçırılıyor. İşte bu nedenlerle Selçuklu yapılarında kubbe, tonoza oranla daha az ve ancak belli yerlere uygulanır. Kuşkusuz, Selçuklular kubbenin güç sorunlarının üstesinden gelemediler. Burada da mimarlık gücü, mühendislik bilgisini geriden izledi. Mekân birliği sağlanmasına çok elverişli olan kubbeyi 14 m. den geniş açıklıkta kullanamadılar. Oysa başta verdiğimiz örneklere dikkat edilirse ortalama çap genelikle 10 m. kadardır. Bir bakıma bunu, kubbenin harcanması diye tanımlıyabiliriz.

3 — Selçukluların kullandıkları ahşap örtü anlayışının da kendine özgü sorunları vardı. Herşeyden önce ahşap kolay çürüyen, kurtlanan ve yanabilen canlı bir gereçti. Kısacası, ömrü sınırlıydı. Yatay örtü, toprak damda akıntıyı zorlaştırıyor ve bunu sağlamak için eksenlerde dolgudan ötürü yükü arttırıyordu. Esnekliği ve titreşimi üstündeki geçirmez toprak tabakası için zararlıydı. Buna karşılık, onarımı, hacmin genişletilmesi kolaydı. Kargir ayaklara oranla ahşap dikmelerin kesitleri inceydi. Bir ölçüde görüş açısı rahatlıyor gibi geliyorsa da ayak aralarını daraltmak gerekiyordu. Ahşap kirişlemedeki süreklilik, kemer, tonoz ve kubbedeki gibi kesintiye uğramıyor, boyayı iyi kabul ettiği için renkte önemli bir etken oluyordu. Ancak yine de bir Afyon-Ulu Camii, bir Eskişehir-Sivrihisar Ulu Cami'inde mekân birliğinden söz edilemez. Her ikisi de enine plânlı ve sahınlar perspektif sağladığı halde bir bakışta iç alanın

bütünü algılanamıyor ve kesintilere uğruyor. Dikine plânlı Beyşehir Eşrefoğlu Cami'inde bu görüntü üstten aydınlanmadan ötürü kesintiye uğrar. Bugünkü üst aydınlatma, eski boyutlarında olmasa bile, arkasındaki tavanı görmeye engel olur. Hacmin ışık - gölge dengesi iyi değildir. Maksure kubbesi iyice karanlıkta kalır.

Bu örneklere bakarsak, Selçuklu günlerinde ahşabın çok ustalıklı işlendiğini, boyanıp kullanıldığını görür, ancak iç mekânın bütünlüğünü sağladığını söyleyemeyiz. Ahşap, bütün pratikliğine karşın elverişli bir mimari gereç boyutuna ulaştırılamamıştır.

SONUÇ: Selçuklular, üst örtü sorunlarının üstesinden gelememiş ve teknolojisini geliştirememiştir. Mimari, mühendisine bağımlıdır. Bu nedenle kendini yenilemelerine, yinelemeyi (tekrarı) yeğlemiştir*

* Bedrettin Cömert anısına düzenlenen "Sanat Tarihi ve Sanat Sorunları" Seminerinde sunulan bildiri

NİKSAR ULU CAMİİ

Tanju CANTAY*

Niksar kalesinin güney-doğu eteklerine, dere kenarına inşa edilmiş olan ulu cami, plan yapısı, mimarî kuruluşu, taş süslemeli portali ve mihrabı ile önem taşıyan bir eserdir. Yanlış ve eksik olarak tanıtıldığı tek bir yayından sonra[1], üzerinde çalışılmamış, araştırmalara konu olmamış bu yapıyı beş yıllık bir inceleme ve araştırma sürecinin sonunda sunarken, değerli bilgin Doç. Dr. Bedrettin Cömert'i saygı ile anıyorum.

I. Yapının Tarihi

Niksar Ulu Camii, inşa tarihi bilinmeyen kitabesiz bir yapıdır. Prof. Albert Gabriel, yapıyı geleneğe göre Hicrî 540 (1145/46) yılında tarihlemiş[2], yayınlarında yapıdan söz eden araştırmacılar da bu tarihlemeye uyarak yapıyı bir Danişmentli eseri olarak tanıtmışlardır[3]. Danişmentliler'in "ikbâl yeri" olmuş Niksar'da, bu dönemden bir ulu caminin bulunması, devrin şehircilik geleneği ile de doğrulanan ve güçlenen bir varsayım olmakla birlikte, günümüze gelen mimarî birim Danişmentli dönemine ait olmadığını açıklar niteliktedir. Yapının tek bir inşa döneminin eseri olduğu da önemle belirtilmesi gereken bir husustur. Niksar Ulu Camii'nin plân kuruluşu, duvar örgüsü, örgüyü meydana getiren taşlar, duvar örgüsü ile bütünlük

* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk ve İslâm Sanatı Kürsüsü asistanı

gösteren dayanak kuleleri yapının bir defada inşa edildiğini açıklamaktadır, yapıda ikinci bir inşa dönemi söz konusu değildir. 7.45 m. genişliğindeki 1.15 m. lik mihrap çıkması da bu bütünlüğün içinde bulunmakla, taş süslemeli anıtsal mihrabın bu tek inşa dönemine ait olduğunu belirtmektedir. Portal ve mihrap, özellikleri ve süslemeleri ile aynı tarihte, aynı sanatçı tarafından meydana getirildiklerini açıklayan ögelerdir. Bu kesinlikle ifade edilebilir.

Portal ve mihrabın özellikleri ve süslemeleri ile tarihî verilerin ışığında Niksar Ulu Camii'ni XIII. yüzyılın üçüncü çeyreğine tarihlemek ve mevcudiyetini Pervane Muineddin Süleyman (ölümü 1277) 'a bağlamak mümkün olmaktadır. Günümüze gelen ulu camiye ait olduğu keyfiyeti kadar, kaynağı da belirsiz olan bir söylentiye, devşirme taşlara ve kubbeli iki bölümün dışında yapıyı örten çapraz tonozlara dayanılarak eserin Danişmentli dönemine tarihlendirilmesi yanlıştır. Bu özellikler, XIII. yüzyılda da mevcut olabilecek özelliklerdir. Niksar'ın, Erzincan üzerinden uzanan deprem kuşağında bulunmasından mimarî anıtlarının depremlerde çoğu defa yıkılmış olması, şehrin tekrar önem kazandığı bir dönemde, günümüze gelen ulu caminin Danişmentli dönemindeki aynı işlevli yapının yerine inşa edilmiş olabileceğini düşündürmektedir; Danişmentli dönemine ait ulu caminin, içkalenin doğu-batı yönünde uzanan üst düzlüğünde bulunduğu söylenebilir[4].

Çağdaş kaynaklara göre Niksar, Danişmentli dönemindeki önemini XIII. yüzyılın üçüncü çeyreğinde tekrar kazanmıştır. 1258 yılında IV Kılıç Aslan, Niksar'da yeniden tahta oturmuş, şehir bütün bir döneme adını verecek olan Pervane Muineddin Süleyman'a aynı tarihte iktâ olarak verilmiştir[5]. Aksarayî'nın bildirdiği üzere, IV. Kılıç Aslan'ın Pervane Muineddin Süleyman'ın ikamet yeri olan Tokat'ı "merkez-i saltanat" olarak seçmesi[6], yörenin kazandığı önemi iyi bir şekilde açıklamaktadır. Muineddin Süleyman'ın iktâı olan Niksar'ın, Tokat'a yakınlığı ve pervanenin mülkü olan Kögonya (Şebinkarahisar) ve Erzincan yolu üzerinde bulunması, Niksar'daki ulu caminin Pervane Muineddin Süleyman tarafından inşa edilmiş olabileceğine özellikle işaret etmektedir. Muineddin Süleyman, yaşadığı dönemdeki genel eğilime uygun olarak, imar çalışmalarına önem veren bir devlet adamı olmuştur. Çağdaşı kaynaklar, İbn Bîbî, Aksarayî ve Eflâkî onu bu yönü ile övmüşlerdir[7]. Yapının, mimarî özellikleri ve süslemeleri ile Muineddin Süleyman'ın ve dönemin diğer eserleriyle karşılaştırılması, bu tarihî yaklaşımı doğrular değerde ve niteliktedir. Mimarî özellikler ve Mimarî süsleme bölümlerinde bu karşılaştırmalara yer verilmiştir.

II. Mimarî Özellikler

Derinliğine dikdörtgen planda inşa edilmiş olan Niksar Ulu Camii, duvar kalıntılarının da gösterdiği üzere avlulu bir cami olmalıdır (Çizim 1). Cami, beş sahınlı, payelerle taşınan sivri kemerlere oturan çapraz tonozlu bir yapıdır; sahınları yedi bölümlüdür. Mihrap bölümü ve ana eksenlerin kesişme noktasının kuzeyindeki

bölüm kubbelidir. Yapı düzensiz taşlarla inşa edilmiş, ancak köşeler ve yapıyı çevreleyen payandaların dış yüzleri, iri bloklar halindeki devşirme kesme taşlarla örülmüştür (Resim 1). Pencereler, paye ve kemerler kesme taşlardan meydana getirilmiştir.

Kuzey cephesi iki dış mihraplı olarak düzenlenmiş olan yapıda, yapı kütlesi ile bütünlük göstererek kuzeye uzanan doğudaki duvar parçası yapının avlulu bir cami olduğunu açıklar nitelikte ve önemdedir. Bu duvar parçasının yanısıra, kuzey cephenin iki dış mihraplı ve batıda pencereli yan duvarlı karakteri ile, yapının yeri ve konum durumu da avlu motifinin varlığına işaret etmektedir. Ulu Cami, Başçiftlik köyü üzerinden Kuyuluhisar'ı geçerek dönemin bir Moğol merkezi haline gelmiş olan Erzincan'a ulaşan eski yolun başlangıcında bulunmakta ve avlunun kuzeyden bu yol ile sınırlandığı anlaşılmaktadır[8]. Niksar Ulu Camii'nde varlığı sezilen avlu motifini ve çapraz tonozlu örtü düzenini, Pervane Muineddin Süleyman'ın fetihten sonra yeniden inşa ettiği Sinop Ulu Camii (1267/68 Hicrî 666) 'nde bulunuyoruz[9].

27 × 36 m. lik bir alanı kaplayan yapıda, kuzey cephedeki taş süslemeli portal orta sahının batısındaki sahına açılmakta, hafif sivri kemerli pencere, yan duvarda ve güney cephede bütün özellikleri ile tekrarlanarak tek bir inşa döneminin varlığını açıklamaktadır. Asimetrik konumlu elemanlarla şekillenmiş olan cephede iki yanda yer alan mihrap nişleri yuvarlak kemerli ve yay plânlıdır. 5,75 m. lik bir derinlik veren yan duvardaki hafif sivri kemerli pencere de, kuzey ve güney cephelerde tekrarlanarak, bünyesinde yer aldığı duvarın dokusu ile birlikte yapıya hâkim olan bütünlüğü kanıtlamaktadır.

Caminin duvarları dıştan ondört payanda ile güçlendirilmiştir, yapının kuzey-batı köşesinde yer almış bulunan payandanın geçitli oluşuna karşılık, diğer payandalar masif taş örgüler halinde inşa edilmişlerdir. Güney-batı köşede bir burç görünüşüyle yükselen daire planlı payandanın dışında, bütün payandalar yukarı doğru daralan dikdörtgen bir plan gösterirler ve iki yana eğimli olarak sonuçlanırlar Yapıda duvarların köşe örgülerinde kullanılmış olan iri bloklar halindeki devşirme kesme taşların, payandaların dış yüzlerinde aynı örgü ile kullanılmış olması, aynı nitelikteki düzensiz taşlar ve duvar dokusu, bunların cami ile birlikte inşa edildiklerini açıklamaktadır. Hıristiyan ve İslâm kaynaklarının Niksar'da ardı arkası kesilmeyen bir belâ olarak niteledikleri, yüzyıllardır mimarî anıtları yıkan depremlere karşı, bu köşe ve dayanak kuleleri yapı ile birlikte inşa edilmişlerdir (not 4).

Güney cephede mihrap 1.15 m. lik bir çıkıntı halinde dışa yansımıştır. Dam seviyesine kadar devam eden çıkmanın genişliği 7.45 m. dir, böylece mihrap bölümündeki orta sahının kemerleri de güçlendirilmiştir. Bu cephede sivri kemerli pencerelerin üzerinde ikinci bir sıra teşkil eden dikdörtgen pencerelerin sonradan açıldığı anlaşılmaktadır Evliya Çelebi'nın hayranlıkla, "Dünyada misli yoktur derler" sözü ile övdüğü[10], günümüze gelmeyen ince ve yüksek tuğla minare yapının inşa dönemine ait olmalıdır[11].

Beş sahınlı yapıda, orta sahın 4.80 m. genişliğinde, yan sahinlar 4.25 m. den 4 m. ye kadar değişen ölçülerdedir. Bölümlerin derinliği de 4.75 m. den 3.60 m. ye kadar değişmektedir. Ancak, ölçümlerle tespit edilebilen bu durum, cami mekânında farkedilmemekte, kesme taş örgü payeleri üzerinde yükselen sivri kemerlerle sonsuza uzanan bir mekân duygusu yapıda kuvvetle duyulmaktadır (Resim 2). Sivri kubbe formu gösteren 4.80 m. çaplı mihrap önü kubbesi, oniki köşeli yüksek bir kasnağa oturmakta ve bugün oniki köşeli basık piramidal ahşap bir külâhla dışa yansımaktadır. Orta sahında ana eksenlerin kesişme noktasının kuzeyinde yer almış bulunan kubbeli bölüm, mahfil karakterini bugün de korumaktadır. Zeminden 0.70 m. yükseltilmiş, 4.80 × 3.85 m. ölçülerinde bir seki meydana getiren bu bölümün üzeri pandantifli bir kubbe ile örtülmüştür. Kubbede ana eksenler üzerinde dar açıklıklar halinde dört pencere yer almıştır. Burada, seti çevreleyen ahşap şebekeli maksure tarzında veya asma katlı bir mahfilin bulunduğu anlaşılmaktadır. Kalıntı halindeki bazı ahşap aksam, XIX. yüzyılda burada asma katlı bir mahfilin bulunduğunu açıklar niteliktedir. Bu kubbeli bölüm bir hünkâr mahfili olmalıdır. Aksiyal planlamanın, mimarî şekillendirmede değer taşıdığı bir yapıda, yapının önemli mimarî elemanlarından olan portalin yapı ekseninden yan sahına alınması, cami mimarının ancak hünkâr mahfili gibi önemli bir plan elemanı karşısında katlanmak zorunda kaldığı bir fedakârlık olarak görülebilir.

Kubbeli bölümlerin dışında düz toprak damlı olduğu anlaşılan caminin üzeri, bugün yuvarlak kiremitli ve galvanize saç kaplı ahşap bir çatı ile örtülüdür. Taş su oluklarından bir kısmı, orijinal görünüşleriyle bugün de yerlerinde görülebilmektedir. Niksar Ulu Camii'nin derinliğine dikdörtgen plan şemasını çevredeki erken Bizans kiliselerine bağlamak mümkündür.

III. Mimarî Süsleme

— Portal

Niksar Ulu Camii'nin anıtsal portali, orta sahının batısındaki sahına açılır. Portali ve aynalıktaki kitabeliği çevreleyen kuşakların geometrik geçmeleri, kitabeliğin köşe dolgularında yerlerini bitkisel süslemelere bırakmış, yüzeysel üslûbun sükûnu bütüne kuvvetle hâkim olmuştur[12] (Resim 3).

Dış bordürde yer alan geometrik geçme, altı köşeli küçük yıldızların kenar uzantılarından gelişerek şekilsiz çokgenler oluşturmakta, eşkenarlı iri altıgenlerin çevrelediği bu sistemler, diklemesine yerleştirilmiş küçük altıgenlerle birbirlerine bağlanmaktadır[13] (Çizim 2). İç bordürde, sivri uçlarla sonuçlanan gamalı haç çiftlerinden bir bezeme yüzeyi kaplamaktadır[14]. Alternatif olarak büyüyerek birbirini içine alan uzun altıgen kartuşlar veren, bir çift ikili örgü kuşağından meydana gelen ince bir bordür, dış bordürlerin yüzeyi ile portal aynalığının yüzeyi arasında bir geçiş unsuru olarak kullanılmıştır[15]. Portl aynalığında üstte bir Bursa kemeri ile sonuç-

lanan dilimli kemerli dikdörtgen bir kitabelik bulunmakta, yazılmamış olan kitabelikte, Kuran'ın iV/103. âyetinin son bölümünün yer aldığı, bu âyetin üzerinde de il. Abdülhamid'in tuğrasının bulunduğu eski resimlerde görülmektedir. Portalin üzerinde, yine boya ile kitabelikteki hatla yazılmış tarih, 1899/1900 (Hicrî 1317) olarak kitabenin tarihini vermektedir[16]. Belirli aralıklarla altı ve yedi köşeli küçük yıldızlar oluşturan geometrik geçmeli bir bordür üç yandan kitabeliği çevrelemekte, kitabeliğin kemer köşelerini dolgulayan, serbestçe yüzeyi kaplamış palmetli kıvrık dallar, mihrabın çift katlı sütunçe başlıklarında aynen tekrarlanarak, portal ve mihrabın aynı sanatçının elinden çıktığını açıklamaktadırlar (Resim 4). Geçmeli kapı kemerinin köşeleri, merkezdeki oniki köşeli yıldızın kenar uzantılarından oluşan, aynı sayıda ışınlı, radial bezemeli iki disk ile dolgulanmıştır.

Sinop Pervane Medresesi, portalinin yüzeysel üslûbu ve düzensiz taş örgü duvarlarıyle Niksar Ulu Camii ile benzerlik göstermektedir[17].

— Mihrap

Niksar Ulu Camii'nin taş mihrabı, yüzeysel üslûptaki süslemeleri ve anıtsal ölçülere varan boyutları ile dikkati çekmekte, her ögesi ile portali meydana getiren sanatçının elinden çıktığını açıklamaktadır (Resim 5).

Geometrik geçmeli üç bordür kuşağı, geniş yüzeyli bir çerçeve halinde mihrap nişini kuşatmaktadır. Oniki köşeli yıldızların kenar uzantılarının, aynı sayıda ışınlı radial sistemler meydana getirdiği dış bordürde, üst kenarın geniş yüzeyli bir pano halinde kitabe kuşağının üzerinde uzandığı eski resimlerde görülmekte, bu durum bugün de izlerden farkedilebilmektedir. Kitabe kuşağında Kur'an'ın İhlâs sûresi (CXII) tekrarlanmıştır. Orta bordür kuşağında, kenarları ile diklemesine yerleştirilmiş eşkenarlı iri altıgenler meydana getiren, fırıldak dönüşlü merkezlerin çevresinde oluşmuş oniki ışınlı radial düzenlemeler yüzeyi kaplamaktadır[18]. İçteki üçüncü bordür kuşağında, altı köşeli yıldızların kenar uzantılarının fıçı kesiti biçiminde altıgenler meydana getirdiği, bu altıgenlerin de yıldızları merkez sayan kırık kenarlı çemberler oluşturduğu görülmektedir[19]. Üçlü bir kaytan örgü mihrap nişini çevrelemektedir.

Kavsarası beş sıra mukarnaslı mihrap nişi, yanlardan gövdeleri birbirini belirli aralıklarla kesen üç kaval silme ile bezeli iki sütunçe ile belirlenmiştir. Çift katlı sütunçe başlıklarında, portaldeki kitabeliğin köşelerini dolgulayan palmetli kıvrık dal süslemeleri aynen tekrarlanmaktadır (Resim 6). Mukarnaslı kavsarayı dörtlü düğümler ve gamalı haçlardan meydana gelen bir geometrik geçme çevrelemekte, köşelerde iki mihrap topuzunun varlığı izlerden anlaşılmaktadır. Yarım sekizgen planlı, beş yüzlü bir girinti halinde yüzeyden ayrılan mihrap nişi, ayrıca yay planlı ikinci bir nişe sahiptir. Mihrap nişinin yüzeyi, sütunçe başlıklarına kadar, on köşeli yıldızların kenar uzantılarının, aynı sayıda ışınlı radial sistemler oluşturduğu geometrik yıldız geçmeli bir bezeme ile kaplanmış, boşluklar dilimli rozetlerle dolgulanmıştır

Niksar Ulu Camii, plan yapısı, mimarî kuruluşu, portali ve mihrabı ile orijinal bir eserdir. Onun bu temel niteliği, Pervane Muineddin Süleyman'ın hemen bütün eserlerinde tespit edilebilmekte, planda, mimaride ve süslemede, yenilikçi bir tasarım çeşitliliği, bu yapıların ortak özelliği olarak dikkati çekmektedir.

---

(1) A. Gabriel, *Monuments Turcs d'Anatolie,* II. cilt, Paris, 1934, s. 121-122, ç. 79.

(2) Aynı eser, s. 122.

(3) C. E. Arseven, *Türk Sanatı Tarihi,* İstanbul, (tarihsiz), s. 116; D. Kuban, *Anadolu Türk Mimarîsinin Kaynak ve Sorunlan,* İstanbul, 1965, s. 113; O. Aslanapa, *Türk Sanatı,* II. cilt, İstanbul, 1973, s. 19; M. Sözen vd., *Türk Mimarîsinin Gelişimi ve Mimar Sinan,* İstanbul, 1975, s. 28.

(4) Daha önce bu konuda yapılmış olan çalışmaları da değerlendirerek M. S. 11 yılından itibaren Türkiye depremlerini inceleyen deprem katalogu, Niksar'ı depremlerden en çok etkilenmiş bir yerleşme olarak nitelemektedir. Hasar şiddetindeki depremler, M.S. 127 yılından itibaren, XIII. yüzyıla kadar Niksar'ı onbeş defa sallamış, 1236, 1251, 1254 ve 1268 yıllarındaki depremlerden son deprem, iki yüzyılın en şiddetli depremi olmuştur. Günümüze gelen ulu caminin inşasının bu depremle ilgili olması mümkündür. K. Ergin, U. Güçlü ve Z. Uz, *Türkiye ve Civarının Deprem Kataloğu,* (İstanbul, 1967, s. 12-14, 16-17 ve 148.

(5) İbn Bîbî, *el-Evâmirü'l-Alâiyye fi'l-Umuri'l-Alâiyye,* tıpkıbasım, Ankara, 1956, s. 629. N. Kaymaz'dan naklen. N. Kaymaz, Pervâne Mu'înü'd-dîn Süleyman, Ankara, 1970, s. 72-73.

(6) Aksarayî, *Selçukî Devletleri Tarihi,* çev. M. N. Gençosman, Ankara, 1943, s. 145 ve 152.

(7) N. Kaymaz, adı geçen eser, s. 182 ve 186. Pervane Muineddin Süleyman'ın bugün bilinen eserleri şöylece sıralanabilir: Merzifon Pervane Camii (1264/65 H. 663), Sinop Ulu Camii (1267/68 H. 666), Bafra Pervane Camii, Sinop Pervane Medresesi (1265 dolayları), Tokat Gök Medrese (Pervane Darüşşifası, XIII. yüzyılın üçüncü çeyreği), Konya Pervane Medresesi, Kayseri Pervane Medresesi, Amasya Mevlevihanesi (1266/67 H. 665), Tokat Pervane Zaviyesi, Tokat Pervane Hamamı, Sinop Pervane Hamamı ve Havza-Boyabat yolunda Durağan Han (1265/66 H. 664)-İbn Bîbî, Aksarayî, Eflâkî, Halil Ethem, Hüseyin Hüsamettin, S. Ünver, M. Ş. Ülkütaşır, A. Gökoğlu ve Z. Oral. Muineddin Süleyman'ın en çok etkin olduğu bir dönemde oğlu ve torunu tarafından inşa ettirilen iki yapının, Kastmonu Pervaneoğlu Ali Darüşşifası (1272/73 H. 671) ve Boyabat/Eğlence köyü Mühezzibeddin Mesud Camii (1273/74 H. 672) 'nin sorumlu mimarının, ona Durağan Han'ı inşa eden Güherbaş bin Abdullah olması, Pervanenin bu iki yapıda da söz sahibi olduğunu açıklamaktadır.

(8) Kuyuluhisar adından Koyulhisar şekline dönüştürülmüş olan bu tarihî yerleşmenin gerçek adı ilçe belediyesindeki beratlarla belgelenmiştir. E. H. Ayverdi, *Osmanlı Mimarîsinde Fatih Devri,* (IV cilt), İstanbul, 1974, s. 805.

(9) K. Erdmann, "Zur Türkischen Baukunst seldschukischer und Osmanischer Zeit", *Istanbuler Mitteilungen,* 8, İstanbul, 1958, s. 2-5 ve ç. 1. Sinop Ulu Camii'nde mihrap bölümünü örten kubbenin dışında, bugün kubbeli olan dört bölümün de aslında çapraz tonozlu olduğu söylenebilir. İbn Batuta'nın yazdıkları da bu görüşü doğrular niteliktedir. Dört bölümün kubbe ile örtülmesi, 1385 (H. 787) veya 1850/51 (H. 1267) yılındaki tamirde gerçekleştirilmiş olmalıdır.

(10) Evliya Çelebi, Seyahatname, Zuhuri Danışman Basımı, III. cilt, İstanbul, 1970, s. 193.

(11) XIII. yüzyılın üçüncü çeyreğinde, bir mimarî gelenek halinde ortaya konan seçkin örnekler, bu görüşe kuvvet kazandırmaktadır.

(12) 1974, 1975 ve 1979 yıllarında incelediğim Niksar Ulu Camii'nin taş süslemeli portali ve mihrabı, temizlenmemiş boya katları ile belirsiz görünüşlerini korurken, anıtsal mihrabı kapatan yıldız dolgulu sekizgen büyük askı da yerinde bırakılmıştır

(13) Aynı süsleme: Tokat-Zile yolunda Hatun Han avlu portali (1238/39) ve Kayseri Hacı Kılıç Camii ve Medresesi cami portali (1249/50)

(14) Aynı süsleme: Konya-Aksaray yolunda Sultan Han avlu portali (1229), Antalya Karatay Medresesi portali (1250/51) ve Aksaray Zinciriye Medresesi ana eyvan cephesi (XIII. yüzyılın üçüncü çeyreği Kitabesiz olan, vakfiyesi bilinmeyen ve kaynaklarda inşa tarihini açıklayan bir kayıt bulunmayan bu medrese, portalindeki âyet bölümünden (VIII/49), ebced hesabı ile 1337/38 (H. 738) yılına tarihlen dirilmiştir. Yapının, mimarî ve süsleme özellikleri dikkate alınarak XIII. yüzyılın üçüncü çeyreğine tarihlendirilmesi daha gerçekçi bir yaklaşım olacaktır).

(15) Aynı süsleme: Aksaray-Kayseri yolunda Ağzıkara Han hol portali (1236 yılına doğru) ve tuğla olarak Aksaray/Selime Köyü Kümbeti portali (XIII. yüzyılın ortaları).

(16) Niksar Ulu Camii'nde portal örgüsünde meydana getirilmiş olan boş kitabelik, yakın çevredeki diğer bir yapı ile, Tokat'taki Gök Medrese (Pervane Darüşşifası) ile bir beraberlik göstermektedir. Pervane Muineddin Süleyman'ın, ihanet suçu ile, İlhanlı hükümdarı Abaka Han tarafından 2 Ağustos 1277 (1 Rebiülevvel 676) günü Van Aladağı'nda idamı üzerine, Tokat'taki darüşşifasının kızı veya yakın bir adamı tarafından tamamlandığı, ancak Moğallar'ın kendilerine ihanet etmiş olan Muineddin Süleyman'ın adını, bir "damnatio memoriae" (hatıranın lânetlenmesi) olarak inşa ettirdiği darüşşifaya yazdırmadıkları anlaşılmaktadır. Niksar Ulu Camii gibi, manevî ve mimarî değere sahip bir yapıda da portal örgüsünde meydana getirilmiş olan kitabeliğin boş bırakılması, aynı uygulamanın varlığını açıklar niteliktedir. Tokat'taki Gök Medrese portalinde, yarı yüksekliğin üzerinde kitabeliği aşan ve aynalığın başlangıcına uzanan örgü çizgisi, bu yapıdaki kitabeliğin de duvar örgüsünde meydana getirildiğini kesinlikle açıklamaktadır. Bu bakımdan, yerinden düşmüş bir kitabeden söz etmek anlamsız bir iddia olmaktadır.

(17) M. Sözen, *Anadolu Medreseleri,* I. cilt, İstanbul, 1970, resim 21 ve 21 b.

(18) Aynı süsleme: Kayseri-Malatya yolunda Karatay Han avlu portali (1240/41), Kayseri "Çifte kümbet" portali (1247/48) ve Kayseri Hacı Kılıç Camii ve Medresesi cami portali (1249/50).

(19) Aynı süsleme: Niksar Kırk Kızlar Kümbeti portali (1220 dolayları, tuğla olarak), Kayseri Alaca Kümbet portali (XIII. yüzyılın ortaları, bu süsleme Türk Arkeoloji Dergisi'nde yanlış çizimlerle tanıtılmıştır. TAD, XVII-2, 1968, s. 41, ç. 3 ve 4) ve Aksaray Zinciriye Medresesi giriş eyvanı cephesi (XIII yüzyılın üçüncü çeyreği-tarihleme ile ilgili açıklama, not 14).



Resim 1. Niksar Ulu Camii, güney cephe.



Resim 2. Niksar Ulu Camii, iç görünüş.



Resim 3. Niksar Ulu Camii, portal.



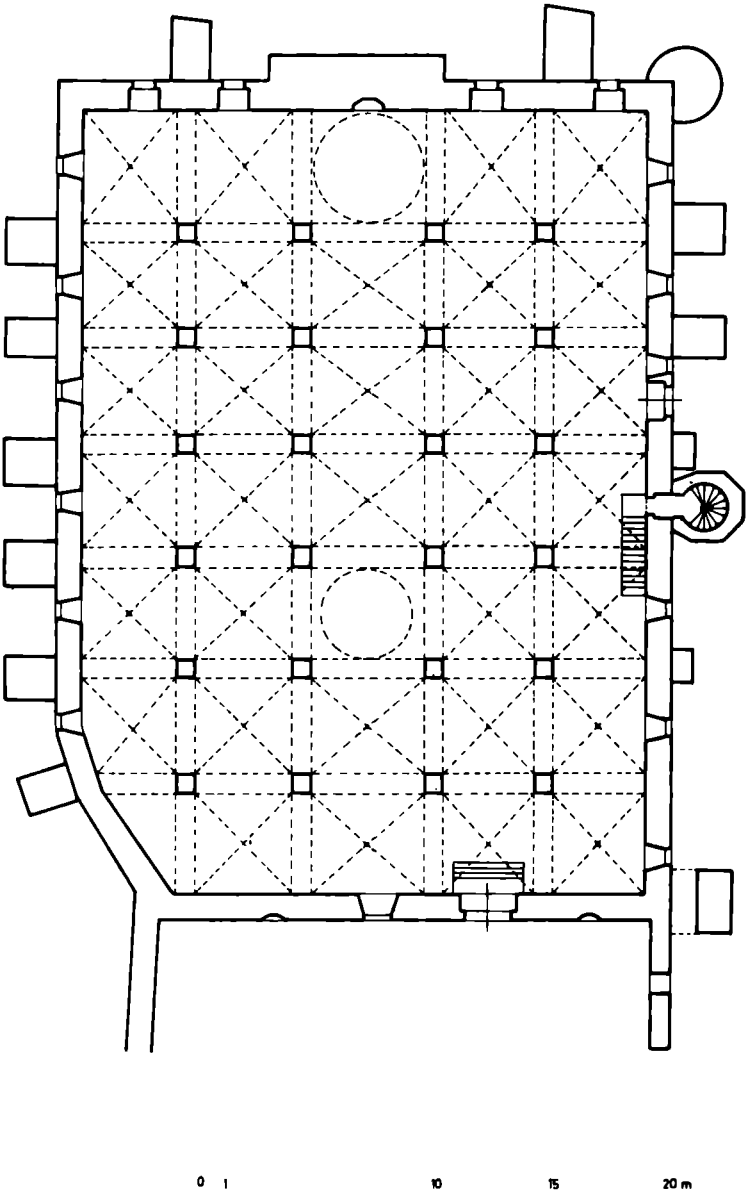
Resim 4. Niksar Ulu Camii, portaldenaynntı, eski bir resim (M. Gültekin).



Resim 5. Niksar Ulu Camii, mihrap, eski bir resim (O. Aslanapa).



Resim 6. Niksar Ulu Camii, mihraptan ayrıntı.



Çizim 1. Niksar Ulu Camii planı.

Çizim 2. Niksar Ulu Camii portalinden.

HARPUT ULU CAMİİ MİNARESİ

Ömür BAKIRER*

Harput Ulu Camii minaresinin, yapı ile olan ilişkisine dayanan tarihleme sorununa burada kısaca değinilip, esas olarak minarenin kaide ve gövdesinin yapımında genelde malzeme seçimi, ayrıntıda ise birim tuğlalarla gerçekleştirilen örgüler ve kesme tuğlalarla uygulanan geometrik düzenlemeler üzerinde durulacak ve bunların tarihlemeğe katkıları irdelenmeğe çalışılacaktır.

1. TARİH

Cami avlusunun Kuzeyinde revak kemerlerinden biri üzerine yerleştirilen Kufî yazılı kitabenin metni ve tarihi için farklı değerlendirmeler yapılmıştır. Kitabe ve buna bağlı olarak da yapı, genelikle 551 H/1155 - 56 M ile 561 H/1165 - 66 M. yılları arasına, Artukoğullarının Hasankeyf kolundan Fahrettin Karaaslan devrine tarihlenir[1]. Ancak, M. Z. Oral, kitabenin yeni bir değerlendirmesini yaparak, cami ile ilgili olmadığını ve 541 H/1146 M. yılında Karaaslan tarafından hazırlanmış, bazı vergilerin kaldırılmasına ilişkin bir ferman olduğunu saptamıştır[2].

Kitabenin metni için ileri sürülen farklı görüşler yanısıra, camiin mimarî nitelikleri de kesin bir tarihleme yapmağa olanak vermemektedir. Yapının önceki incelemelerinde saptanan devir farkları ve onarımlar[3], A. Altun'un yapının plan ve

* Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Tarihi ve Restorasyon Bölümü Doçenti

kuruluş niteliklerini ayrıntılı olarak ele aldığı çalışmasında, açıklık kazanmıştır[4]. Ancak, yapının gerek plan gerekse malzeme kullanımı ve yapı tekniği açısından kesinlikle bir Artuklu ya da Selçuklu yapısı olarak vurgulanamadığı da belirtilmektedir[5].

Önceki bir çalışmamızda, minarenin yapıdan daha erken olabileceğini belirtmiştik[6] Bu görüş, minarenin yapı ile olan ilişkisinden özümlenmektedir. Minare, yapının Kuzey-Batı köşesine yakın uzaklıkta, Batı duvarındaki bir kemer açıklığının arkasında yer almakta ve bu nedenle de cephede yalnız Batı yüzü görülebilmektedir (Resim 2)[7]. Yapının iç kısmında ise, Kuzey-Batı ve Güney-Kuzey yönünde uzanan tonozlar kaidenin üst kısmına saplanmaktadır (Resim 3).

Minarenin yapı ile olan bu alışılmamış ilişkisi yanısıra, kaidede kesme taş sıralarının, farklı örgü türleri uygulanmış tuğla kuşaklarla nöbetleşmesi, bu kaidenin başlangıçta dört yönden algılanmak üzere özenle tasarlandığını ancak, daha sonra caminin yeniden inşası veya Batı duvarının bir değişiklik geçirmesi sonucu, duvarın iç kısmında bırakıldığını düşündürmektedir. A. Altun, tüm yapının tarihleme sorunu üzerinde dururken, minarenin belki de yapının en eski bölümü olabileceği görüşünü desteklemektedir[8].

2. BİÇİM VE MALZEME KULLANIMI

Minarenin, yaklaşık 400 x 400 cm. genişlikte kare prizmal kaidesi, üstte tonozlarla gizlenir. Çatı üzerinde yükselen pabucun yüzeyi düz silmelerle bölümlenmiştir. Kalın silindirik gövde yukarıya doğru çok az incelir. Gövde şaküllünden kayıktır, sonradan eklenen şerefe ve üst kısımda ise eğiklik düzeltilmiştir (Resim 1).

Kaidenin alt kısmında kesme taş ve tuğla örgü kuşakları nöbetleşe kullanılmıştır (Resim 2). Kaidenin üçte iki yüksekliğinden başlıyan tuğla kaplama, pabuç ve gövdenin yüzeylerinde devam eder (Resim 1, 3). Gerek pabuç, gerekse gövdede tuğla kaplamanın dökülen kısımları, tarihi bilinmiyen bir onarımda, volkanik taşlardan bir kaplama ile yer yer sağlamlaştırılmıştır (Resim 1).

Gövdenin yüzeyi, üçü kalın dördü ince, yedi örgü kuşağına bölünmüştür. Kaidede, pabuçta ve gövdenin alt kısmındaki iki kalın ve iki ince kuşakta sırsız tuğla birimlerle tuğla örgüler uygulanmıştır. Gövdenin üst kısmındaki iki kalın ve iki ince kuşakta ise sırsız kesme tuğla birimlerle geometrik düzenlemeler yer almaktadır (Resim 1).

3. SIRSIZ BİRİM TUĞLALARLA ÖRGÜLER

Harput Ulu Camii minaresinin kaidesinde ve gövdesinde, yatay istifte düz örgü; birimlerin kaydırma yapılmadan istiflendiği tekli ve üçlü yatay/düşey istif, birimlerin iki yöne kaydırıldığı yatay/düşey istif yöntemlerine dayanan, üç örgü çeşitlemesi kullanılmıştır.

3. 1. **Yatay istifte düz** örgü kaidenin üst kısmında ve gövdenin şerefe altındaki üst bölümünde yer alır (Resim 1, 3). Örgü kaidede, 21 - 22 × 21 - 22 × 4.2 - 4.5 cm. boyutlarında tam tuğlalar, gövdede ise 21 - 22 × 15 - 16 × 4.2 - 4.5 cm. boyutlarında minare tuğlaları ile uygulanmıştır. Birimler her yatay sırada yarım tuğla boyu kaydırılarak düşey derz araları atlamalı sıralarda üstüste getirilmiştir.

3. 2. **Kaydırma yapılmıyan tekli ve üçlü yatay/düşey istif** çeşitlemeleri minare kaidesinde üç ince kuşak içinde ve gövdenin alt kısmında iki ince kuşakta yer alır.

Kaidede, zemindeki üç kesme taş sırası üzerinde uzanan ve kaideyi çepeçevre dolaşan 45 cm. yükseklikteki ilk örgü kuşağında kaydırma yapılmıyan tekli yatay/düşey istif yer alır (Şekil 1 c., Resim 2, 4). Boyutları 14.5 × 9 × 4.2 - 4.5 cm. olan yarım tuğlaların uzun kenarları yatay, kısa kenarları düşey birim olarak kullanılır ve ilk aşamada bir düşey bir yatay olmak üzere istiflenir. İkinci aşamada yatay birimlerin üzerine düşey, düşey birimlerin üzerine yatay birimler yerleştirilerek düzgün ve tepe üstü oturan 'T' harflerini anımsatan ögeler biçimlendirilir.

Tekli yatay/düşey istifin ikinci çeşitlemesi, birinci tuğla kuşağını izleyen, iki kesme taş sırası üzerinde uzanan, 31 cm. yükseklikteki kuşağı doldurur (Şekil 1b, Resim 2). Boyutları 21 - 22 × 21 - 22 × 4.2 - 4.5 cm. olan tam tuğlalar yalnız düşey birim, boyutları 13.5 - 14 × 9 × 4.2 - 4.5 cm. olan yarım tuğlaların uzun kenarları hem düşey hem yatay birim olarak kullanılır. Yarım tuğlalar bir önceki kuşaktaki düzende istiflenerek, iki aşamada, düzgün ve tepe üstü oturan 'T' harfleri biçimlendirilir. Yanyana iki 'T' ögesinin birbirlerinin boşluklarını doldurmak üzere yaklaştırılmaları ile de fırıldağı anımsatan ögeler biçimlendirilir. Her fırıldak ögesini düşey yönde bir tam tuğla izler ve bu ikisi kuşak genişliğince düzenli aralarla nöbetleşirler. Fırıldakların merkezlerinde oluşan 4 × 4 cm. boyutlarındaki kare derz aralarında alçı harç zemin yükseltilerek yüzeye dış bükey bir kavis verilmiş ve üzerine, sivri uçlu bir gereçle, birbirini çapraz yönde kesen iki eğik çizgi kazınmıştır.

Minare kaidesini çevreliyen, 44 cm. yükseklikteki, üçüncü tuğla kuşakta, kaydırma yapılmadan istiflenen üçlü yatay/düşey örgü yer alır (Şekil 1a, Resim 2). Bu düzenlemede 21 22 × 21 22 × 4.2 - 4.5 cm. boyutlarında tam tuğlalar ilk aşamada üç düşey üç yatay birim olmak üzere nöbetleşe istiflenir. İkinci aşamada düşey birimler üzerine üç yatay, yatay birimler üzerine üç düşey birim getirilir.

Minare gövdesinin, pabuç üzerinde yükselen, birinci kalın örgü kuşağının alt ve üst kenarlarını sınırlayan, 22 cm. yükseklikteki iki ince kuşakta tekli yatay/düşey istif bir kez daha tekrarlanır (Şekil 2a, Resim 1, 5, 6). Boyutları 14 - 15 × 9.5 - 10 × 4.2 - 4.5 cm. olan yarım tuğlalar ilk aşamada iki düşey, iki yatay birim olmak üzere istiflenir. İkinci aşamada, düşey birimlerin dış köşelerine yatay, yatay birimlerin dış köşelerine düşey birimler, alttakiler ile 90°'lik açı yapacak şekilde oturtularak 'L' harflerini anımsatan ve birbirleri ile sırasıyla dizilen ögeler biçimlendirilir.

3. 3. **İki yöne yükselen derzli yatay/düşey istif,** minarede uygulanan üçüncü örgü türüdür ve pabuç kısmında düz silmeler arasındaki yüzeyler yanısıra silindirik gövdenin alt bölümündeki kalın örgü kuşağında yer alır (Şekil 2b, Resim 1,6). Pabuç yüzeyinde örgü, onarım nedeniyle bozulmuştur ancak, gövdede nitelikleri saptanabilir durumdadır.

Gövdede, yaklaşık 220 cm. yükseklikteki bu örgü kuşağını iki farklı boyutta yarım tuğlalar, minare tuğlaları ve küçük kare birimleri şekillendirir. Yatay/düşey istifin ilk yatay sırasında yarım tuğlalar bir düşey, üç yatay olmak üzere istiflenir. Düşey birimler üzerine birer küçük kare birim oturtulur. Birinciyi izleyen üç yatay sırada, düşey birimler, bir düşey birim kalınlığı bir düşey derz arası genişliğinde sağa ve sola kayarak yükselir ve yatay doğrultu ile 45° lik açı yapan eğik çizgileri oluştururlar. Bu yöntemle gerçekleştirilen kırık çizgiler, silindirik gövdeyi sarmak üzere, yatay yönde kesintisiz devam ederler. Düşey yönde ise yedi kez yinelenirler.

4. SIRSIZ KESME TUĞLALARLA DÜZENLEMELER

Harput Ulu Camii minaresinde gövdenin yaklaşık yarı yüksekliğinden başlayıp şerefeye doğru yükselen iki kalın, iki ince kuşakta, bir veya iki farklı biçimde kesme tuğla ögelerle, geometrik düzenlemeler uygulanmıştır.

4. 1. **Baklava-daire düzenlemesi,** minare gövdesinin üst kısmındaki iki kalın kuşağın alt ve üst kenarlarını sınırlıyan ince kuşaklarda yer alır (Şekil 3a, Resim 5,7). Yükseklikleri 16 cm. olan bu kuşakların iki kenarlarını minare tuğlaları sınırlar. Kuşakların iç kısımlarında ise 11-12 cm. genişlikte, 6-7 cm. yükseklikte, 4.2-4.5 cm. kalınlıkta bademlerle; çapları 6-7 cm., kalınlıkları 4.2-4.5 cm. olan daireler, baklavaların sivri uçları dairelere değecek şekilde nöbetleşerek dizilirler.

4. 2. **Eşkenar üçgen-badem düzenlemesi,** minare gövdesinin alttan üçüncü kalın kuşağında yer alır (Şekil 3b, Resim 6). Bir kenarları kavisli, diğer iki kenarları düz olan bademlerin kenar uzunlukları 12.5 cm., kalınlıkları 4.2-4.5 cm.; bademlerin uzunlukları 11-12 cm., genişlikleri 2.5-3 cm., kalınlıkları 4.2-4.5 cm. dir. Bu iki ögenin birbirleri ve minare yüzeyi ile olan ilişkileri geometrik bir çözümün sonucudur.

Düzenlemenin geometrik çözümü beş aşamada tamamlanır. Birinci aşama yarıçapları 16 cm. olan çemberlerle bir çember ağının kurulmasıdır (Şekil 4/1). İkinci aşamada, merkezleri aynı yatay doğrultu üzerinde dizilen ve üstüste sıralarda yarımşar aks kayan çemberlere, içten teğet köşe üzerine oturan düzgün altıgenler çizilerek altıgen ağı kurulur (Şekil 4/2). Her altıgen, içinde bundan sonraki aşamaların aynen yinelendiği, birim altıgendir. Üçüncü aşamada, birim altıgenlerin açı ortayları çizilir (Şekil 4/3). Dördüncü aşamada, çember ağında, merkezleri aynı yatay doğrultudaki çemberlerin içine ve dışına birer çember daha çizilir. Kesişen çember yayları arasında altıgenlerin kenarlarını çevreliyen bademler biçimlenir (Şekil 4/4). Birinci aşamada oluşturulan çember yaylarının kesişme noktalarının,

altıgenlerin açı ortaylarına paralel olarak, düşey ve yatay doğrultu ile 30° ve 60° açılı yönlerde karşılıklı birleştirilmesi ile beşinci aşamada, birer kenarları çember yayını izlemek üzere kavisli, açı ortaylarına paralel uzanan diğer kenarları düz olan eşkenar üçgenler biçimlenir (Şekil 4/5).

Beş aşamada gerçekleştirilen bu tasarım badem ve eşkenar üçgenlerin biçimlerini ve minare gövdesindeki yerleştirme düzenlerini saptamada esas yöntemdir. Tek tek tuğlaları tuğladan kesmek için ise geometrik çözüm sonucu elde edilen biçimlere uygun kesici aletlerin kullanılmış olması daha kolay ve uygulama açısından daha akılcı bir yöntemdir.

4. 3. Yalnız badem düzenlemesi, minare gövdesinin üst kısmındaki dördüncü kalın süsleme kuşağını doldurur. Bu düzenleme, kesme tuğla birimlerinin biçimi ve uygulama yöntemi açısından bir öncekinin basitleştirilmiş şeklidir (Şekil 3c, Resim 6,7). Çember yayları üzerine, 14.5 cm. uzunlukta, 3.5 cm. genişlikte, 4.2-4.5 cm. kalınlıkta, bademlerin dizilmesi ile biçimlenen bu düzenlemenin geometrik çözümü dört aşamada tamamlanır. Birinci ve ikinci aşamalar bir önceki kuşaktaki aşamaların tekrarı olup çember ağı ve altıgen ağının kurulmasını içerirler (Şekil 5/1, 5/2) Üçüncü ve dördüncü aşamalar ise bademlerin biçim, boyut ve yerleştirme düzenlerini saptarlar (Şekil 5/3, 5/4). Burada da bademlerin bir öncekiler gibi hazırlandıkları izlenmektedir.

5. HARPUT ULU CAMİİ MİNARESİNDE TUĞLA İLE UYGULANAN ÖRGÜ VE DÜZENLEMELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Yukarıda tanımlanan ve belki de Anadolu'daki en eski tuğla minare olan Harput Ulu Camii minaresinin kaide, pabuç ve gövdesinde uygulanan örgüler ve geometrik düzenlemeler birkaç yönde kendine özgü nitelikler göstermekte ve Selçuklu döneminde Anadolu'da inşa edilen diğer tuğla minarelerden bir bakıma ayrılmaktadır. Bu farklar; genelde malzeme seçimi, ayrıntıda birim tuğlalarla gerçekleştirilen örgülerin seçimi ve kesme tuğlalarla gerçekleştirilen geometrik düzenlemelerin seçimi olmak üzere üç yönlü ele alınabilir.

5. 1. Malzeme Seçimi

Malzeme seçimi açısından bakıldığında, minare kaidesinde kesme taş sıraları ile nöbetleşen tuğla örgü kuşakları bu minareye özgü bir uygulamadır. Anadolu'da bu dönemde minare kaideleri için genellikle yaygın olan uygulama, 12. y.y. sonlarına tarihlenen Erzurum Tepsi Minare[9] ve 13. y.y başına tarihlenen Sivas Ulu Camii[10] minareleri gibi, kaidenin de tamamen tuğladan inşa edilmesi veya yine aynı tarihlerden Kayseri Ulu Camii minaresi gibi, kaidenin tamamının kesme taş oluşudur[11] Türkistan, Horasan ve Orta İran bölgelerinde, 10. y.y.'dan başlamak üzere inşa edilen tuğla minarelerde genellikle belirgin bir kaide kısmı

yoktur, ancak bazılarında daha belirginleşen kaideler de tuğladan inşa edilmiştir. Bunlara örnek olarak, 11. y.y. başından Türkistan'da Özkent[12], Tirmiz yakınında Car Kurgan[13], ve Tirmiz minareleri[14]; Horasan bölgesinde, 12. y.y. başından Buhara'da Kalayan[15], 12. y.y. sonlarına tarihlenen Firuzabad[16], Orta İran bölgesinde, 1058 civarından Damgan'daki Mescid-i Cuma[17], 1061 tarihli Sava Meydan Camii[18], 11. y.y.'dan Demavend'deki Mescid-i Cuma[19] 1098 tarihli Barsian'daki Mescid-i Cuma[20], Sabzevar yakınında 1111-1112 tarihli Hosrugird[21], 1110 tarihli Sava Mescid-i Cuma[22] ve 1107 tarihli Isfahan'daki Chihil Duhtaran[23] minareleri verilebilir.

Anadolu'da 13. y.y. sonlarına kadar gerek duvar yüzeyleri, gerekse minare kaidelerinde taş ve tuğlanın birlikte ve nöbetleşe kullanımına rastlanmamaktadır. Bu yöntem 14. y.y.'ın başından itibaren yaygınlaşır[24]. Minare kaidelerinde erken kullanımına birkaç örnek olarak, 13. y.y. sonlarından Afyon Ulu Camii[25] ve Kuyulu Mescid[26] minareleri ile 14. y.y. hemen başından Tokat Alaca Mescid[27] ve Garipler Camii[28] minareleri verilebilir. Ancak bunlarda da tuğla birimlerinin yatay istif dışında bir örgü biçimlendirmeleri söz konusu değildir.

Malzeme seçiminde ikinci bir dikkat çekici nokta, gövdede minare tuğlaları ile yarım tuğlaların aynı örgüde birlikte kullanılmasıdır. (Resim 5. 6). Erzurum Tepsi Minare'de gövdeyi kaplıyan yatay istifte, ve kalın kuşak içerisindeki yatay/düşey istifte yalnız tam tuğlalar kullanılmıştır[29]. Sivas Ulu Camii minaresinde ise gövde yatay istifte minare tuğlaları ile kaplanmış, yalnız kufî yazı kuşağında kesme tuğlalar kullanılmıştır[30] Bu tarihten başlamak üzere de minare tuğlaları minare gövdelerinde esas malzeme olmaktadır. Türkistan, Horasan, Orta İran bölgelerinde de 10 ve 12. y.y.arasında, tam, yarım ve minare tuğlalarının, örgü çeşitlemelerini biçimlendirmek üzere, aynı minare gövdesinde farklı kuşaklarda yer alabildikleri ancak, aynı tuğla örgü türü için farklı biçimde birimlerin kullanılmadığı izlenmektedir[31].

5. 2. Tuğla Örgülerin Seçimi

Harput Ulu Camii minaresi, kaide, pabuç ve gövdenin yüzeylerini kaplıyan tuğla örgülerin seçimi açısından ele alındığında, kaydırma yapılmıyan tekli ve üçlü yatay/düşey istiflerin minare kaidelerinde ve gövdelerinde kullanımlarının; kaydırma yapılan iki yöne yükselen derzli yatay/düşey istifin ise minare gövdelerinde kullanımının sınırlı olduğu izlenmektedir.

Kaydırma yapılmıyan tekli yatay/düşey istifin Harput Ulu Camii minaresinde kaidedeki en alt kuşakta uygulanan çeşitlemesine (Şekil 1c). yaklaşık bir örnek Eskişehir, Seyitgazi yapı grubundaki camiin 1207-8'e tarihlenen ilk dönemine ait bölümünü oluşturan eyvanın cephesinde bulunmaktadır[32]. İnce bir kuşak içinde yer alan örgüde tuğlalar 'T' harfini anımsatan ögeleri biçimlendirmek üzere değil, bunları sınırlamak üzere yerleştirilmiştir. Aynı örgünün daha erken bir örneği ise, 1147-48 tarihli Maraga'daki Kümbed-i Surkh'un Doğu cephesinde kemer aynasının yüzeyinde kullanılmıştır[33].

Kaydırma yapılmıyan tekli yatay/düşey istifin Harput Ulu Camii minaresinin kaidesinde, ikinci kuşakta kullanılan çeşitlemesine (Şekil 1b) 13. y.y. yapılarında tekrar rastlanmaktadır. Örgünün minarede kullanımına ikinci örnek 13. y.y. ortalarına tarihlenen Aksaray Kızıl Minare'dir[34]. Ancak bu kez kaide yerine minarenin silindirik gövdesinin ortasına ve iki kalın örgü kuşağını ayırıcı nitelikte yerleştirilen ince kuşakta kullanılmıştır (Şekil 6d, Resim 8).

Aynı örgünün minareler dışındaki kullanımına ise Seyitgazi yapı grubundaki camide, 1217-20 tarihli Sivas Keykavus Darüşşifası'nda avlunun Kuzey kanadında ve pencere üzerinde ince bir kuşak içinde (Şekil 6a, Resim 9)[35], aynı tarihten Niksar, Kırkkızlar Türbesi'nde Güney cephenin pencere alınlığında (Şekil 6b)[36], ve 1224 tarihli Akşehir Ferruhşah Mescidi'nin ön cephesinde giriş kapısı ve pencere alınlıklarında rastlanmaktadır (Şekil 6c, Resim 10)[37]. Yukarıda verilen örneklerde, istif türü ve sonuçta biçimlenen ögeler benzer olmakla beraber derz aralarını ele alınışı farklıdır.

Bu örgü türüne Anadolu dışından verilebilecek az farklı bir diğer örnek ise Horasan'daki Rıbat-ı Şerif'tir. Yapının 1114-15 yılındaki inşaat dönemine ait kubbeli salonun geçiş kısmındaki sağır nişlerde kullanılan örgüde yatay ve düşey birimler çiftli nöbetleşmektedir[38].

Kaydırma yapılmıyan **üçlü yatay/düşey istifin** kaidenin üçüncü kuşağında uygulanan türünün (Şekil 1a, Resim 2) yakın benzeri, yaklaşık 1300'e tarihlenen Tokat Alaca Mescid minaresinde gövdenin üst kısmında ince bir kuşak içinde yer alır (Şekil 7, Resim 12). Yarım tuğlalarla biçimlendirilen örgü kuşaklarının birinde üç yatay, bir düşey birim nöbetleşmesi, ikincisinde ise düşey birimlerin basamaklı yerleştirilerek yatay birimlere eklenmesi söz konusudur. Aynı istif türüne diğer bir örnek Afganistan'ın Bust şehrinde 11-12. y.y. arasına tarihlenen Giyaseddin Türbesi'nin kubbe yüzeyidir. Burada beş yatay birim, beş düşey birimle nöbetleşmektedir[39].

İki yöne yükselen yatay/düşey istifle minare gövdesinde gerçekleştirilen kırık çizgilerin tam benzeri 13. y.y. süresince Anadolu'da inşa edilen minarelerde uygulanmamıştır (Şekil 2, Resim 1). Yalnız 1213 tarihli Akşehir Ulu Camii minaresinin kaidesinde, pabucun güneye yönelen yüzünde, aynı örgünün tek bir kırık çizgiden oluşan ayrıntısı verilmiştir (Resim 12)[40]. Aynı örgünün dış yapıda ve daha çok iç yapıda kullanımına ise karşılaştırma örnekleri boldur.

Örgünün dış yapıdaki kullanımına Harput Ulu Camii ile aynı tarihlerde Cizre Ulu Camii'nin giriş eyvanı tonozu[41], ile Aksaray Selimeköy'deki Anonim Türbe'de sekizgen gövdenin köşelerindeki uygulama verilebilir (Şekil 8, Resim 14)[42]. İç yapıdaki kullanımı ise kubbe ve geçiş elemanlarının yüzeylerinde yaygındır. Birkaç örnek olarak, 12. y.y. sonlarına tarihlenen Pınarbaşı Melik Gazi Türbesi'nin mescid odasında kubbeye geçişteki sağır nişlerin yüzeyleri[43], 13. y.y. ilk yarısından Malatya

Ulu Camii'nde mihrab önü kubbesinin geçiş kısmında köşe bingileri ve sağır nişlerin yüzeyleri (Resim 14)[44], 13. y.y. ilk yarısından Konya'da İç Karaaslan Mescidi'nin kubbesi[45], 13. y.y. ikinci yarısından Konya'da Sırçalı Mescid'in kubbesi[46], Ankara-Konya yolunda 1246-49 tarihli Horozlu Han'ın orta mekân kubbesi[47], 13. y.y. son çeyreğinden Konya'da Sahip Ata Mescidi[48], ve Beyhekim Mescidi[49], kubbeleri ile Aksaray'da Darphane olarak tanınan yapının tonoz alınlığı verilebilir[50]. Bütün örneklerde yatay ve düşey birimlerin nöbetleşe istifi ve kaydırma yöntemi aynıdır ancak, yön değiştirme sıralarının farklı olması sonucu kırık çizgilerin boyutları da farklıdır Örgünün kubbelerdeki kullanımında, yatay yönde devam eden çemberlerin biçimlendirdikleri çemberler, kubbe eteğinden merkeze doğru küçülerek içiçe dizilirler (Resim 15). Kubbe yüzeylerinde örgünün yalnız sırsız tuğlalarla uygulanan türü yanısıra, düşey birim olarak sırlı tuğla veya çini birim kullanılan türü de yaygındır[51].

İki yöne yükselen derzli yatay/düşey istifin minare gövdelerindeki uygulamalarının Anadolu dışı yapılarında da kısıtlı olduğunu Karahanlı döneminde Tirmiz'de 1108-09 inşa edilen Car Kurgan'ın tek örnek oluşu göstermektedir[52]. Buna karşın, iç yapıdaki kullanımı Anadolu'daki gibi daha çok benimsenmiştir. Örgü Orta İran bölgesinde, 1055-58 tarihli Ardistan'daki Mescid-i Cuma'nın mihrab önü kubbesindeki bingilerin yüzeylerinde[53], Isfahan'daki Mescid-i Cuma'nın ilk devrine ait Güney Doğu'daki küçük tonozlu mekânında kemer içliklerinde, Kuzey kubbesinin geçiş kısmındaki bingilerde yer alır[55]. Horasan'da Rıbat-ı Şerif'in 1114-15 tarihli birinci avlusundaki eyvanın duvarlarında[56], Sangan'da 1110 tarihli Haydarıye Türbesi[57], 1140-41 tarihli Mescid-i Gunbad'da[58], ve Karahanlı yapılarından, 11-12. y.y. arasına tarihlenen Tirmiz'deki Hüseyin Türbesi'nde[59] örgü birbirini anımsatan düzen ve işçilikte kullanılmıştır[59].

5. 3. Kesme Tuğla Düzenlemelerin Seçimi

Harput Ulu Camii minaresi kesme tuğla birimlerle uygulanan geometrik düzenlemelerin seçimi açısından ele alınırsa, bu seçimin de kendine özgü olduğu izlenir (Şekil 3, 4, 5, Resim 5, 6, 7). Anadolu'da 12. y.y. ikinci yarısından 13. y.y. sonuna kadar inşa edilen minarelerde Kufî yazı kuşakları dışında kesme tuğla işçiliği çok yaygın değildir ve bunlar da genellikle tek bir geometrik ögenin yinelendiği ince kuşakları oluştururlar[60]. İki farklı ögeden oluşan, *baklava-daire düzenlemesi* ise, minare olarak yalnız burada kullanılmıştır. Aynı düzenleme, 12. y.y. ikinci yarısına tarihlenen Kemah Mengücek Fazi Türbesi'nde taçkapının kemer aynasında[61], Aksaray Bekâr Sultan Türbesi'nde de gövdenin üst kısmında bir kez daha sırsız tuğlalarla uygulanmıştır[62]. Aynı düzenleme Akşehir Ferruhşah Mescidi'nde pencere alınlıkları üzerinde sırlı birimlerle gerçekleştirilmiştir (Resim 10).

İran yöresi yapılarında sırsız tuğladan baklava-daire düzenlemeleri daha yaygındır. Bunlara örnek olarak, 1061 tarihli Sava Mescid-i Meydan minaresinde

kitabe kuşağının iki kenarını çerçeveliyen ince kuşaklarda[63], Isfahan'daki Mescid-i Cuma'da Güney kanaddaki bazı tonozlarda ince kuşaklarda[64], Barsian'daki Mescid'i Cuma'da hem iç mekânda hem de silindirik minarenin gövdesinde kalın örgü kuşaklarını sınırlıyan ince kuşaklarda[65], ve Kazvin Haydariye Mescidi'nde iç mekânda ince kuşaklar içindeki kullanımları verilebilir[66].

Kesme tuğladan *eşkenar üçgen ve bademler ile yalnız bademlerin* geniş bir örgü kuşağının yüzeyinde geometrik bir düzene uygun olarak yerleştirilmeleri Anadolu'da yalnız Harput Ulu Camii minaresinin gövdesinde uygulanmıştır (Şekil 3, 4, 5, Resim 5, 6, 7). Yukarıda da belirtildiği gibi Anadolu minarelerinde kesme tuğlalarla geometrik düzenlemelerin ince kuşaklar içinde uygulanmalarına karşın bunlar geniş yüzeylerin kaplanmasında benimsenilmemişlerdir. Anadolu dışında ise, düzen ve uygulama açısından benzer, ancak desen açısından az farklı bir örnek Irak'ta Zengi dönemi yapılarından Musul Ulu Camii minaresindedir[67].

6. SONUÇ

Yukarıda belirtmeğe ve vurgulamaya çalıştığımız bütün bu özellikleriyle, Harput Ulu Camii minaresi, bazı nitelikleriyle ileriye dönük; bazı nitelikleriyle 10. y.y.'dan başlamak üzere Türkistan, Horasan ve Orta İran yörelerinde gelişen ve 12. y.y.'ın ikinci yarısından sonra da Anadolu'da devam ettirilen tuğla geleneğinin genel gelişme çerçevesi içerisinde; diğer bazı nitelikleriyle de kendine özgü yenilikler getirmektedir.

Ancak, bütün bu özümlemeler minare için tuğla örgülerine dayanan bir tarihleme yapmağa ve 12. y.y.'ın hangi çeyreğinde inşa edildiğini kesinlikle belirtmeğe olanak vermemektedir. Giderek, başında da belirttiğimiz gibi, Harput Ulu Camii minaresinin, halen bir parçası olduğu yapıdan daha erken olduğu görüşünü bir kez daha yinelemekle yetiniyoruz.

---

(1) M. Van Berchem, *Arabische Inschriften Aus Armenien und Diyarbakır*, Abh. Gott. Phil. Hist Klass HF, IX, III, 1907, s. 18, Kit. No. 9. N. Ardıçoğlu, 'Harput Artukoğullarına ait Kitabeler', *Türkiyat Mecmuası*, VI, İstanbul, 1939, s. 41-42, kitabe metni.

T. Sauvaget, 'Inscription Arabes', *Voyages Archéologiques dans la Turquie Orientale*, I, Paris, 1940, s. 259-260, 351, Kit. No. 142.

A. Gabriel, *Voyages Archéologiques dans la Turquie Orientale*, I, Paris, 1940, s. 258-259.

K. Erdmann, 'XIII. Yüzyıl Camilerinin Özel Durumu', *I. Türk Sanatları Kongresi*, Ankara, 1959, *Tebliğler*, Ankara, 1962, s. 144.

N. Ardıçoğlu, *Harput Tarihi*, İstanbul, 1964, s. 45.

D. Kuban, *Anadolu Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, İstanbul, 1965, s. 126-128.

O. Aslanapa, *Türk Sanatı*, II, İstanbul, 1973, s. 12.

(2) M. Z. Oral, 'Harput Ulu Camii Duvarındaki Vergi Kitabesi", *VI. Türk Tarih Kongresi, Tebliğler*, Ankara, 1967, s. 140 v.d.

(3) A. Gabriel, *a.e.a.y.*

(4) A. Altun, 'Harput Ulu Camiinin Durumu', *Sanat Tarihi Yıllığı*, V. 1972-1973, İstanbul, 1973, s. 79-86.
A. Altun, *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi*, İstanbul, 1978, s. 27 - 30.

(5) *y.e.a.y.*

(6) Ö. Bakırer, 'Anadolu'da XIII. Yüzyıl Tuğla Minarelerinin Konum, Şekil, Malzeme ve Tezyinat Özellikleri', *Vakıflar Dergisi*, IX, Ankara, 1971, s. 341, Kat. No. 2.

(7) A. Altun, *a.e.*, s. 43, Plan. 4.
A. Gabriel *a.e.*, Şek. 190.

(8) A. Altun, *a.e.*, s. 28.

(9) A. Ş. Beygu, *Erzurum Tarihi, Anıtlar ve Kitabeleri*, İstanbul, 1936, s. 93.
M. H. Yınanç, 'Erzurum', *İslâm Ansiklopedisi*, V, İstanbul, 1945, s. 349.
İ. H. Konyalı, *Erzurum Tarihi*, İstanbul, 1960, s. 135.
R. H. Ünal, *Les Monuments Islamiques Anciens de la ville d'Erzurum et de sa Région*, Paris, 1968, s. 23-25.
R. Arık, 'Erzurum'da İki Cami', *Vakıflar Dergisi*, VIII, Ankara, 1969, s. 150.
Ö. Bakırer, *a.e.*, s. 340, Kat. No. 1.
Ö. Bakırer, *Onikinci Yüzyılın İkinci Yarısından Onüçüncü Yüzyılın Sonuna Kadar Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı*, (Basılmamış Doçentlik Tezi), Ankara, 1977, s. 21 - 26, Res. 50.

(10) A. Gabriel, *Monuments Turc d'Anatolie*, II, Paris, 1934, s. 145.
S. Eyice, 'Anadolu'da ve Rumeli'de Türk Mescid ve Camileri', *İslam Ansiklopedisi*, VIII, İstanbul, 1968, s. 102.
M. Z. Oral, 'Sivas Ulu Camii Kitabeleri', *İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, V/1-4, Ankara, 1956, s. 150.
K. Erdmann, 'Zur Türkischer Baukunst Seldschukischer und Osmannischer Zeit', *İstanbuler Mitteilungen*, 8, Tübingen, 1958, s. 2 - 3.
Ö. Bakırer, 'Anadolu'da XIII. Yüzyıl Tuğla Minarelerinin...., s. 338, Kat. No. 4, Res. 6.
D. Kuban, *a.e.*, s. 111.
Ş. Yetkin, *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, , İstanbul, 1972, s. 33.
O. Aslanapa, *a.e.*, s. 22.
G. Öney, *Türk Çini Sanatı*, İstanbul, 1976, s. 17.
M. Meinecke, *Fayşencedekorationen Seldchukischer Sakralbauten Kleinasien*, II, Tübingen, 1976, 1976, s. 426 - 427
Ö. Bakırer, *Onikinci Yüzyılın* ....., s. 67 - 71, Kat. No. 11.

(11) H. Ethem, *Kayseriyye Şehri*, İstanbul, 1915, s. 18 - 19.
A. Gabriel, *Monuments Turcs d'Anadolie*, I, Paris, 1931, s. 32 - 35.
D. Kuban, *a.e.*, s. 121.
Ö. Bakırer, 'Anadolu'da XIII. Yüzyıl Tuğla Minarelerinin ....', s. 338, Kat. No. 5, Res. 9.
O. Aslanapa, *a.e.*, s. 20 - 21.
G. Öney, *a.e.a.y.*
M. Meinecke, *a.e.*, s. 178.
Ö. Bakırer, *Onikinci Yüzyılın* ....., s. 56 - 59, Kat. No. 8.

(12) E. Cohn-Wiener, *Turan, İslamische Baukunst in Mittelasien*, Berlin, 1930, s. 13, 33, Lev. IV.
J. Sourdel - Thomine, 'Deux Minarets d'epoque Seldjoukide en Afganistan', *Revue Syria*, 30, 1968, s. 133, No. 6.
E. Esin, 'Türk Sanat Tarihinde Karahanlı Devrinin Mevkii', *VI. Türk Tarih Kongresi*, Ankara, 1961, *Tebliğler*, Ankara, 1967, s. 125.
O. Aslanapa, *a.e.*, s. 22, Res. 34.

(13) *y.e.*, s. 23, Res. 36, 37

(14) F. Sarre, *Denkmäler Persischer Baukunst,* Berlin, 1900 - 1910, Res. 229. J. Sourdel - Thomine, *a.e.*, s. 133.

(15) E. Cohn - Wiener, *a.e.*, s. 13, 33, Lev. IV.
O. Grabar, *Islamic Architecture and Its Decoration,* London, 1965, s. 50, Res. 10 - 12.
E. Esin, *a.e.*, s. 128.
O. Aslanapa, *a.e.*, s. 22, Res. 33.

(16) E. Diez, *Churasanicsche Baudenkmäler,* I, Berlin, 1918, s. 50 - 51, Lev. 10/3, 11/1, 2, 3.
E. Diez, *Persien Islamische Baukunst in Churasan,* Darmstadt, 1923, s. 166 - 167, Res. 19, 38.
O. Grabar, *a.e.*, s. 68, Res. 563.

(17) F Sarre, *a.e.*, s. 112.
O. Grabar, *a.e.*, s. 59, Res. 197.
D. N. Wilber, 'The Development of Mosaic Faience in Islamic Architecture in Iran', *Ars Islamica,* VI, Michigan, 1939, s. 30 - 31.
A. U. Pope, *Survey of Persian Art,* Oxford, 1967 (İkinci Baskı), Pl. 359 B.

(18) O. Grabar, *a.e.*, s. 60, Res. 212.

(19) M. B. Smith, 'Material for a Corpus of Early Iranian Islamic Architecture, I, Masjid-i Djuma, Demavend', *Ars Islamica,* 11/2, Michigan, 1935, s. 161, Res. 25, 26.

(20) M. B. Smith, 'The Manars of Isfahan', *Athar-é-Iran,* 1/2, Isfahan, 1936, s. 318, Res. 208.
M. B. Smith, 'Material for A Corpus of Early Iranian Islamic Architecture', *Ars Islamica,* IV/1, Michigan, 1937, s. 15 - 32, Res. 2, 3.

(21) E. Diez, *Persien* ....., Lev. 19, 20, 21, 22.
E. Diez, *Churasanische* ....., Lev. 12/1, 13/2.
A. U. Pope, *a.e.*, Lev..358 B.

(22) *y.e.*, Lev. 358 A.
O. Grabar, *a.e.*, Res. 214.

(23) B. M. Smith, 'Manars ', s. 318, 321, Res. 211.
A. U. Pope, *a.e.*, Lev. 361 A.

(24) Osmanlı Mimarisinde, duvar örgüsünde taş ve tuğlanın beraber kullanılması için, Bk:
A. Batur, 'Osmanlı Camilerinde Almaşık Duvar Üzerine', *Anadolu Sanatı Araştırmalan,* 2, İstanbul, 1970, s. 122 - 133.

(25) M. M. Koman - M. F. Uğur, *Selçuklu Veziri Sahip Ata ve Oğullarının Hayat ve Eserleri,* İstanbul, 1934, s. 137.
K. Otto-Dorn, 'Seldchukische Holzsäulen Moscheen in Kleinasien', *Aus Der Welt der Islamischen Kunst,* Festschrift Für Ernst Kühnel, 1957, s. 59 - 87
K. Otto-Dorn, *Kunst Des Islam,* Baden - Baden, 1965, s. 150.
Vakıflar Genel Müdürlüğü, *Türkiye'de Vakıf Abideleri ve Eski Eserler,* Ankara, 1972, s. 92 - 98.
G. Öney, *a.e.*, s. 20.
Ö. Bakırer, Anadolu'da XIII. Yüzyıl Tuğla Minarelerinin ....., s. 343, Kat. No. 26, Res. 57
Ö. Bakırer, *Onikinci Yüzyılın* ....., s. 365 - 367, Kat. No. 59.

(26) Vakıflar Genel Müdürlüğü, *a.e.*, s. 89 - 91.
G. Öney, *a.e:a.y.*
Ö. Bakırer, *a.e.*, s. 396 - 398, Kat. No. 67.

(27) T Gökbilgin, 'Tokat', *İslam Ansiklopedisi,* XII, İstanbul, 1974, s. 403.
Ö. Bakırer, *Onikinci Yüzyılın* ....., s. 443 - 449, Kat. No. 79.

(28) T Cantay, 'Bir Kuzey Batı Anadolu Gezisinden Notlar', *Sanat Tarihi Yıllığı,* VII, 1967 - 77, İstanbul, 1977, s. 25.
Ö. Bakırer, *a.e.*, s. 450 - 452, Kat. No. 80.

(29) *y.e.*, Res. 119, 148.

(30) *y.e.*, Res. 52.

(31) Bunlara, birkaç örnek olarak: Ardistan, Barsian, Demavend ve Sava minareleri verilebilir. Bk. yukarıda, Not. 18, 19, 20, 22.

(32) M. Sözen, 'Anadolu'da Eyvan Tipi Türbeler', *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, I, İstanbul, 1968, s. 170 - 171, Kitabe Metni.

(33) A. U. Pope, *a.e.*, Lev. 341 A, B.
S. P. Seher - H. C. *Thoss, Design and Color in Islamic Architecture*, Washington, D.C., 1968, Lev. 30, 31, 32, 33.

(34) A. Gabriel, *Niğde Türk Anıtları* (Çeviri: A. A. Tütenk), Ankara, 1962, Appendix - s. 73: minarenin ait olduğu mescidin, 1221 1236 yılları arasında I. Alâaddin Keykubat devrinde yapıldığı görüşü.
Ö. Bakırer, 'Anadolu'da XIII. Yüzyıl Tuğla Minarelerinin .....', s. 339, Kat. No. 15.
Ş. Yetkin, *a.e.*, s. 34 - 35.
G. Öney, *a.e.*, s. 18.
M. Meinecke, *a.e.*, s. 14 - 16.
Ö. Bakırer, *Onikinci Yüzyılın* ....., s. 261 - 266, Res. 55, 158.

(35) M. van Berchem H. Edhem, *Materiaux pour un Corpus Inscriptiorium Arabicarium*, III, Asié Mineure, I, Sivas - Divriği, Kahire, 1910, s. 6 - 10.
A. Gabriel, *Monuments* ....., II, s. 148 - 150.
S. Çetintaş, *Sivas Darüşşifası*, İstanbul, 1953, s. 13 - 14.
Ş. Yetkin, 'Anadolu Selçuklularının Mimari Süslemelerinde Büyük Selçuklulardan Gelen Bazı Etkiler, *Sanat Tarihi Yıllığı*, II, 1966 - 1968, İstanbul, 1968, İstanbul, 1968, s. 41 - 43.
O. Arık 'Erken Devir Anadolu Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri', *Anadolu*, (Anatolia), XI, 1967, Ankara, 1969, s. 73, 105.
A. Kuran, *Anadolu Medreseleri*, I, Ankara, 1969, s. 104.
Ş. Yetkin, Anadolu'da Türk Çini ....., s. 36 - 40.
O. Aslanapa, *a.e.*, s. 101.
G. Öney, *a.e.*, s. 37
M. Meinecke, *a.e.*, s. 431.
Ö. Bakırer, *a.e.*, s. 93, 100 - 102.

(36) M. van Berchem - H. Edhem, *a.e.*, s. 10, 113.
A. Gabriel, *a.e.*, s. 126 - 127, 150.
O. Arık, *a.e.*, s. 68.
Ş. Yetkin, *a.e.*, s. 40 - 41.
O. Aslanapa, *a.e.*, s. 123.
G. Öney, *a.e.*, s. 37
M. Meinecke, *a.e.*, s. 407 - 409.
Ö. Bakırer, *a.e.*, s. 131, 133 - 134, Şek. 45 b, Res. 21.

(37) İ. H. Konyalı, *Akşehir*, İstanbul, 1945, s. 311 - 313.
Ş. Yetkin, *a.e.*, s. 62.
G. Öney, *a.e.*, s. 22.
Y Demiriz, 'Mimari Süslemede Renk Unsuru Olarak Kullanılan Keramik Çanaklar', *Sanat Tarihi Yıllığı*, V, 1972 - 1973, İstanbul, 1973, s. 176.
Ö. Bakırer, *a.e.*, s. 83, 147 - 148, Şek. 46 a, Res. 24, 98.

(38) A. Godard, 'Khorasan', *Athar-é-Iran*, IV/1, Isfahan, 1949, s. 13 - 26, Res. 41.
A. Grabar, *a.e.*, s. 67

(39) *y.e.*, Res. 1, 2, 123, 155.
A. U. Pope, *a.e.*, s. 485 - 488, 930, 946 - 948, 1267 - 1268.

(40) İ. H. Konyalı, *a.e.*, s. 349 - 350.
G. Öney, 'Akşehir Ulu Camisi', *Anadolu* (Anatolia), IX, Ankara, 1967, s. 172.

Ö. Bakırer, 'Anadolu'da XIII. Yüzyıl .....', s. 339, Kat. No. 6.
Ş. Yetkin, *a.e.*, s. 59 - 60.
G. Öney, *Türk Çini* ....., s. 17.
M. Meinecke, *a.e.*, s. 23 - 28.
Ö. Bakırer, *Onikinci Yüzyıl* ....., s. 72, 76 - 78, Şek. 62, Res. 108.

(41) y.e., s. 3 - 4, Res. 103.

(42) Z. Bayburtoğlu, 'Niğde - Aksaray Selime Köyü Türbesi', *Önasya,* Ocak, 1971, 6/65.
İ. H. Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleri ile Niğde - Aksaray Tarihi,* İstanbul 1974, II, s. 1416 - 1419.
Ö. Bakırer, *a.e.*, s. 49, 52 - 53, Şek. 51, Res. 107.

(43) M. H. Yınanç, 'Danişmendliler', *İslam Ansiklopedisi,* III, İstanbul, 1954, s. 476.
T. Özgüç - M. Akok, 'Melik Gazi Türbesi ve Kalesi', *Belleten,* XVIII/17, Ankara, 1964, s. 334.
O. Arık, *a.e.*, s. 74.
Ö. Bakırer, *a.e.*, s. 36, 41 - 42, Şek. 50, Res. 15, 106.

(44) O. Arık, 'Malatya Ulu Camiinin Aslî Planı ve Tarihi Hakkında', *Vakıflar Dergisi,* VIII, Ankara, 1969, s 141 - 149.
A. Gabriel, *Voyages* ....., s. 352.
M. Z. Oral, 'Malatya Kitabeleri ve Tarihi', *III. Türk Tarih Kongresi,* 1943, *Tebliğler,* Ankara, 1948, s 435.
Ş. Yetkin, *a.e.*, s. 50.
G. Öney, *a.e.*, s. 22, 34.
M. Meinecke, *a.e.*, s. 391.
Ö. Bakırer, *a.e.*, s. 152, 157 - 158, Şek. 58, Res. 110.

(45) İ. H. Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi,* Konya, 1964, s. 402.
M. Katoğlu, '13. Yüzyıl Konya'sında Bir Cami Grubunun Plan Tipi ve son Cemaat Yeri', *Türk Etnografya Dergisi,* IX, 1966, Ankara, 1967, s. 85.
Ö. Bakırer, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrablan,* Ankara, 19076, s. 176 - 177.
M. Meinecke, *a.e.*, s. 358.
Ö. Bakırer, *Onikinci Yüzyılın* ....., s. 232, 233 - 234.

(46) M. Önder, *Mevlâna Şehri Konya,* Konya, 1962, s. 109 - 111.
İ. H. Konyalı, *a.e.*, s. 523 - 526.
M. Katoğlu, *a.e.*, s. 83.
Ş. Yetkin, *a.e.*, s. 101 - 102.
O. Aslanapa, *a.e.*, s. 66.
Ö. Bakırer, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda* ....., s. 178.
Ö. Bakırer, *Onikinci Yüzyılın* ....., s. 293, 294 - 295, Res. 112.

(47) K. Erdmann, *Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts,* Berlin, 1961, s. 114 - 117.
O. Aslanapa, *a.e.*, s. 163.
Ö. Bakırer, *a.e.*, s. 258, 259 - 260.

(48) İ. H. Konyalı, *a.e.*, s. 516 - 518.
M. Katoğlu, *a.e.*, s. 85 - 86.
S. Dilâver, 'Anadolu'da Tek Kubbeli Selçuklu Mescidlerinin Mimarlık Tarihi Yönünden Önemi', *Sanat Tarihi Yıllığı,* IV, 1970 - 1971, İstanbul, 1971, s. 19.
Ş. Yetkin, *a.e.*, s. 104 - 105.
Ö. Bakırer, *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda* ....., s. 174 - 175.
M. Meinecke, *a.e.*, s. 359 - 360.
Ö. Bakırer, *Onikinci Yüzyılın* ....., s. 386, 387 - 388, Şek. 58.

(49) İ. H. Konyalı, *a.e.*, s. 333.
M. Önder, *a.e.*, s. 112 113.
M. Katoğlu, *a.e.*, s. 85

Ş. Yetkin, *a.e.*, s. 105 - 106.
M. Meinecke, *a.e.*, s. 326 - 327.
G. Öney, *a.e.*, s. 31 - 32.
Ö. Bakırer, *a.e.*, s. 404, 406 - 407, Res. 113.

(50) M. Z. Oral, 'Aksaray'ın Tarihi Önemi ve Vakıfları', *Vakıflar Dergisi*, V, Ankara, 1962, s. 230 - 239.
Ş. Yetkin, *a.e.*, s. 43.
G. Öney, *a.e.*, s. 21 - 22.
M. Meinecke, *a.e.*, s. 20 - 21.
Ö. Bakırer, *a.e.*, s. 85, 86 - 87, Şek. 30.

(51) Aynı örgünün, yatay birimlerin sırsız tuğla, düşey birimlerin çini birimlerle uygulanan şekline, birkaç örnek olarak, onüçüncü yüzyılın ilk yarısından Malatya Ulu Camiisi'nde avlunun Batı revakında kemer içliği; 1235 tarihli Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi'nde kubbede; 1239 - 40 arasına tarihlenen Tac-ül Vezir Türbesi'nde kubbe; 1278 tarihli Çay Taş Medrese'de mescid Kubbesi; ve 1270 - 80 tarihli Konya Sahip Ata Hanikâhında orta mekânı örten kubbedeki uygulamalar, verilebilir.

(52) A. U. Pope, *a.e.*, s. 1027.
J. Sourdel - Thomine, *a.e.*, s. 133, not. 7.
O. Aslanapa, *a.e.*, s. 23, Res. 36, 37.

(53) A. U. Pope, *a.e.*, Lev. 325 A.

(54) *y.e.*, Lev. 325 B.

(55) A. Godard, 'Historique du Masjid-é Djuma d'Isfahan', *Athar-é-İran*, il, Isfahan, 1937, Şek. 153.

(56) A. Godard, 'Khorasan ', Şek. 40, 41.

(57) A. Godard, 'Les Coupoles', *Athar-é-İran*, VI/4, Isfahan, 1949, Şek. 228. D. N. Wilber, 'The Development of Mosaic Faience in Islamic Architecture in İran', *Ars Islamica*, VI, Michigan, 1939, Şek. 3.

(58) A. Godard, 'Khorasan ....', Şek. 6.

(59) A. Grabar, *a.e.*, s. 55, Res. 123.

(60) Örneğin: Erzurum Tepsi Minare'de gövdenin üst kısmındaki kalın örgü kuşağını sınırlıyan ince kuşağını sınırlıyan ince kuşaklarda küçük kare birimler yanyana dizilirler. Sivas Ulu Camii minaresinde Kufî yazı kuşağını sınırlıyan iki ince kuşakta yatık yerleştirilmiş 'S' harflerini anımsatan sırsız tuğla ögeler bir zencerek düzenlemesi gerçekleştirirler. Malatya Hötüm Dede minaresinde ise altıgen biçimde kesilmiş ögeler şerefe altında ince bir kuşak içinde dizilirler. Bk: Ö. Bakırer, *a.e.*, Şek. 61. 5b, 9, Res. 119, 148, 52, 151.

(61) *y.e.*, Şek. 86, Res. 162.

(62) O. C. Tuncer, 'Anadolu'nun ilk dört Selçuklu Kumandanı ve yaptırdığı Yapıların özellikleri', *Vakıflar Dergisi*, XII, Ankara, 1978, Res. s. 143.

(63) A. Grabar, a.e., Res. 212.

(64) A. Godard, 'Historique du Masjid-é Djuma ', Res. 153.
A. U. Pope, *a.e.*, Lev. 292, 296 A, 298 A.

(65) M. B. Smith, *a.e.*, Res. 44, 45, 46, 50.

(66) D. N. Wilber, *a.e.s.*, 18, 30, Şek. Ia, 5, 6; yazarın belirttiği gibi İran'da bu tür düzenlemeler giderek sırlı tuğla ve çini kaplamaların yolunu açmıştır.

(67) F. Sarre - E. Herzfeld, *Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet*, Berlin, 1911 - 20, Şek. 238..
O. Aslanapa, *Türk Sanatı*, I, İstanbul, 1972, Şek. 161.

(**) Bedrettin Cömert anısına düzenlenen "Sanat Tarihi ve Sanat Sorunları" Seminerinde sunulan bildiridir.



Res. 1. Harput Ulu Camisi, minare genel görünüş.



Res 2. Harput Ulu Camisi, minare kaidesinin Batı cephedeki kemer açıklığı arkasından görünüşü.



Res. 3. Harput Ulu Camisi, minare kaidesinin yapı içinden görünümü.



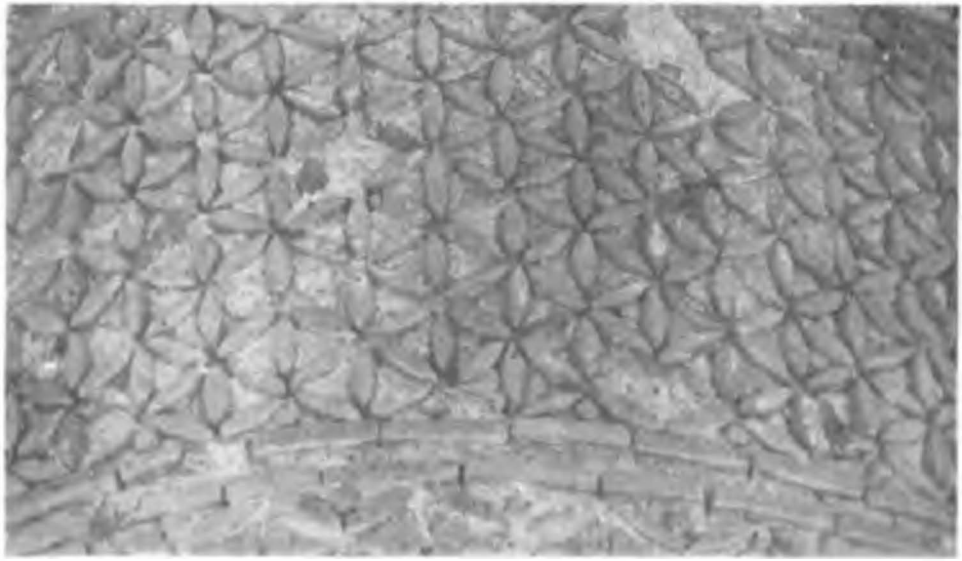
Res. 4. Harput Ulu Camisi, minare kaidesinden ayrıntı. En alttaki tuğla örgü kuşağı.



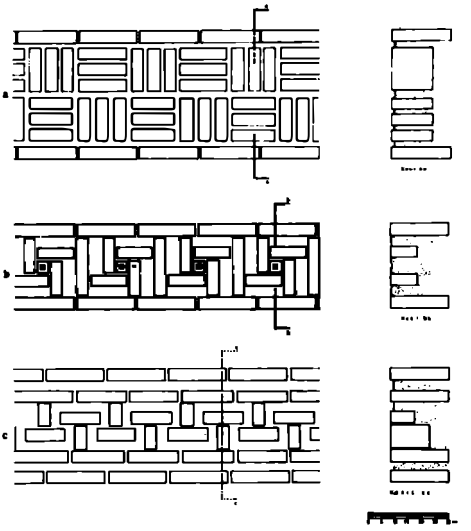
Res. 5. Harput Ulu Camisi, minare gövdesinde en alttaki kalın örgü kuşağından ayrıntı.



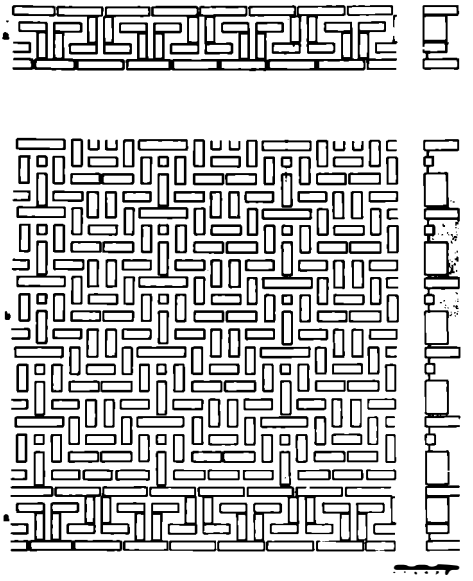
Res. 6. Harput Ulu Camisi, minare gövdesini saran kalın ve ince örgü kuşakları ve düzenlemeler.



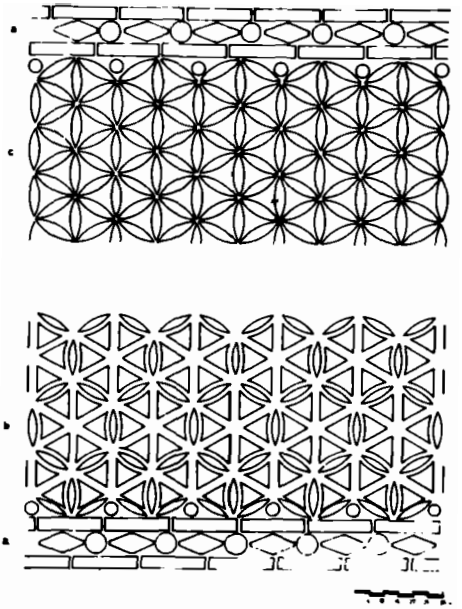
Res. 7 Harput Ulu Camisi, minare gövdesinde en üstteki örgü kuşağından ayrıntı.



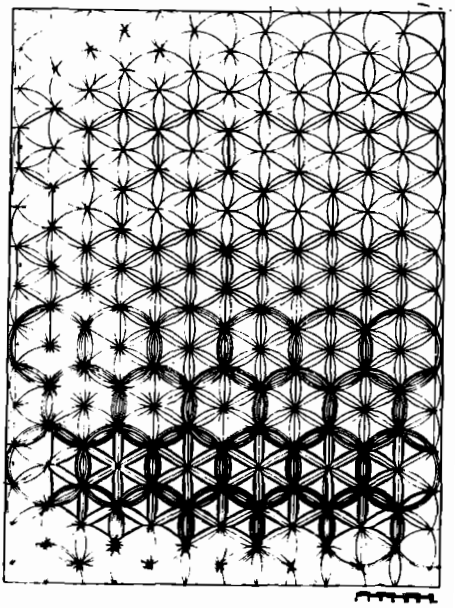
Şek. 1. Harput Ulu Camisi, minare kaidesindeki tuğla örgü kuşakları.



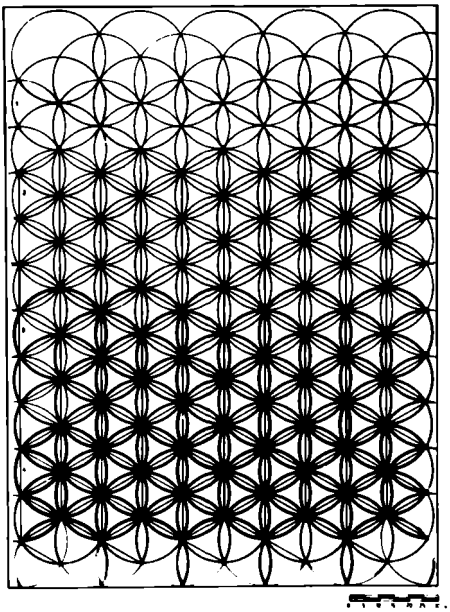
Şek. 2. Harput Ulu Camisi, minare gövdesinde en alttaki geniş kuşak ve ince kuşaklar.



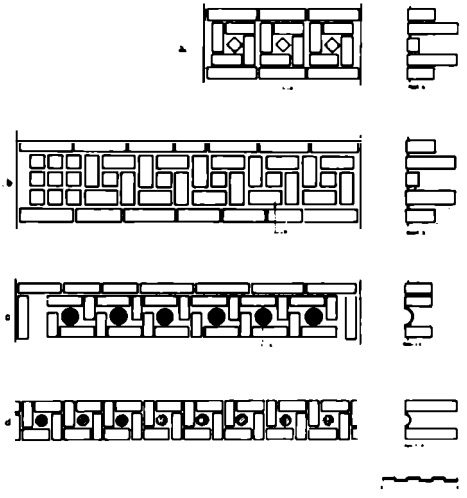
Şek. 3. Harput Ulu Camisi, minare gövdesinin ortasında ve en üstündeki iki geniş kuşak ve ince kuşaklar.



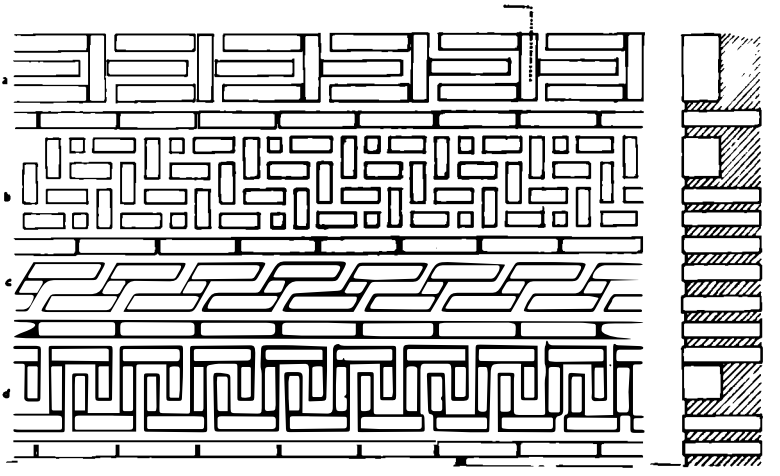
Şek. 4. Harput Ulu Camisi, minare gövdesinde Şek. 3b'deki düzenlemenin geometrik çözümü.



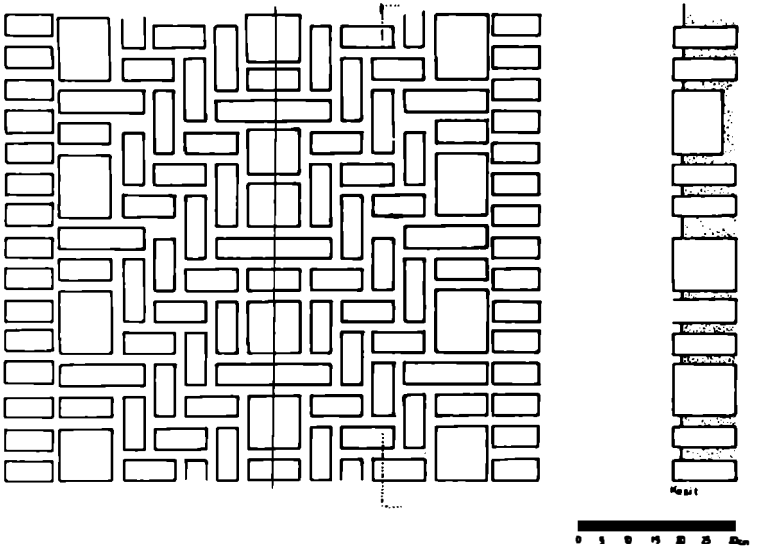
Şek. 5. Harput Ulu Camisi, minare gövdesinde Şek. 3c'deki düzenlemenin geometrik çözümü.



Şek. 6. Kaydırma yapılmıyan tekli yatay/düşey istif çeşitlemeleri:
a. Sivas Keykavus Darüşşifası, b. Niksar Kırkkızlar Türbesi, c. Akşehir Ferruhşah Mescidi,
d. Aksaray Kızıl Minare.



Şek. 7. Tokat Alaca Mescid, minare gövdesi şerefe altı. Kaydırma yapılmıyan yatay/düşey istif ve yatay/düşey istif örnekleri.



Şek. 8. Akşaray - Selime Köy, Anonım Türbe. Yatay/düşey istif.

SELİME'DEKİ TÜRBE VE ANADOLU - TÜRK SANATINDAKİ YERİ

Aynur DURUKAN*

Antik çağda ve Bizans devrinde Salaberina veya Salambria adını taşıyan Selime[1], Ortaçağ Arab kaynaklarında Salamun[2], 19. yüzyılda ise Selme veya Zelme[3] adlarıyla anılmaktaydı. Bugün ise Niğde ili, Aksaray ilçesi, Güzelyurt bucağına bağlı bir köydür. Melendiz çayı kenarında bulunan köyün güneybatısında, Güzelyurt - Ihlara yolu kenarındaki mezarlıkta bir türbe yer almaktadır (Res. 2). Yapı yörede Sinan Paşa, Selim Paşa, Selim Sultan ve Selime Sultan adlarıyla tanınmaktadır. Kitabesi bulunmayan yapıya bu adların neye dayanılarak verilmiş olduğu bilinmemektedir.

Yapı, bugüne kadar üç çalışmada ele alınmıştır. Nicole ve Michel Thierry, Ihlara vadisi kiliselerini inceledikleri, eserlerinde, türbeden kısaca söz etmiş ve bir resmini vermişlerdir[4]. Zafer Bayburtluoğlu, türbeyi konu alan makalesinde, yapıyı daha çok süslemeleri açısından tanıtmış; üst kat plân krokisi, süslemelerinden üç çizim (ayrıntı) ve bir resmini aktarmıştır[5]. Son olarak, İbrahim Hakkı Konyalı, Aksaray'la ilgili kitabında türbeyi tanıtmış; üst kat plânı, tuğla süslemelerinden üç çizim ve bir resmine yer vermiştir[6].

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Asistanı

1974 yılı Haziran ayında, oldukça harap ve külâhı yıkık durumda olan türbe, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nce esaslı bir onarımdan geçirilmiştir: piramidal külâh tuğlayla örülmüş, sağır kemerlerdeki kesme taş kaplama tümüyle, gövdenin geri kalan kısımlarında kullanılmış olan tuğla malzeme ise büyük ölçüde yenilenmiştir (Res. 1 - 2).

Dışta, sekizgen kaide üstüne sekizgen prizmal gövdeli ve piramidal külâhlı bir yapıdır. İçte ise, haç plânlı, beşik tonoz örtülü mahzen hücresi ve sekizgen plânlı, kubbeyle örtülü mescit hücresinden oluşmaktadır (Lev. 1). Yapı, tümüyle simetrik bir plân göstermemektedir. Gövde yüzlerinin genişlikleri 1.99 - 2.34 m.; mahzen hücresi haç kollarının genişlikleri 2.17 2.46 m., derinlikleri ise 1.22 1.56 m. arasında değişmektedir. Kuzeydeki üç basamak merdivenle çıkılan mescit hücresinde bulunan kesme taş yedi lâhit kitabesizdir.

Külâhın 0.78 m. altında dikdörtgen panolar, yapının dış yüzlerini bölmektedir. Bütün yüzlerin panoları içinde sağır kemerler bulunmaktadır. Kilit taşlarının 0.26 m. altında küçük birer dirdöktgen pencere vardır. Yapının kuzey yüzdeki girişinde demir parmaklıklı bir kapı yer alır[7]. Doğuda, kaide seviyesinde bulunan dikdörtgen bir açıklık tuğlalarla örülerek kapatılmıştır[7] (Res. 3). Ayrıca, güney yüzde de, niteliği kesin olarak saptanamayan, dikdörtgen bir açıklık görülür. Kuzey yüzün kademeli dikdörtgen panosu içinde, üstte sağır kemer, altta ise kapı kemeri yer alır.

Kaideyle bütün yüzlerdeki sağır kemer içleri kesme taş, geri kalan tüm mimari ögeler ise tuğla örgüdür. Yapının iç duvarları ve kubbesi sıvayla kaplanmıştır.

Yapının kuzey yüzünü saymayacak olursak, bütün yüzlerde ve külâhta, tuğlaların yatay istifiyle oluşmuş bir örgü görülür. Her dizide tuğlalar yarım tuğla boyu kaydırılmış, böylelikle dikey derzler şaşırtmalı olarak gelmiştir.

Yapının kuzeyindeki giriş yüzü, tuğlaların farklı biçimlerde istiflenmesiyle vurgulanmış ve bir taç kapı görünümü kazanmıştır. Ön yüzde, sağ ve soldaki bölüm, taç kapı hizasına kadar yatay ve dikey doğrultuda dizilmiş tuğlalarla, üst bölüm ise şaşırtmalı teknikte örülmüştür.

Taç kapıyı üç bölümde incelemek mümkündür. Birinci bölüm, iki yanda köşe sütunceleri, üstte yatay tuğla dizisiyle sınırlanan kapı; ikinci bölüm, bu yatay tuğla dizisi üzerinde yükselen sağır kemer; üçüncü bölüm ise, tüm taç kapıyı sınırlandıran farklı boyutta üç dikdörtgen şeritten oluşmaktadır. Taç kapıyı sınırlayan dikdörtgen şeritte, üst üste dizilmiş sade bir tuğla örgü görülür. İkinci şeritte, tuğlaların dikey ve çapraz olarak istiflenmesiyle içeçe uzun altıgen kartuşlar biçiminde oluşmuştur. (Res. 4 - 5). Üçüncü şeritte, ilkine oranla daha küçük boyutta sade bir tuğla örgü yer alır. İkinci bölümde, sağır kemerin dış kademesinde tuğlalar yatay doğrultuda dizilmiştir. İç kademede ise, tuğlaların dikey ve yatay istifiyle oluşmuş bir örgü tarzı görülür. Sağır kemerin üstündeki yatay şeritte, tuğlaların dikey, yatay ve çapraz olarak dizilmesiyle, kareler içinde içiçe yarım sekizgenlerden oluşan bir geçme motifi

yer alır. Bu şeritle sağır kemer arasında kalay yüzey, şaşırtmalı teknikteki tuğlalarla örülmüştür. Kapı bölümü, yatay istifli tuğlalarla sınırlanır. Kapının köşe sütunceleri, iki yanda, yatay ve dikey doğrultuda dizilmiş tuğlalarla örülmüştür (Res. 4). Girişteki tuğla kemeri, küçük tuğla parçalarından oluşan bir şerit sınırlar. İçte ise tuğlalar, yatay istiflenmişlerdir[9]. Üstte, dikey, yatay ve çapraz olarak dizilmiş tuğlalarla, gamalı haç motifinin bir çeşitlemesi gibi görünen bir motif dizisiyle bezeli yatay doğrultuda bir şeritle vurgulanmıştır[10] (Res. 6). Kapı kemeriyle bu şerit arasında kalan kısım sıvayla kaplanmıştır (Lev. 2).

Türbenin tanıtımından sonra, yapıldığı dönemi saptayabilmek için, Anadolu'daki benzeri örneklerle karşılaştırılmasına geçilebilir.

Kitabesi olmayan yapı, ancak mimari özelliklerine ve süslemesine göre belirli bir döneme yerleştirilebilinir. Erken devir türbelerinin çoğunda kitabe bulunmayışı, yapı türüne ve öteki örneklerle ortak özelliklerine bakılarak yaklaşık bir tarihlemeye gidilmesini zorunlu kılmaktadır.

Anadolu'da türbelerle ilgili yayınlarda, gövde biçimine göre bir sınıflandırma yapılmıştır[11]. Türbe kaideleri, her nedense, herhangi bir çalışmaya konu olmamıştır. Çalışmamız için, kaide biçimleri yayınlardan tek tek taranmıştır.

Bugüne kadar bilinen Anadolu'daki sekizgen prizmal gövdeli ve piramidal külâhlı türbelerde sekizgen kaideye, 13. yüzyılın ikinci çeyreğinden 14. yüzyıl başlarına kadar raslanmaktadır[12]. Sonraki dönemlerde ise, aynı tip yapılarda sekizgen kaide yerini kare kaideye bırakır. Selime'deki türbenin istisnai bir örnek olmadığı savından hareket edersek, kaide biçimine göre yapıyı 13. yüzyıl ortalarıyla 14. yüzyıl başları arasında bir tarihe yerleştirebiliriz.

Yapının gövde biçimi, tarihleme açısından bizi herhangi bir sonuca götürmekten uzaktır. Çünkü, özellikle 13. yüzyıl başlarından 14. yüzyıl sonlarına kadar prizmal gövdeli türbeler, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde çok sayıda yapılmış ve Osmanlı devrinde bile büyük ölçüde uygulanmıştır[13].

Mimari özellikleri açısından Selime'deki türbeyi 14. yüzyıl ortalarından önceye yerleştirmede bizi destekleyebilecek ögelerden biri, türbenin örtü sisteminde görülen çift katlılıktır. Bilindiği gibi, yalınkat kubbeli türbeler Beylikler ve Osmanlı devirlerinde, içten kubbe ve dıştan piramidal veya konik külâhla örtülü örneklerin yerini almıştır[14].

Haç plânlı mahzen hücresi de bize, tarihleme açısından kısmen yardımcı olmaktadır. Anadolu'daki haç plânlı mahzen hücreleri, 13. yüzyıl başlarından 16. yüzyıl ortalarına kadar az sayıda da olsa uygulanmıştır[15]. Örnekler, bu plân tipinin daha çok orta Anadoluya özgü olduğunu ortaya koymaktadır[16]. Bunların İran'da da, 13. 16. yüzyıllar arasında benimsenmiş olduğu bilinmektedir[17]. Haç plânı, Anadolu'daki Bizans devri yapılarında da karşımıza çıkmaktadır[18]. Farklı çevreler-

den gelen bu örnekler, söz konusu plân tipinin kökenini aydınlatmayı güçleştirmektedir. Orta Anadolu'nun, özellikle Kapadokya bölgesinin, başkent İstanbul ve çevresinden sonra, Bizans sanatının en önemli merkezlerinden biri olduğunu da unutmamak gerekir[19]. Hangi çevre daha etkili olursa olsun, önemli olan bu plân tipinin ikibuçuk yüzyıla yakın bir süre Anadolu'da, özellikle Selçuklu ve Beylikler devri türbelerinde uygulanmış olmasıdır.

Yapının sekizgen plânlı mescid hücresi, aynı plân tipini yansıtan gövdesi gibi, geniş bir zaman kesiminde Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde çok sayıda örnek vermiştir. Bu nedenle, tarihlemede pek yararlı olmamaktadır.

Plân ve dış yapıdan sonra, türbede kullanılan malzemenin değerlendirilmesine geçilebilir. Tuğla, daha çok İran'a ve Anadolu'da Bizans sanatına özgü bir yapı malzemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Selçuklular devrinden başlayarak taş; Anadolu'nun yerel yapı malzemesi olması, daha kolay temin edilebilmesi, Selçuklu, Beylik ve Osmanlıların mimari ve süsleme anlayışlarına daha uygun düşmesi dolayısıyla tuğlanın yerini almıştır. Bununla birlikte, az da olsa, Selçuklu ve Beylikler devriyle erken Osmanlı Bursa ve İznik yapılarında, taşın yanısıra veya onunla birlikte kullanılmıştır. 14. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak tuğlanın; kubbe, kemer veya geçiş sistemi dışında hemen hemen tümüyle ortadan kalktığı görülmektedir[20]. Bunun yanısıra, 14. yüzyıla ait erken Osmanlı devri türbelerinde almaşık duvar tekniğinin, tuğla ve taşın gövdenin farklı kısımlarında bir arada kullanılmasına yeğ tutulduğu da bir gerçektir[21]. Tuğlanın, dış yapının belirli bölümlerinde tek başına uygulandığı örneklere hemen hemen hiç rastlanmamaktadır. Bu tipteki Selçuklu devri türbeleri, kaidenin kesme taş, gövdenin ise tümüyle tuğlayla örülmüş olduğu örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır[22]. Gövdede, tuğlanın yanısıra taşın da kullanılmış olduğu bir örneğe rastlayamadık. Ancak, Anadolu'daki türbelerin tümünün yayınlanmamış olduğunu veya yayınlarda örneği bulunmasına rağmen gözümüzden kaçmış olabileceğini de dikkate alarak, bu konuda kesin bir yargıya varmak istemiyoruz. Anadolu'daki Selçuklu ve Beylikler devri mimarisinde, gövdesinde taş ve tuğlanın bir arada kullanıldığı türbelerle karşılaşılmadığı takdirde, malzeme açısından bu yapıyı istisnai bir örnek olarak değerlendirmek gerekecektir.

Selime'deki türbenin gövdesinde uygulanmış tuğla örgü sistemini ve giriş yüzündeki süsleme programını, Anadolu'daki öteki tuğla gövdeli türbelerle ortak özellikleri açısından değerlendirmekte yarar vardır. Yapının, kuzey yüzü dışındaki yüzleri, önyüzde yalnızca taç kapının üstündeki bölüm ve külâhı şaşırtmalı teknikteki tuğla dizileriyle örülmüştür. Bu örgü tarzına, 13. yüzyıl boyunca, özellikle Orta Anadolu'daki birçok türbede rastlanır[23]. Taç kapının en dıştaki şeridiyle sağır kemerin iç kademesinde ve köşe sütuncelerinde, tuğlaların yatay ve dikey istifiyle oluşturulan örgü tarzı, 13. yüzyıl boyunca Anadolu'daki kimi türbelerde karşımıza çıkar[24]. 13. yüzyılın ikinci yarısından sonra örneklerinin azaldığı görülür. Yapının

cephesine hareketlilik kazandırmak ve süs şeritlerini birbirinden ayırmak için tek dizi halinde yatay ve dikey istifli tuğlalardan oluşan örgü türünün benzer örnekleri, Anadolu'daki birçok türbede karşımıza çıkar[25]. Tuğlaların dikey ve çapraz istifiyle oluşturulmuş çift zincirek motifine, hemen hemen hiç bir türbede rastlanmamaktadır[26]. Bu motif, daha çok taşa uygulanmış olarak karşımıza çıkar[27]. Kareler içindeki yarım sekizgenlerin içiçe geçmelerinden oluşan örgü tarzı, 13. yüzyıl başlarıyla ikinci yarısı arasında Anadolu'da yapılmış kimi türbelerde görülür[28]. Yarım sekizgenlerden oluşan geçmenin yanısıra, altıgen geçmelere de rastlanır[29]. Kapı kemerinin üstündeki yatay şeritte görülen, tuğlaların dikey, yatay ve çapraz olarak istiflenmesiyle biçimlendirilmiş örgü türünün örnekleri Anadolu'da çok ender karşımıza çıkar[30]. Bu örgü tarzı, Anadolu'da pek benimsenmemiş olsa gerekir. Ancak, düz veya ters gamalı haç motifinden oluşan süsleme örneklerini, 13. yüzyıl boyunca kimi yapılarda görmek mümkündür[31]. Kapı kemerinin iç şeridinde, tek sıra halindeki tuğlalardan oluşan örgü tarzının benzer örnekleri, 13. yüzyıl boyunca Anadolu'nun çeşitli bölgelerindeki yapıların özellikle kemer örgülerinde görülür[32].

Türbeyle ilgili çalışmalarına değindiğimiz dört araştırmacıdan Zafer Bayburtluoğlu, özellikle kullanılan malzemeye dayanarak türbeyi 13. yüzyıl başına tarihlemektedir[33]. Ancak, salt malzemeye bakılarak yapının bu kadar erken bir tarihe yerleştirilmesi düşündürücüdür. Nitekim, gövdesinde tuğla kullanılmış olan türbelere 14. yüzyıl ortalarına kadar, özellikle Orta Anadolu'da rastlamak mümkündür[34]. Nicole ve Michel Thierry ise yapıyı, Niksar Kırkkızlar Türbesiyle ortak özellikleri dolayısıyla 13. yüzyıl ortalarına yerleştirmektedirler[35]. Ancak, Niksar'daki türbeden daha geç tarihli bazı yapılarla da benzer kimi özellikler göstermesi nedeniyle, söz konusu tarihleme de biraz erken gibi görünmektedir[36]. İbrahim Hakkı Konyalı ise yapının, Selçuklu devletinin ortadan kalktığı dönemde, İlhanlıların Aksaray beyi Ali Paşa'nın ailesi tarafından yaptırılmış olduğunu ileri sürmektedir[37]. Ancak, bu savı destekleyebilecek bir kaynağa rastlanamadığından, bu görüşün doğruluk derecesini saptamak şimdilik mümkün değildir.

Plân açısından, yapının asimetrikliğinden daha önce söz edilmişti. Bunun yanısıra, türbenin giriş yüzünde yer alan süslemelerin örgü tarzında yer yer bir düzensizlik ve itinasızlık göze çarpmaktadır. Bu özelliğiyle, Selçuklu dönemi başları veya sonlarında yapılmış bir türbe görünümündedir. Ancak, 13. yüzyıla ait kimi yapılarla ortak özellikler göstermesi ve süsleme programında uygulanan kimi motiflere bu dönemden önce rastlanılmaması, yapıyı erken bir tarihe yerleştirmeyi güçleştirmektedir. Bununla birlikte, kimi ortak özellikler dışında, bu yapıya tümüyle benzer bir örnek göstermek de oldukça güçtür. Özellikle süsleme programı açısından, 12. 14. yüzyıllar arası İran geleneklerini büyük ölçüde sürdüren, kendine özgü bir yapı olarak nitelendirilebilir. Bizce bu yapı, tüm mimari ve süsleme özellikleri dikkate alınarak, 13. yüzyılın ikinci yarısı veya sonlarında yapılmış bir Selçuklu devri eseri olarak değerlendirilmelidir.

(1) C. Müller (ed.), *Claudii Ptolemaei Geographia,* II, Paris 1901, s. 879; K. Miller, *Itineraria Romana. Römische Reisewege an Hand der Tabula Peutingeriana dargestellt,* Stuttgart 1916, s. 663. Bizans devrinde Selime için bkz. H. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien,* Leipzig 1908, s. 263 - 264, 270.

(2) İbn Hordâdbih, *Kitabu'l Mesalik ve - l Memalik,* Leiden 1889, s. 108. Öteki Arab kaynakları için bkz. E. Honigmann, *Die Ostgrenze des Byzantinischen Reiches von 363 bis 1071,* Bruxelles 1935, s. 46; F. Hild, *Das Byzantinische Strassensystem in Kappadokien,* Wien 1977, s. 48.

(3) Selime'nin 19. yüzyılda kullanılan adları için bkz. N. M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, region du Hasan Dağı,* Paris 1963, s. 31; İ. H. Konyalı, *Âbideleri ve Kitabeleri ile Niğde Aksaray Tarihi,* I, İstanbul 1974, s. 363, 367

(4) N. - M. Thierry, *a.g.e.,* s. 31 - 32, lev. 14.

(5) Z. Bayburtluoğlu, "Niğde - Aksaray - Selime Köyü Türbesi", *Önasya, VII/65,* s. 16 - 17

(6) İ. H. Konyalı, *a.g.e.,* II, s. 1416 - 1422.

(7) Mescit hücresinin girişine, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün onarımında, demir bir kapı takılmıştır.

(8) Mahzen hücresinin girişi, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün 1974 yılı onarımında örülmüştür.

(9) Z. Bayburtluoğlu, *a.g.m.,* s. 16; köşe sütuncelerinin içinde, ışınsal düzendeki tuğlaların sağladığı basık kemerli bir kapının yer almakta olduğunu söylemektedir.

(10) Konuyu kendisiyle tartıştığım Prof. V L. Ménage, bu motifin gamalı haç motifinin bir çeşitlemesi olabileceğini ileri sürmüştür. Bu görüşe katılarak, söz konusu motifin gamalı haç motifi olarak isimlendirilmesinin uygun olacağı kanısındayız.

(11) Bu konudaki en ayrıntılı çalışma olması dolayısıyla bkz. O. Arık, "Erken Devir Anadolu - Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri", *Anadolu (Anatolia),* XI (1967), s. 57 - 119.

(12) 12. yüzyıl sonu - 13. yüzyıl başlarına tarihlenen Erzincan - Kemah Mengücek Gazi ve Aksaray - Bekâr Sultan köyü türbeleri (O. Arık, *a.g.m.,* s. 67), 13. yüzyıl başları veya ikinci çeyreğine yerleştirilen Niksar Kırkkızlar türbesi (A. Gabriel, *Monuments turcs d'Anatolie,* II, Paris 1934, s. 126), sekizgen kaideli türbeler arasında sayılabilir.

(13) O. Arık, *a.g.m.,* s. 94. Örnekleri için bkz. *Ay. mak.,* s. 67 - 70.

(14) *Ay. mak.,* s. 94.

(15) Anadolu'daki türbelerle ilgili yayınların taranması sonucunda, Selime'deki yapı dışında beş türbenin daha haç plânlı mahzen hücresi olduğu saptanmıştır. Tarih sırasına göre bu yapılar: 13. yüzyıl başlarına tarihlenen Kayseri - Pınarbaşı Melik Gazi (T Özgüç - M. Akok, "Melik-Gâzi Türbesi ve Kalesi", *Belleten,* XVIII (1954), s. 332, lev. 1), 13. yüzyılın ilk çeyreğine yerleştirilen Konya Yarım (M. Önder, *Mevlâna Şehri Konya,* Ankara 1971, s. 95), 14. yüzyıl ortalarında yapılmış olduğu sanılan Sivas Güdük Minare (A. Gabriel, *a.g.e.,* II, s. 163, şek. 105; O. Arık, *a.g.m.,* s. 85, şek. 9), 1351 - 55 tarihli Nevşehir Damseköy Hızır Bey (*Ay. mak.,* s. 72, şek. 8) ve 1428 tarihli Konya Kalender Baba (M. Önder, *a.g.e.,* s. 220) türbeleridir. Bilinen haç plânlı mahzen hücresi olan türbelerin bu kadar az sayıda olmasında, toprakla dolması veya daha başka nedenlerle bu mekânlara girilememiş ve plânlarının saptanamamış olmasının da rolü olabilir.

(16) Bugüne kadar yaptığımız çalışmalarda, haç plânlı mahzen hücresi olan türbelerin orta Anadolu dışında bir örneğine rastlanamamıştır.

(17) İran'daki haç plânlı mahzen hücresi olan türbeler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. D. N. Wilber, *The Architecture of Iran, the II Khanid Period,* Princeton - New Jersey 1955, s. 161 - 162, 173, 183 - 186; A. U. Pope - P. Ackerman, *A Survey of Persian Art,* III, (2. baskı), London 1967.

(18) Bu konudaki örnekler için bkz. R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture,* Middlesex 1975; T. F. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul,* London 1976.

(19) G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'Art Byzantin: les églises rupestres de Cappadoce,* I - II, Paris 1925 - 36; N. - M. Thierry, *a.g.e.,* Paris 1963.

(20) Ö. Bakırer, 'Anadolu Selçuklularında Tuğla İşçiliği", *Malazgirt Armağanı,* Ankara 1972, s. 199.

(21) O. Arık, *a.g.m.*, s. 97. Almaşık duvar tekniği hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. A. Batur, "Osmanlı camilerinde almaşık duvar üzerine", *Anadolu Sanatı Araştırmalan*, II (1970), s. 133 - 182.

(22) Bu konuda birkaç örnek vermek gerekirse; Kayseri Pınarbaşı Melik Gazi (T. Özgüç - M. Akok, *a.g.m.*, Res. 1 - 3), Niksar Kırkkızlar (A. Gabriel, *a.g.e.*, II, s. 126 - 127, lev. XXVII - 2, XXVIII - 2), 13. yüzyılın ikinci yarısında yapılmış olduğu sanılan Konya - Hoca Cihan yolu Mursaman (O. Arık, *a.g.m.*, s. 74, Res. 11), 13. yüzyıl sonlarına tarihlenen Konya Gömeç Hatun (S. K. Yetkin, "The turbeh of Gumac Hatun, a Seljuk Monument", *Ars Orientalis*, IV (1961), s. 357, Şek. 2) ve Akşehir Reis Emir Yavtaş (*Ay. mak.*, Şek. 5) türbeleri sayılabilir.

(23) Bu konuda ayrıntılı bilgi ve örnekler için bkz. Ö. Bakırer, *a.g.m.*, s. 189 - 190.

(24) Söz konusu örgü tarzının örneklerine; Kayseri - Pınarbaşı Melik Gazi türbesi yüzlerinde (T. Özgüç M. Akok, *a.g.m.*, lev. 1, Res. 1 - 2), Niksar Kırkkızlar türbesinin güneybatı yüzünde sağır kemerle yazıt arasında kalan yüzeyde (A. Gabriel, *a.g.e.*, II, lev. XXVII - 2) rastlanır.

(25) Bu örgü tarzını, gövdesi tuğladan yapılmış ilk Selçuklu devri türbelerinden 14. yüzyıl başlarına kadar görmek mümkündür.

(26) 13. yüzyılın son çeyreğine yerleştirilen Tokat Gök medresenin üst kat revakındaki süs şeridinde (*Ay. es.*, II, Şek. 60) ve 1378 tarihli İznik Yeşil caminin minare gövdesinde (K. Otto-Dorn, *Das Islamische Iznik*, Berlin 1941, lev. II - 1) bu örgü türünün örnekleri karşımıza çıkar.

(27) 1228 tarihli Divriği Darüşşifası eyvanının çerçeve süslemesi (J. M. Rogers, *Patronage in Seljuk Anatolia 1200 - 1300*, University of Oxford — yayınlanmamış— doktora tezi, 1972, Res. 13), 1238 tarihli Pazar Hatun hanı portalindeki kemerin dış şeridi (A. Gabriel, *a.g.e.*, II, s. 116, lev. XXV 2), 1271 - 72 tarihli tarihli Sivas Çifte Minareli medresede taç kapı kornişi altındaki şerit (J. M. Rogers, *a.g.t.*, Şek. 29) ve 1314 tarihli Tokat İbn Sentimur türbesinde pencereleri kuşatan dikdörtgen şerit lerde (A. Gabriel, *a.g.e.*, II, lev. XXV - 2) bu motifin taşa uygulanmış örnekleriyle karşılaşıyoruz.

(28) Mengücek Gazi türbesinin yüzündeki sağır kemer yüzeyinde (Ö. Bakırer, *a.g.m.*, Res. 23) ve 1224 tarihli Malatya Ulu camiinde (O. Arık, "Malatya Ulu Camiinin asli plânı ve tarihi hakkında", *Vakıflar*, VIII (1969), Res. 7) bu motifin benzerleri görülür.

(29) Altıgen geçme örneklerine, Niksar Kırkkızlar türbesi alınlığında (A. Gabriel, *a.g.e.*, II, lev. XXVII 2) ve Sivas Keykavus türbesi kemer yüzeylerinde (*Ay. es.*, II, lev. XXXVII - 1/2); yarım sekizgen geç melere ise Malatya Ulu camii eyvan kemerini kuşatan dikdörtgen şeritte (A. Gabriel, *Voyages archéologiques dans la Turquie orientale*, II, Paris 1940, lev. XCVI - 2) ve batı revakında (O. Arık, *a.g.m.*, Res. 7) rastlanmaktadır.

(30) Bu örgü tarzının benzeri, 1258 tarihli Konya Sahip Ata camii minare gövdesinde (O. Aslanapa, *Turkish Art and Architecture*, London 1971, Şek. 30; Ö. Bakırer, *a.g.m.*, Res. 31) görülmektedir

(31) Gamalı haç motifini taşa uygulanmış olarak, Divriği darüşşifası eyvanı (J. M. Rogers, *a.g.t.*, şek. 13), Sivas Çifte Minareli medrese giriş yüzündeki köşe sütuncesi ve payandanın kaide kısmında (*Ay. tez*, şek. 12) görmek mümkündür.

(32) 1210 tarihli Afyon Boyalıköy medresesi pencere alınlıkları (Ö. Bakırer, *a.g.m.*, Res. 22) ve 1224 tarihli Akşehir Ferruhşah mescidi önyüz kemerinde (İ. H. Konyalı, *Nasreddin Hoca'nın Şehri Akşehir, Tarihi - Turistik Kılavuz*, İstanbul 1945, s. 310), bu örgü tarzının örnekleri karşımıza çıkar.

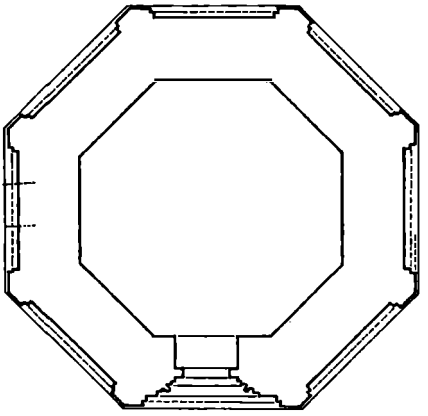
(33) Z. Bayburtluoğlu, *a.g.m.*, s. 17.

(34) Sivas Güdük Minare (A. Gabriel, *a.g.e.*, II, s. 62 - 64; lev. XXXIV - 2; O. Aslanapa, *a.g.e.*, lev. 122) ve 1421 tarihli Konya Hasbey darül huffazı (*Ay. es.*, s. 178, lev. 126) örnek olarak verilebilir.

(35) N. - M. Thierry, *a.g.e.*, s. 32.

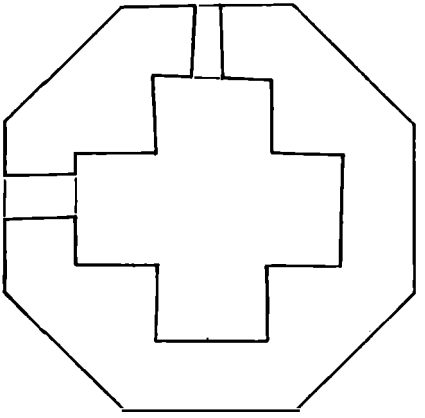
(36) Selime'deki türbenin benzer örneklerini, plân açısından 14. yüzyıl ortalarına (bkz. d.n. 11 13, 15), malzeme ve süsleme programı bakımından ise 13. yüzyıl sonlarına (bkz. d.n. 21, 23 - 31, 33) kadar, özellikle orta Anadolu'da bulmak mümkündür.

(37) İ. H. Konyalı, *a.g.e.*, II, s. 1419.



MESCİT HÜCRESİ PLANI

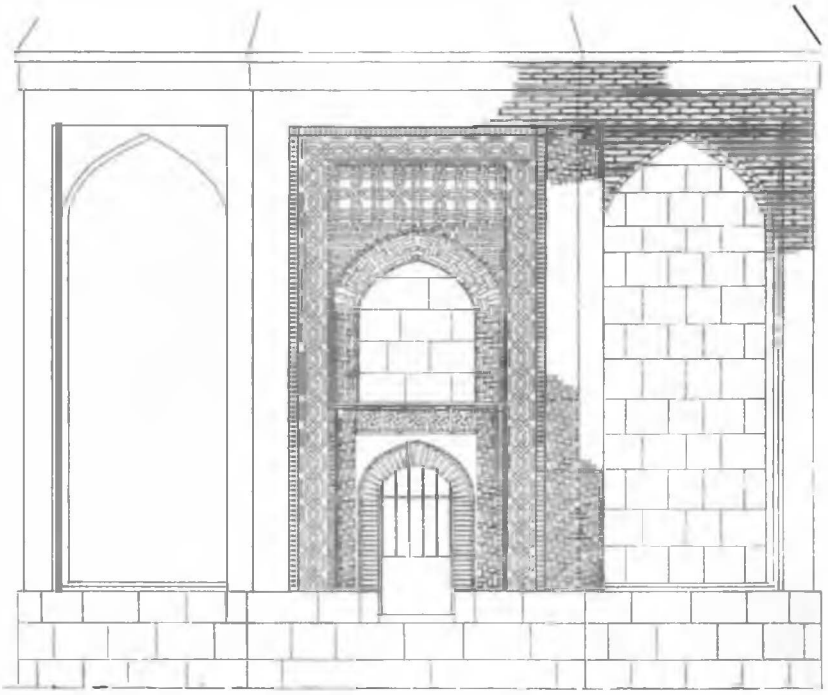
0 100 200 cm.



MAHZEN HÜCRESİ PLANI

0 100 200 cm.

Levha 1. Niğde - Aksaray Selime Köyü Türbesi.



Levha 2. Niğde - Aksaray Selime Köyü Türbesi.



Res. 1. Türbenin onarımdan önceki durumu (N. - M. Thierry'den).



Res. 2. Türbenin onarımdan sonraki durumu.



Res. 4. Türbenin önyüz tuğla süslemelerinden ayrıntı.



Res. 3. Mahzen hücresinin, onarım sırasında örülen giriş kısmı.



Res. 5. Türbenin önyüz tuğla süslemelerinden ayrıntı.



Res. 6. Kapı kemerinin üstündeki yatay şent.

YOZGAT YÖRESİNDEN İKİ PLAN TÜRÜNDE DÖRT TÜRBE ÖRNEĞİ

Hakkı ACUN*

Anadolu Türk İslam sanatı üzerine bir çok araştırma yapıldığı halde, bu dönemle ilgili bilgilerimiz henüz bütünüyle aydınlatılamamıştır. Halen Anadolu'da bilinmeyen bir çok yapı olduğu gibi, bir çoğunun da üzerinde gereğince durulmamış tır. Bunlardan Akdağmadeni Çalışkan Köyünde bulunan "Baldeken" tarzındaki türbeler ile Çandır Kasabası ve Çayıralan ilçelerindeki "Kümbet Eyvan Bileşimi" türbeler, plan açısından Anadolu Türk İslam sanatı için son derece değişik uygulama gösterir. Çünkü, Baldeken planlı türbelerin, Anadolu Selçuklu dönemin den XIV yüzyıl başına kadar bilinen hiç bir örneğine rastlamadık.

Anadolu Selçuklu döneminde poligonal gövdeli, pramidal külahlı veya tek eyvandan oluşan türbelerle çok karşılaşırız. Buna karşın "Eyvan - Kümbet" bileşimi türbeler, beş - altı örneğin dışına çıkmaz.

Bu nedenle Yozgat yöresindeki bu türbeleri tek tek ele alarak döneminden önce ve sonraki bazı türbelerle ilişkilerini ortaya koymaya çalışacağım[1].

I — AKDAĞMADENİ-ÇALIŞKAN (MUŞALLİM) KÖYÜ ALİ ÇELEBİ TÜRBESİ[2]

Çalışkan (Muşallim - Muşalim) Köyü, Yozgat'ın Akdağmadeni ilçesine bağlı, Ankara - Sivas karayoluna 8 km., ilçeye 11 km uzaklıkta, onun kuzey-doğusunda, büyük güzel bir köydür.

* Cumhuriyet Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Asistanı

Köyün kuzeyinde her tarafa hakim bir tepe üzerinde, bir kale (Muşallim veya Behram Şah kalesi) ile batı eteğinde yaptırılmış iki türbe bulunmaktadır (Resim: 1). Bu türbeleren kaleye yakın yukarıda olan Ali Çelebi Türbesi'dir. "Dikdörtgen Planlı, Baldeken Tarzında Türbeler"[3] gurubuna koyabileceğimiz bu türbe, kare planlı, 'L' ayaklar arasındaki üç sivri kemerlere ve duvara pandantifle oturan ufak kubbeli bir yapıdır[4]. Pek muntazam olmayan beyaz ve kahverengi kesme taşın kullanıldığı ayaklarda, ufak tahta hatıllara ve devşirme malzemeye rastlanır (Resim: 3). Örülü olan kuzey duvarında devşirme malzemeler çok daha güzel görülmektedir (Resim: 4). Türbenin küçük beşik tonozlu mezar odası vardır[5].

Türbe içinde bir kırık mezar taşı ile bir de türbe dışında olmak üzere iki mezar taşı vardır. Bu mezar taşları üzerindeki kitabeleri Paul Wittek şöyle okumuştur: "Yukarıdaki türbede 871/1466 - 67 tarihinden b aşka bir şey okunamayan bir mezar taşından maada adı geçen Mahmut'un babasının mezar taşı vardır. Bu da hıristiyan mezar taşı şeklindedir. Bunun kapağının her iki tarafında 112.nci Sure ile Kelime-i Şahadet yazılıdır. Mezarın uzunlamasına olan her iki tarafında Ali bin Muşalim B. Nusret? Adı ve ölüm tarihi olarak ta Recep başları yani onuna kadar günlerden biri 875/24 XII 1470/2 I 1471 yazılıdır."[6]. Bu mezar kitabelerine göre türbe 871/1466 - veya 875/1471 tarihleri arasında yapılmış olmalıdır.

II — MAHMUT ÇELEBİ TÜRBESİ[7]

Muşallim Kalesinin batı eteğindeki iki türbeden aşağıda kalan, kubbesi yıkılmış olanıdır. Yukarısındaki Muşallimoğlu Ali Çelebi türbesinden pek farklı yanı yoktur. Yalnız bu yapıda diğer türbeye nazaran devşirme malzeme daha çok kullanılmıştır. Ayrıca boyutları bakımından da diğer türbeden daha büyükçedir. Ali Çelebi türbesinde olduğu gibi kuzey tarafı kapatılmış, üç sivri kemeri kalmıştır. Kubbesi ve üst kısmı yıkılmıştır. Sadece doğudaki kemer kavsi kalmıştır. Kubbesi yıkılmış olduğu halde, kubbeye pandantifle geçildiği belli olur. Yapı ayakları arasında da gergi kirişlerine rastlanır.

Yıkılmış olan mezar odasının üstü ardıç ağacından kalaslarla örtülü ve enine dikdörtgen planlıdır.

Türbe içindeki kırık mezar taşı üzerindeki yazıyı Paul Wittek şu şekilde okumuştur. "882/9 - X:7 - XI - 1477 tarihli bir mezar taşı mevcuttur. Bu bir Hıristiyan mezartaşı şeklindedir. Bunun üzerinde ve yanlarında müstakil bir yazı zemini görülür. Bunun üzerinde Kur'an'ın 112. Suresi yazılıdır. Büyük Emir Ali Çelebi'nin oğlu Mahmut Çelebi Recep 882"[8]. Bu kitabelere göre, türbe 882/1477 tarihinde yapıldığı söylenebilir. Bu yapı Muşallim'in torunu, Ali Çelebi'nin oğlu Mahmut Çelebi'ye aittir (Resim: 5).

III — ÇANDIR, ŞAH SULTAN HATUN TÜRBESİ

Çandır, Yozgat'ın ilçesi Çayıralan'a bağlı, Boğazlıyan - Çayıralan yolu üzerinde kurulmuş, yaklaşık olarak 6000 nüfuslu, ufak şirin bir kasabadır. Mera Özü ile Kozan Özü, Çandır içinde birleşir, batıya doğru akarak Kızılırmağın en büyük kolu Delice'nin, bir kolunu oluşturur.

Boğazlıyan'dan Çandır'a girerken yolun sağ tarafına düşen Şah Sultan Hatun Türbesi, "Kümbet-Eyvan Bileşimi"[9] türbeler grubuna giren, sekizgen, prizma gövdeli, pramidal külahlı ve önü eyvanlı bir türbedir. Bu türbe "Dülkadir hükümdarı Alâüddevle Beğ'in oğlu, Şah Ruh Beğ'in karısı ve Şehsuvar Beğ'in 1467 1473) kızı Şah Sultan'a aittir"[10]. Yapı içindeki lahdin ayak ucunda 905/1499 1500 tarihi yazılıdır. Buna göre türbe, 1499-1500 tarihleri arasında yapılmış olmalıdır (Resim: 6)

Kırmızı kesme taştan yapılmış olan türbenin alt kısmını; bir sıra taş aralıkları ile eyvanı da içine alacak şekilde, şerit halinde dört sıra beyaz kesme taş ve türbenin külaha geçiş kısmında, beyaz mermer üzerine yazılmış farsca bir yazı bordürü çevreler. Eyvan ve sivri pramidal külahlı esas kümbet kısmı olmak üzere iki kısımdan oluşan yapı, içten kubbe dıştan külahla; doğuya açılan eyvan kısmı ise, içten sivri beşik tonoz, dıştan kırma çatı ile örtülüdür. Eyvan yüksekliği türbe gövde yüksekliğinin 3/2'si kadardır. Türbenin gövdesi toprağa gömülü, pek belli olmayan kare bir kaideye oturur. Eyvanın iç kısmının iki yanında, zemine yapışık 1,5 m. eninde ve 75 cm. yüksekliğinde, sembolik lahit odasının çıkış merdivenine kadar uzanan bir seki vardır (Resim: 8).

Sembolik lahit odasına sekilerden gidilerek, iki yandaki dörder basamaklı merdivenle çıkılır. Merdivene çıkış kısmının önü, eyvan duvarının iç kısmına açılan birer nişle genişletilmiştir. Üst üste gelen kapılardan, üstteki kapı seğment kemerli ve üzeri stalaktitlidir. Sekizgen planlı, üzeri kubbe ile örtülü ve içerisinde bir lahit bulunan sembolik lahit odasını, güney ve kuzeyde, içten dışa doğru daralan iki dikdörtgen pencere aydınlatır. Pencerelerin kenarlarını dışta beyaz lento çevreler.

Esas mezar odası, kare planlı, üzeri aynalı tonozla örtülü, iki mazgal deliklidir. İçerisindeki mezarlar yok olmuştur.

Türbe dışında, renkli taş almaşığı ile yapılmış, dört sıra bordür süslemeden başka, külah saçağı altında ve pencere kenarlarında renk kontrası ile yapılmış süslemeler vardır. Ayrıca sembolik lahit odasının seğment kemerli kapı kenarı, ortu kısmı oluk oluşturacak şekilde iki sıra kaval silme ile çevrelenmiştir. Kaval silmelerle, stalaktitli kavsara arasında kalan iki üçgen boşlukta, içi katmerli çiçek motifi yer alır.

Türbe içinde, sekizgenden kubbeye geçiş kısmındaki üçgen boşluklar, istiridye kabuğu şeklinde süslerle doldurulmuştur. Kubbenin tam orta kısmı (kilit taşının bulunduğu kısım) küçük armut şeklinde bir sarkıtla sonuçlandırılmıştır.

Türbe etrafındaki mezarlık sonradan bir duvarla çevrilerek, türbe birazcık olsun korunmuştur. Yalnız yapı içerisi çok bakımsız ve pislik içerisindedir.

IV – ÇAYIRALAN, ÇERKES BEY TÜRBESİ

Çayıralan, Yozgat'a bağlı, yaklaşık olarak 5200 nüfuslu küçük bir ilçe merkezidir. "Çayıralan'ın esas adı Çayır Şeyhi olup, XVI. yüzyılın ikinci yarısında Çerkes Beğ'in çiftliği idi. Çerkes Beğ 949/1542 yılında Bozok'da tımar sahibi idi. 966/1557 - 1558 da onu Kırşehir sancak beyi olarak görüyoruz" [11].

Türbe, Çayıralan kümbetli caminin güney-doğusunda, onunla aynı avlu içerisindedir. Kare kaide üzerine oturan, sekizgen, prizmal gövdeli kuzeye açılan eyvanlı ve kubbelidir (Resim: 9). Şah Sultan Hatun türbesine çok benzer. Yalnız bu türbe külahlı değil kubbelidir.

Eyvanın doğu kış duvarında bir kitabesi vardır. Kitabesine göre, 996/1587 1588 yılında yapılmıştır. Şah Sultan Hatun türbesinde olduğu gibi, sembolik lahit odasına iki yanda dörder basamaklı merdivenle çıkılır. Merdivenin ön kısmı eyvan duvarına açılmış olup Şah Sultan Hatun türbesine nazaran daha geniş nişleri vardır, Sekizgen planlı sembolik lahit odasını, dıştan sivri kemer silmeli üç dikdörtgen pencere aydınlatır.

Kaş kemerli bir kapısı olan esas mezar odasına, dört basamaklı bir merdivenle inilmektedir. Kare planlı esas mezar odasının üzerini aynalı tonoz örter ve üç mazgal deliği aydınlatır.

Yapı dışında süsleme olarak, eyvanı da içine alacak şekilde gövdede bir sıra açık sarı taş ile pencere sövelerinde beyaz mermer taş görülür. Üst üste gelen kapılardan, sembolik lahit oda kapı kenarını; ortası oluk oluşturacak şekilde iki kaval silme çevreler. Seğment kemerli kapı üzeri stalaktitlidir. Kavsara ile kaval silme arasında kalan iki üçgen boşlukta, yuvarlak pano içlerinde, üst üste ikişer tane çiçekli taş rozet bulunur (Resim: 10).

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Anadolu'da bir çok yapı türünün değişik uygulanışıyla karşılaşırız. Bu değişik uygulanışı gördüğümüz dört türbenin bir değerlendirmesini yapalım.

Dikdörtgen Planlı - Baldeken tarzındaki türbelerle XIV. yüzyıl başından itibaren karşılaşırız. Daha erken tarihli, tesbit edilmiş bir örneği ile karşılaşmayız. Bu plan tipindeki türbelerin en erken örneklerinden bir kaçı: Eski Malatya Kanlı Kümbet (XIV yüzyıl başı), İznik - Üstü Açık Kümbet (XIV. yüzyıl başı) [12], Ankara Kesikbaş Türbesi (XIV. yüzyıl sonu) [13] ve Adana - Bahçe İlçesi Ağcabey Türbesi (yanındaki aynı isimli cami 1489 - 1490) [14] dir. Bu örnekleri daha da çoğaltmak mümkündür. Özellikle bu plan tipindeki türbeler 18. yüzyıldan sonra daha yaygın bir şekilde karşımıza çıkar. Fakat Akdağmadeni Çalışkan Köyündeki gibi bir tarafı kapalı olanına hiç rastlama-

dık[15]. Bu bakımdan Dikdörtgen Planlı Baldeken tarzındaki türbelerin bir çeşitlemesi ve Anadolu'da bilinen iki örneğidir (Planlarına bakınız).

Önü eyvanlı türbelere gelince; Anadolu'da çokgen gövdeli veya sadece eyvandan oluşan türbelerle çok karşılaşırız. Fakat Prizmal Gövdeli, önü eyvanlı (Eyvan -Kümbet bileşimi) türbelere pek rastlanmaz. Bu tip türbelerin ilk örneklerini Anadolu dışında, Dehistan bölgesindeki XII. yüzyıl ilk yarısına ait kümbetlerde görürüz (Planlara Bkz.).

Anadolu'da ilk örnekleri: Tunceli - Mazgirt Elti Hatun Kümbeti (XIII. yüzyıl ilk yarısı)[16], İznik Kırgızlar Türbesi (1324 - 1360)[17], Kayseri Ali Cafer Türbesi (XIV yüzyıl ortaları)[18], Gelibolu Saruca Paşa Türbesi (840/1436 - 37)[19] ve Manisa Ayni Ali Türbesidir (XVI. yüzyıl ilk yarısı)[20]. Yalnız bu türbelerin eyvanları, türbelerin bir kenarını kaplayacak genişliktedir. Fakat Çandır ve Çayıralan kümbetlerinin eyvan genişliği, üç kenarını kapsayacak kadardır (Planlara Bkz.).

Eyvan - Kümbet bileşiminin değişik bir uygulanışını da, Isparta Atabey Mübarezeddin Ertokuş Medresesi (1224) ve Erzurum Çifte Minareli Medreselerin (XIII. yüzyıl ortaları)[21] ana eyvanlarının arkasına ilave edilen türbelerde görürüz. Belki de bu uygulanış, Eyvan Kümbet bileşimi türbelerin, Anadolu'da erken uygulanış biçimleridir.

Bu Eyvan - Kümbet bileşimi türbeleri hatırlatan fakat eyvanlarının biraz daha küçüldüğü, adeta birer sembolik anı olarak kaldığı türbeler de vardır: Efes Anonim Kümbet (XIV yüzyıl ikinci yarısı) ve Manisa İshak Çelebi Kütüphanesi (983/1575)[22] gibi.

Türbe önünde yer alan eyvanı bir hazırlık mekânı olarak düşünürsek bu tipin de Anadolu'da değişik uygulanışıyla karşılaşırız. Bu hazırlık mekanı ya enine dikdörtgen planlı, tonoz örtülü veya kare planlı, kubbe ile örtülüdür. Örnekleri: enine dikdörtgen planlı, tonoz örtülü hazırlık mekanı bulunan Kırşehir Aşık Paşa Türbesi (1322)[23], iki bölümlü giriş mekanı olan Hacı Bektaş Balum Sultan Türbesi, kare planlı, kubbe ile örtülü hazırlık mekanı bulunan Diyarbakır İskender Paşa ve Özdemiroğlu Osmanpaşa Türbeleri (1571 75)[24] ve Bitlis Kührevi Türbesi (XVIII. yüzyıl) gibi. Bu tür örnekleri daha da çoğaltmak mümkündür.

Anlatıldığı gibi Muşallim Köyü türbeleri ile Çandır ve Çayıralan türbelerinin tam bir benzerini bilinen örnekler dışında bulamamaktayız. Sadece çok yakın örnekleri vardır[*].

---

(1) Bu türbeleri ilk defa Prof. Dr. F. Sümer'in Temmuz 1967'de III. Milletlerarası Türk Sanatı Kongresinde verdiği tebliğ ile bilim çevresine tanıtıp, 1973'de ("Bozok Tarihine Dair Araştırmalar" *Cumhuriyetin 50. Yıldönümünü ANMA Kitabı*, D.T.C.F. Yay. S. 309 - 381) yayınlandığını, Eyvan Kümbet bileşimi türbelerin plan ve rölevelerini çıkarttığını biliyoruz. 1975 Temmuzunda türbeleri görüp Y. Lisans tezine almıştım.

(2) Türbe içindeki lahit Ali Çelebi'ye ait olduğundan, yapıya bu ismi verdim.
(3) M. Oluş Arık, "Erken Devir Anadolu Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri" *Anadolu (Anatolia),* Ank. (1967), XI. Cilt, s. 57 100. Bu türbenin kuzey kısmı duvarla kapatılmış olduğu için "Dikdörtgen Planlı, Baldeken Tarzında Türbeler"in bir çeşitlimesi olarak ele alınabilir.
(4) Kubbenin biraz küçük olması, kubbe kenarında çok boşluğun kalması, kuzey duvarının varlığı ve ayakların kalın olması ilk anda kubbe üzerinde ikinci bir örtü sisteminin olabileceğini akla getiriyor. Kubbe üzerinde ya ikinci bir kubbe veya piramidal bir külah olabileceği düşünülebilir? Kare gövdeli piramidal külahlı türbeye örnek olarak Ahlat'taki Şeyh Necmettin Kümbeti'ni (619/1222) verebiliriz. Ayrıca bu dönem ve öncesi için külahlı türbelerin çok yaygın olduğunu gözönünde tutmak gerek.
(5) 1975 Temmuzunda türbeyi incelemeye gittiğimde, bir tarafı kırık olan küçük beşik tonozlu mezar odasında röliklere ve elyazması kitap sahifelerine rastladım.
(6) P. Wittek (Çev. M. Eren), "Bizanslılardan Türklere Geçen Yer Adları", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi,* I, (1969), ayrı basım (1970), S. 239. F. Sümer, *a.g.m.*'sinde kitabeleri aynen okumuştur.
(7) Bu türbe içindeki lahit, Mahmut Çelebi'ye ait olduğu için türbeye bu ismi vermek gereğini duydum.
(8) F. Sümer, *a.g.m.*'sinde, kitabeleri aynen okumuştur. Ayrıca biz de bu kitabeleri okuduk.
(9) O. Arık, *a.g.m.*, s. 93.
(10) F. Sümer, *a.g.m.*, s. 340.
(11) Aynı mak., s. 342.
(12) A. Saim Ülgen, "İznik'te Türk Eserleri", *Vakıflar Dergisi,* Sayı 1, II. Baskı, (1969), S. (53 - 71) 60.
(13) G. Öney, *Ankara'da Türk Devri Yapıları,* Ankara: Ank. Üniversitesi Basımevi, 1971, S. 114.
(14) S. Erken, *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler,* I, Ankara Vakıflar Genel Müd. Yay., 1972, S. 48.
(15) Nisan 1978'de Y. Göksoy'la birlikte Yozgat ilinin kuzey tarafına yaptığımız inceleme gezisi sırasında, Çalışkan Köyü halkının, Bulgurlu'da da (Bulgurlu, Çalışkan Köyünün kuzeyinde yer alır) buradaki türbelerin benzeri bir türbe bulunduğunu belirtmeleri üzerine, çok geç vakitte Bulgurlu Köyüne gitmiştik. Fakat köy muhtarının gereken kolaylığı göstermemesi yüzünden türbeyi göremedik. Zaten hava çok kararmıştı, yolu de pek düzgün değildi. Yalnız buradaki türbenin yıkıldığını, içerisindeki mezar taşlarının olmadığını, türbenin isminin bilinmediğini öğrendikten sonra döndük ve tekrar gitme imkanı bulamadık.
(16) O. C. Tuncer, "13. Yüzyıla Ait Üç Kümbet", İ.Ü.E.F. *Sanat Tarihi Yıllığı,* VI. (1974 - 75), s. 88 - 100.
(17) O. Aslanapa, *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14. yüzyıl),* İstanbul 1977, s. 175.
(18) O. Aslanapa, *Türk Sanatı,* il, İstanbul 1973, s. 200.
(19) E. H. Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri 806 - 855 (1403 - 1451),* II, İstanbul, 1972, s. 486.
(20) Ç. Uluçay - İ. Gökcen, *Manisa Tarihi,* İstanbul, 1939, s. 113.
(21) O. Aslanapa, *Türk Sanatı,* s. 83, 117
(22) Ç. Uluçay - İ. Gökçen, *a.g.e.*, s. 107 Aslında türbedir.
(23) O. Aslanapa, *Türk Sanatı,* s. 199.
(24) M. Sözen, *Diyarbakır'da Türk Mimarisi,* İstanbul, 1971, s. 177 - 180.

(*) Bedrettin Cömert anısına düzenlenen "Sanat Tarihi ve Sanat Sorunları" Seminerinde sunulan bildiridir.



Resim: 1. Kara Hisar-ı Behram Şah Kalesi.



Resim 2. Akdağmadeni - Müşallim (Çalışkan) Köyü Türbeleri



Resim: 3. Müşallim (Çalışkan) Köyü - Ali Çelebi Türbesi.



Resim: 4. Akdağmadeni - Müşallim (Çalışkan) Köyü - Müşallimoğlu Ali Çelebi Türbesi.



Resim: 5. Akdağmadeni - Müşallim (Çalışkan) Köyü - Mehmet Çelebi Türbesi.



Resim: 6. Çandır Şah Sultan Hatun Türbesi.



Resim: 7. Çandır Şah Sultan Hatun Türbesi.



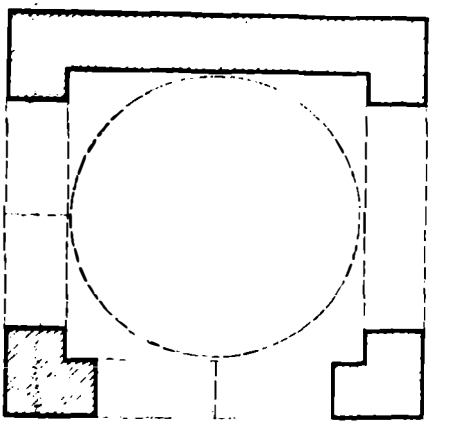
Resim: 8. Çandır Şah Sultan Hatun Türbesi, Giriş Kapısı



Resim: 9. Çayıralan - Çerkes Bey Türbesi.

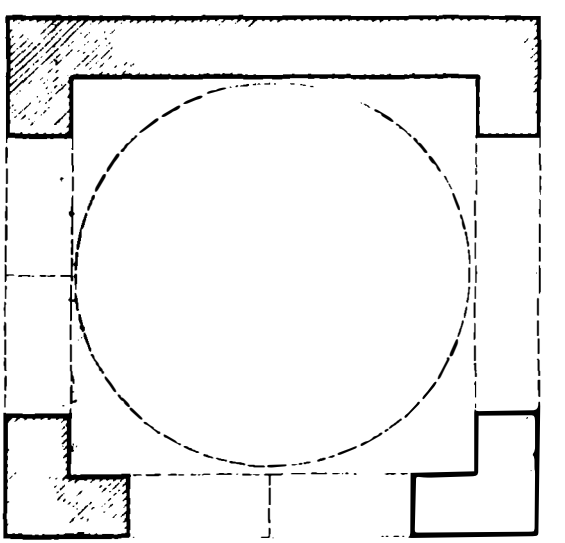


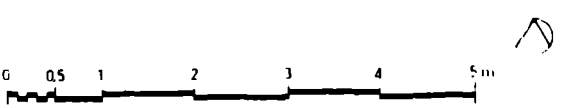
Resim 10. Çayıralan Çerkes Bey Türbesi.



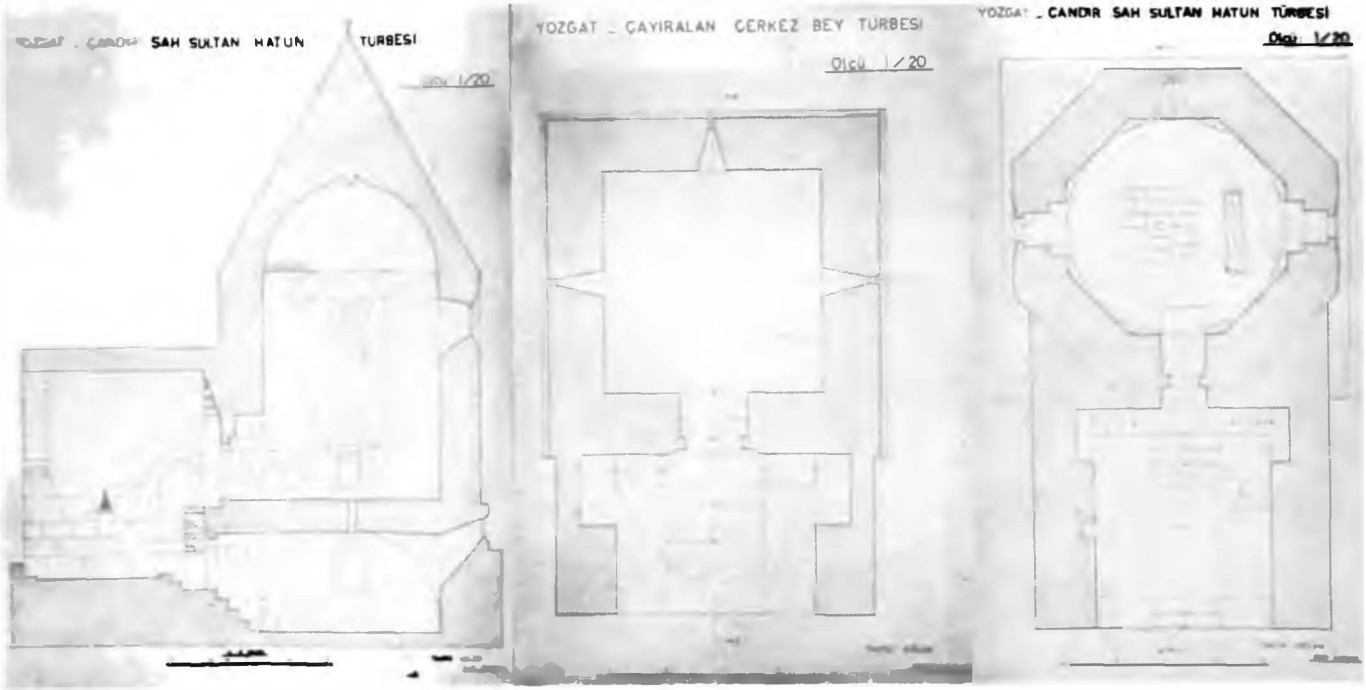


Yozgat - Akdağmadeni, Çalışkan Köyü Müşallim Ailesine Ait Türbeler.

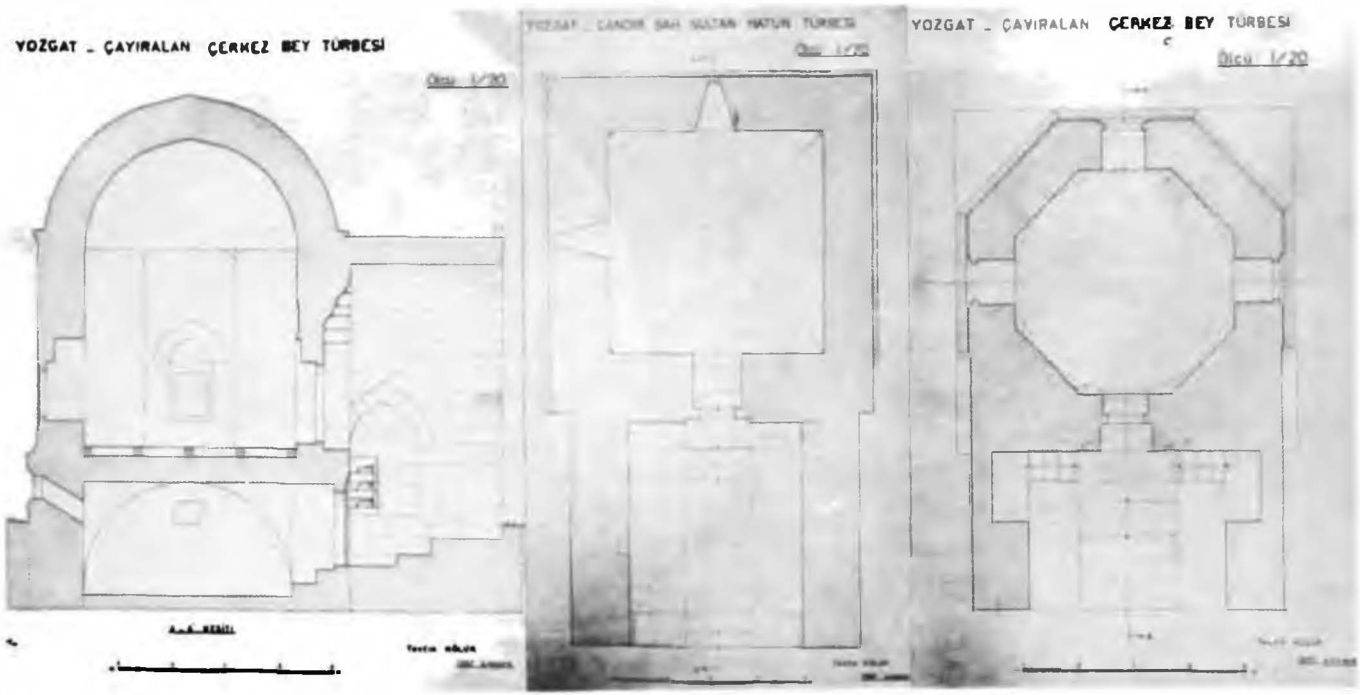




Plan 1

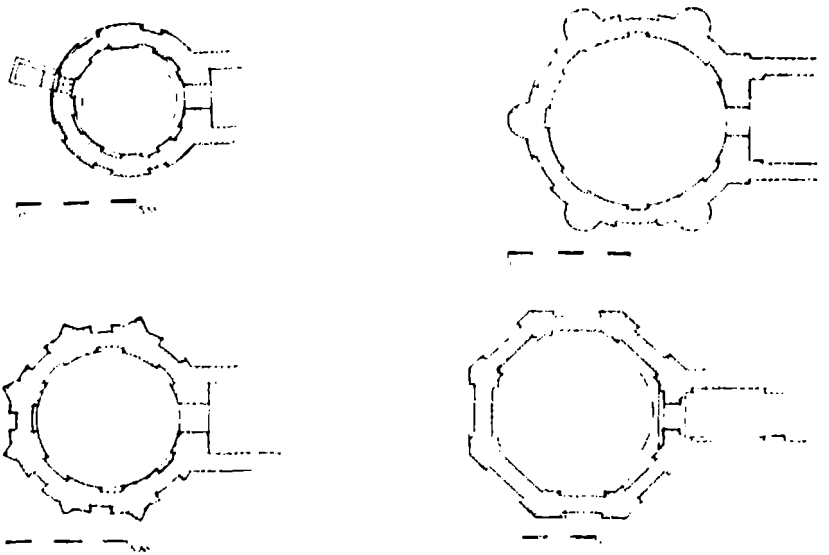

SAH SULTAN HATUN TURBESI
YOZGAT _ ÇAYIRALAN ÇERKEZ BEY TÜRBESI
Ölçü 1/20
YOZGAT _ CANDIR SAH SULTAN HATUN TÜRBESİ
Ölçü 1/20

Plan 2.


YOZGAT - ÇAYIRALAN ÇERKEZ BEY TÜRBESİ
Ölçü 1/20
YOZGAT - ÇAYIRALAN ÇERKEZ BEY TÜRBESİ
Ölçü 1/20

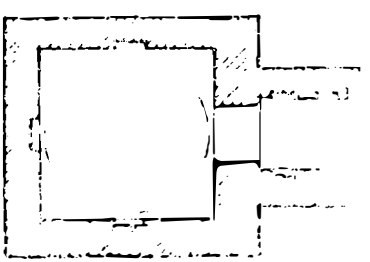
Plan 3.

DEHİSTAN KÜMBETLERİ



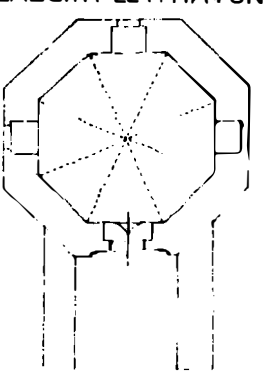
(O. ASLANAPA'DAN)

TUNCELİ - MALAZGİRT ELTİ HATUN TÜRBESİ



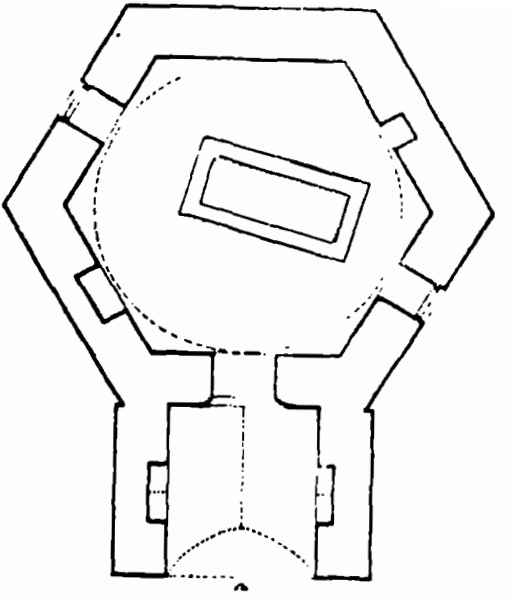
Horasan, Cükendar Baba Türbesi

(O. ASLANAPA'DAN)

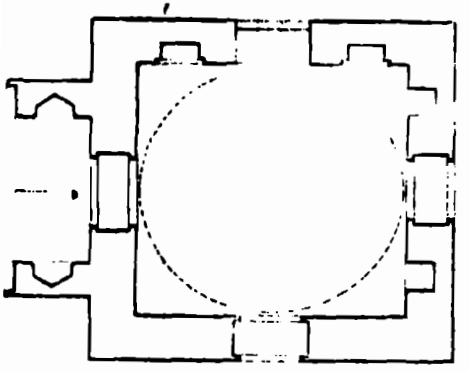


(O. TUNÇER'DEN)

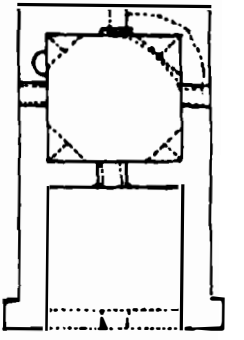
Plan 4



MANİSA AYNIALİ TÜRBESİ PLANI
H. ACUN AĞUSTOS - 1978



MANİSA İSHAK ÇELEBİ KÜTÜPHANESİ
H. ACUN AĞUSTOS - 1978



İZNİK KIRGIZLAR TÜRBESİ

(O. ASLANAPA'DAN)

Plan 5.

KONYA BEYHEKİM MESCİDİNE AİT OLDUĞU SÖYLENEN PENCERE KANATLARI

Yılmaz ÖNGE*

Konya Müzesinin Selçuklu Devri Taş ve Ahşap Eserler Seksiyonu'nda, 340 344 envanter numaraları ile pencere kanadı olarak teşhir edilen ve Konya'da XIII. yüzyılın ikinci yarısına ait Beyhekim Mescidinden getirildiği söylenen, beş adet ahşap pano bulunmaktadır. Bu panolar, oyma tezyinatı ile günümüze kadar birçok ilim ve sanat adamının dikkatini çekmiş; yayınlanan eserlerinde de kısa bilgiler verilmek, resimleri konulmak suretiyle bunlardan bahsedilmiştir.

1909'da Leipzig'de yayınlanan "Seldschukische Kleinkunst" isimli kitabının ahşap işçiliğine ayırdığı bölümünde, (Konya Müzesindeki iki ahşap pano) başlığı altında iki resim vermek ve bu panoların İstanbul Müzesindeki Karaman İbrahim Bey İmaret Camiinden getirilmiş kapı kanadındaki tezyinata benzerliğine işaret etmek suretiyle, ilk defa bahsedenlerden biri F. Sarre olmuştur[1]. Çok daha sonraları, 1962'de Konya'da basılan "Mevlânâ Şehri Konya"[2] ve İstanbul'da basılan "Konya Müzesi Selçuklu Devri Taş ve Ahşap Eserler Seksiyonu Rehberi"nde[3] Mehmet Önder, Konya Müzesinin envanter defterlerindeki kayıtlara dayanarak, bu parçaları

* Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Kürsüsü Doçenti.

Beyhekim Mescidine ait, rumîlerle süslü pencere kanatları olarak tanıtmış ve adı geçen rehberde beş parçanın fotoğrafını vermiştir. Yine Mehmet Önder'in Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu tarafından bastırılan "Konya Rehberi"nde[4], Selçuklu Devri Taş ve Ahşap Eserler Müzesinde teşhir edilen eserler arasında bu parçalar da zikredilmiştir. İ. Hakkı Konyalı'nın 1964'de Konya'da basılan "Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi" isimli kitabında ise, Beyhekim Mescidine ait bir başka pencere kanadı ile birlikte, bu parçalardan ikisinin fotoğrafı yer almış ve herhangi bir fikir yürütmeksizin, sadece bunlarda yazı bulunmadığı ifade edilmiştir[5].

Söz konusu ahşap panolar, farklı ölçülerde ve kalınlıklarda, yekpare ceviz ağacından işlenmiş olup bitkisel motifli zengin işlemeleri ile hakikaten dikkat çekicidir. Yer yer çürümüş, bazı kısımları kopmuş veya sonradan kesilmiş olan, dikdörtgen şeklindeki bu parçalardan nisbeten küçük ebadda olan 343 (0.35 × 35 × 81 cm.) ve 344 (0.35 × 33 × 78.5 cm.) numaralılar (1. Resim), kısa kenarlarındaki zıvanalar ve uzun kenarlarından birine paralel olarak, sık aralıklarla açılmış çivi delikleri ile diğerlerinden ayrılmaktadır. Keza, üzerlerinde görülen, dikdörtgen basit bir çerçeve ile sınırlandırılmış bitkisel dekorasyondan, bunların düşey değil, yatay durumda bulunması gereken parçalar olduğu anlaşılmaktadır. Fakat bunlar başaşağı durumda sergilenmektedir. Daha büyük ölçülerdeki 340 (5.5 × 33.5 × 100 cm.), 341 (5.5 × 34 × 94 cm.) ve 342 (5.5 × 30 × 91 cm.) numaralıların (2. Resim) üzerlerinde ise, diğer iki parçanın dekorasyonundan farklı bir tezyinat şeridine ait işlemeler görülmekte ve kompozisyonun şeklinden, bunların düşey durumda bulunduğu belli olmaktadır. 342 numaralı pano, yine başaşağı durumda sergilenmiştir. Bilhassa 340 numaralı parça, tezyinat şeridinin dışında yer alan bir sıra küçük palmetlerden müteşekkil çerçevesinin, bir uçta dik açı yaparak dönüşü; yine aynı köşede, panodan çıkıntı yapan ahşap bir kuşu ihtiva edişi ve bunun bulunduğu uzun kenarı boydan boya yuvarlatılmış olması ile ayrı bir özelliğe sahiptir. Her iki uzun kenarı profillenmiş 343 ve muhtemelen bunun eşi olan 344 numaralı parçalar hariç, diğerlerinin yalnız uzun kenarlarından birinin, yine aynı profili veren, ince bir şerit halinde işlendiği ve bu profilli şeridin, yer yer pahlı olarak kesildiği görülmektedir. 341 ve 343 numaralı parçalarda, bu profil şeridinin üzerine, 45 derecelik açılarla meydana getirilmiş, yanyana üçgen dişler görülmektedir. Panoların kenarlarında, levha kalınlığı içine oyulmuş, kanal biçimindeki lambalar, levhanın daha ihceltilmesiyle meydana getirilmiş zıvanalar ile gerek lambalı ve gerekse zıvanalı kısımlarda bulunan ahşap kiniş deliklerinden, farklı büyüklükteki bu beş parçanın, söylendiği gibi müstakil pencere kanatları olmayıp, çatma tekniği ile yapılmış, tablalı bir kapının kanadına veya kanatlarına ait olduğu anlaşılmaktadır.

Mevcut panoların, XIII. yüzyıla ait Konya Sahib Ata (3. Resim), Beyşehir Eşrefoğlu (4. Resim), XIV yüzyıla ait Niğde Sungur Ağa (5. Resim) camileri ile XV yüzyıla ait Karaman İbrahim Bey İmaretinin (6. Resim), tablalı büyük kapı kanatlarını gözönünde tutarak hazırladığımız, restitüsyon projesinde gösterildiği biçimde

kompoze edildiğini kuvvetle tahmin ediyoruz (7. Resim). Şöyle ki; 340 numaralı parçanın köşesindeki kuş çıkıntısından ve bunun hizasındaki dış kenarın yuvarlatılmış bulunmasından; keza üzerindeki palmetli tezyinat şeridinin köşe dönüşünden, kapının sağ kanadına ait dış serenin üst kısmı olduğu kesinlikle söylenebilir. Bu parçada, yuvarlatılmış kenarın mukabil tarafında görülen, iki ucu pahlı kesilmiş ince profil şeridi ise, kanıdın üst tablasının kenar çerçevesini meydana getirmekte olup, bunun iki tarafındaki lambalı düz kenarlar, üst başlıkla orta kayıdın birleşme yerleridir. Bu parçanın alt tarafında görülen yan yana üç delik de, orta kayıdın arkasına isabet eden ahşap kuşağın tesbit yerleridir. 341 numaralı parça, gerek dış kenarının 340 numaralı parçada olduğu gibi yuvarlatılmış bulunmasından, gerek ise üzerindeki tezyinatın kompozisyonundan anlaşıldığına göre, aynı kanadın yine dış serenine aittir ve muhtemelen 340 numaralı parçanın devamı olarak, onun hemen altında yer almaktadır. Bu parçanın iç kenarını sınırlandıran profil şeridi de, orta panonun çerçevesini teşkil etmekte olup, üst tarafta yan yana dört adet üçgen kertiği ihtiva etmektedir. 343 numaralı parça aynı kanadın orta kayıdıdır. Bunun üst ve alt kenarlarında görülen ince profil şeritleri, üst ve orta tablaların çerçevelerini meydana getirmektedir. Ancak alt çerçeve şeridinin sol tarafına testere dişi şeklinde dört adet üçgen kertik açılmıştır ki, aynı şekilde dişler 341 numaralı dış seren parçasının iç kenarında da bulunmaktadır. Böylece orta tablanın çerçeve profillerinde yer yer görülen üçgen dişler, bu tablanın tıpkı Beyşehir Eşrefoğlu Camiinin kapı kanatlarında görüldüğü gibi (8. Resim), üzerleri çerçeve şeridindeki profillerle yivlenmiş muhtelif parçaların, kündekârî tekniğinde geometrik bir düzene göre tertiplenmeleri ile meydana getirilmiş olduğuna işaret etmektedir[6]. 343 numaralı parçada tezyinat panosunun üst tarafında, sık aralıklarla açılmış delikler, 340 ve 342 numaralı parçadakiler ile birlikte, orta kayıdın gerisindeki kuşaklama hizasını belirtmektedir. 342 numaralı parça, gerek uzun kenarlarından biri boyunca devam eden ve her iki kapı kanadının biribirine daha iyi yanaşmasını temin eden dişten, gerek ise üzerindeki tezyinatın kompozisyonundan anlaşıldığına göre, sağ kanadın iç serenine aittir. Bu parçanın diğer uzun kenarı ortasındaki lambalı düz kısım, orta kayıdın bağlantı yeri olup, bunun iki tarafındaki profilli şeritler, üst tabla ile orta tablanın çerçevelerine iştirak etmektedir. 344 numaralı parça, 343 numaralının benzeri olmakla beraber, boyca ondan 1.5 cm. daha kısalığı ve üzerindeki tezyinat kompozisyonunun biçimi dikkate alındığı takdirde, sol kanadın üst ara kayıdı olmalıdır. Yayınlarda adı ve envanter numarası belirtilmemesine rağmen, söz konusu kapı parçaları ile birlikte teşhir edilen ve 4 × 14 × 78.5 cm. ebadında, bir ahşap pano parçası daha vardır. 345 envarter numaralı bu parçanın kısa kenarları, diğer panolardaki gibi zıvanalı olup üzeri yine dikdörtgen bir çerçeve içine alınmış, altıgen yıldızları ihtiva eden geometrik bir örgü ile süslenmiştir (1. Resim). Bu parçanın da, 344 numaralı pano ile eş uzunlukta bulunuşu ve işçilik tekniğindeki benzerlik sebebiyle, sol kanadın alt panosuna aidiyeti, ihtiyat kaydı ile, söylenebilir.

Mevcut parçaların teklif ettiğimiz şekilde yerleştirilmeleri ile 129 × 359 cm. ölçülerinde bir kapı kanadı ortaya çıkmaktadır ki, bu kanatların çift olduğu da

düşünülürse, bunların takılı bulunduğu kapı çerçevesinin takriben 250 cm. genişlikte ve 350 cm. yükseklikte bir açıklığa sahip bulunduğu anlaşılır. Bugün, Beyhekim Mescidi'nin en büyüğü 130 × 210 cm. ölçüsündeki cümle kapısı olmak üzere, methal kısmına açılan 125 × 185, 95 × 185 ve 100 × 185 cm. ebadında dört kapısı vardır. Bunlara ait ahşap kanatlardan ikisi Konya Müzesinin Selçuklu Devri Taş ve Ahşap Eserler Seksiyonunda[7], diğer ikisi de Doğu Berlin'deki Staatliche Museen'de bulunduğuna göre[8], bu büyük kapı kanatlarının Beyhekim Mescidinin değil pencerelerine, kapılarına dahi ait olamıyacağı, keza kapı ölçülerinin de bu kanatlara uymayacağı kesinlikle bellidir[9].

Ahşap panolar üzerindeki tezyinata gelince: Eldeki parçalar üzerinde ikisi geniş, biri dar olmak üzere, biribirinden farklı üç tezyinat kuşağı görülmektedir. 343 ve bunun benzeri olan 344 numaralı parçalarda, eşit aralıklı, paralel dikey eksenlere göre simetrik olarak düzenlenmiş, biribirlerine girift geçmelerle bağlanmış, bitkisel motiflerden ibaret bir kompozisyon tatbik edilmiştir. Bu kompozisyonda kuş kanadındaki teleklere benzer biçimde dilimlenmiş palmet yaprakları ve bunlara bağlanan sapların içinden çıktığı, üzerleri balık pulu motifleriyle işlenmiş hilâller dikkati çekmektedir (9. Resim). 340, 341 ve 342 numaralı parçalarda ise, bir tek orta eksene göre simetrik olarak ve periyodik aralıklarla tekrarlanan, yine girift geçmeli bitkisel motifler yer almıştır (2. Resim). Bu tezyinat şeridinde de, üzerleri aynı biçimde dilimlenmiş palmetler görülmekle beraber bunlara bağlanan sapların içinden çıktığı, iç kenarları dilimli bir yaka ile süslenmiş hilâller, bunlara benzer filiz veya tomurcuklar gibi bazı motif değişiklikleri farkedilmektedir. Buna rağmen her iki tip şeridin tezyinatı tam bir üslûp birliği göstermektedir. Ayrıca, bu düşey panoların tezyinat şeritlerine dikkatle bakıldığında, bitkisel motiflerin, kenarları ikişer kavisten oluşan, uçuca eklenmiş eşkenar dörtgenlerden ibaret geometrik bir örgü ile birlikte kompoze edildiği görülmektedir (10. Resim). 340 ve 341 numaralı parçalarda, geniş tezyinat şeridinin dış kenarında dolaşan ve alttan kısa, kavisli saplarla birbirine bağlanmış palmet motiflerinden ibaret ince bordürün kompozisyonu, daha farklı bir anlayışın eseridir. Genellikle motifler, ahşap panoların üzerlerine pek itinalı olmayan düz satıhlı derin oyma tekniği ile işlenmiş, palmet yaprakları ise lineer çizgilerle dilimlenmiştir. İnce bordürün palmetleri arasındaki boşlukların, iç tarafta aynı tarzda, dış tarafta daha yüzeysel ve eğri kesim tekniği ile işlenmiş bulunması dikkat çekicidir[10]. Kompozisyonların zenginliğine mukabil, işçiliğin nisbeten kaba, hattâ dikkatsiz oluşu, serenler ile ara kayıtlar üzerindeki tezyinat panolarının biribirine bağlanmadan, ayrı ayrı çerçeveler içinde kalışı da yadırgatıcıdır.

Kompozisyonlarının farklılığına rağmen, F. Sarre'nin bu panoları, Karaman'da XV yüzyıl eseri olan İbrahim Bey İmaretinin kapı kanatları (6. Resim), ile mukayese etmiş olması, bir bakıma, yerindedir. Çünki, bu örnekte de, gerek serenler ve gerekse ara kayıtlar üzerinde enli bir tezyinat kuşağı dolaşmaktadır[11]. Ayrıca, İmaret kapısının kanadında orta panoyu kare şeklinde iki tablaya ayıran ara

kayıt hariç, genel konstrüksiyon şeması, restitüsyonunu yaptığımız kanadınkine benzemektedir (7. Resim). Ölçüleri de 110 × 290 (evvelce muhtemelen 310) cm. olarak bu anonim kapı kanadına yakındır. Fakat kanaatimizce bu kanatlara daha yakın benzerlik gösteren örnekler Niğde'de XIV. yüzyıla ait Sungur Ağa Camiinde bulunmaktadır (5. Resim). Konstrüktif şemanın yanı sıra, Sungur Ağa Camiinin bilhassa kuzey kapısındaki kanatlarda, serenleri süsleyen bitkisel tezyinat şeridi ile ara kayıtlardaki şeritlerinin kompozisyon farkı ve bunların, tıpkı anonim kapımızda olduğu gibi müstakil çerçevelerle biribirinden ayrılmış, keza batı kapı kanatlarında da alt tablaların altıgen yıldızları ihtiva eden geometrik örgülerle doldurulmuş bulunması bu benzerliği büyük ölçüde arttırmaktadır.

Yatay ve düşey tezyinat kuşaklarındaki bitkisel motifler ve bunların girift kompozisyonları, Anadolu'da XIII. yüzyılın ikinci yarısı, bilhassa üçüncü çeyreği ile XIV yüzyılın ilk yarısında görülen taş, ahşap, alçı tezyinat veya boyalı nakışlarla kolaylıkla mukayese edilebilir. Fakat, düşey tezyinat kuşaklarında bitkisel motiflerin, zambağa benzer, kenarları dilimli eşkenar dörtgen halindeki geometrik örgülerle kompoze edilmesine, Anadolu tezyinatında genellikle XIV. yüzyıldan itibaren rastlanmaktadır[12]. Birgi Ulu Camiinin güney duvarındaki pencere kanatlarının süslemesi (11. Resim) bunun en iyi örneklerindendir[13].

Bu durumda, teknik ve bilhassa tezyinat özelliklerini göz önünde tutmak şartıyla, bilinen benzeri örneklerin en büyüğü olan bu kapı kanatlarının, şimdilik yerini ve ismini bilemediğimiz, fakat XIV. yüzyılın ilk yarısında yapıldığı anlaşılan bir cami, medrese veya saraya ait olduğunu düşünmek, hatalı sayılmayacaktır.

---

(1) F. Sarre, *Seldschukische Kleinkunst.* Leipzig 1909, 34, 35, s. ve 30. resim.

(2) Mehmet Önder, *Mevlâna Şehri Konya.* Konya 1962, 113. ve 344. s.

(3) Mehmet Önder, *Konya Müzesi Selçuklu Devri Taş ve Ahşap Eserler Seksiyonu Rehberi.* İstanbul 1962, 22. s. ve 16. resim.

(4) Mehmet Önder, *Konya Rehberi* (TTOK. Yayını). İstanbul, 74. s.

(5) İ. Hakkı Konyalı, *Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi.* Konya 1964, 336. s. ve aynı sayfada alttaki resim.

(6) Benzer biçimde ve teknikte yapılmış tabla tezyinatı, bilhassa XV yüzyılın ahşap kapı ve pencere kanatlarında çok kullanılmıştır. İstanbul Fatih Camii Külliyesinde, Afyon Gedik Ahmet Paşa Camiinde bulunan bazı orijinal kapı ve pencere kanatları bunlara örnek olarak gösterilebilir. Bakınız: E. Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mi'mârisinde Fâtih Devri III,* İstanbul 1973, 10. sayfadaki 14., 15. resimler. Ahşap kapı kanatlarında tablaları, paralel yivlerden müteşekkil geometrik tezyinat ile süsleme geleneği çok basitleşmiş olarak günümüzde yapılan Konya evlerinde de yaşatılmaktadır.

(7) Konya Müzesi Selçuklu Devri Taş ve Ahşap Eserler Seksiyonunda 330 envanter numarası ile teşhir edilen ve her biri 47 × 180 cm. ölçüsünde, tablalı kapı taklidi olarak yekpare ahşaptan işlenmiş bir çift kanat vardır. Bunların Beyhekim Mescidinde, methale açılan güney taraftaki oda kapısına ait olduğu, F. Sarre'nin "Seldschukische Kleinkunst" isimli eserinin 33. sayfasında yer alan bilgilerden ve 28. resimden anlaşılmaktadır. Yine aynı müzede, Beyhekim Mescidinin pencere kanadı olarak teşhir edilen, 86 × 143 cm. ölçüsünde, iki parçalı kanat ise kanaatimizce mescidin cümle kapısına

ait olup sonradan kesilip küçültülmek ve yanlış bir biçimde birleştirilmek suretiyle pencere kanadı haline getirilmiştir. Bakınız: M. Önder, *Mevlâna Şehri Konya*. 344. sayfadaki resim.

(8) Doğu Berlin'de Staaliche Museen'de sergilenen iki çift ahşap kanadın, iç açıklık ölçüleri 125 × 185 cm. olan harim kapısı ile 100 × 185 cm. olan türbe kapısına ait oldukları anlaşılmaktadır. Nitekim, F. Sarre, "Seldschukische Kleinkunst" isimli eserinin 32 - 33. sayfalarında harim kapısının ahşap kanatlarından bahsetmekte ve XII numaralı levha olarak bir fotoğrafını vermektedir.

(9) Beyhekim Mescidinin pencerelerine ait işlemeli ahşap kanatların aşırılmış olduğu, Mehmed Muhlis Bey'in 1339'da İstanbul'da basılan "Konya Rehberi"nin 89. sayfasında yazılıdır. Aynı bilgi Mehmet Önder'in 1956'da Konya'da basılan "Tarihî Turistik Konya Rehberi"nin 51. sayfasında tekrarlanmaktadır. Bu kanatlardan ancak 42 × 123 cm. ölçüsündeki bir tanesi, bugün Selçuklu Devri Taş ve Ahşap Eserler Seksiyonu'nda teşhir edilmektedir. Diğer kanatların çalındığı hakkındaki bilgilerin doğruluğu kabul edilirse, Beyhekim Mescidinin orijinal pencere kanatları kaybolduktan sonra, harap durumdaki cümle kapısı kanatlarının, anonim bir diğer kapı kanadına ait bazı parçalarla birlikte kesilip küçültülerek, pencere kanadı gibi kullanıldığını düşünmek mümkündür. Nitekim, eski yapıların zamanla harap olan veya kullanılamaz hale gelen kapı kanatlarının, yerlerine yenileri takıldıktan sonra, kesilip küçültülerek pencere kanadı haline getirildiğini gösteren, Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası gibi örnekler vardır. Bakınız: Yılmaz Önge, "Bugünki Bilgilerimizin Işığı Altında Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası" *Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası. Yapılışının 750. Yılı Hatıra Kitabı*. Ankara 1978, 40., 46. s. ve 50., 103. resimler.

(10) Ahşap işleme teknikleri için bakınız: C. Esad Arseven, *Les Arts Decoratifs Turcs*. İstanbul 1950, 193 - 208. s.; Bahaeddin Ögel, "Selçuklu Devri Anadolu Ağaç İşçiliği Hakkında Notlar" *Yıllık Araştırmalar Dergisi* I., Ankara 1956, 119 - 220 s.; Can Kerametli, "Osmanlı Devri Ağaç İşleri, Tahta Oyma, Sedef, Bağa ve Fildişi Kakmalar" *Türk Etnografya Dergisi* IV., Ankara 1962, Semra Ögel, "Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim" *Sanat Tarihi Yıllığı* 1964 - 1965, İstanbul 1965, 110 - 119. s.; Gönül Öney, "Anadolu'da Selçuklu ve Beylik Devri Ahşap Teknikleri" *Sanat Tarihi Yıllığı* III., İstanbul 1970, 135 - 305. s.; Can Kerametli - Zahir Güvemli, *Türk ve İslâm Eserleri Müzesi* (Ağaç İşleri Bölümü). İstanbul 1974, 40 - 44. s.; Erdem Yücel, "Selçuklu Ağaç İşçiliği" *Sanat Dünyamız*, 4. s., Mayıs 1975, 2 - 11. s.; Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*. Ankara 1978, 110 - 123. s.

(11) Bakınız: F. Sarre, *Seldschukische Kleinkunst*, 34. ve XIII. levha; Ernst Kühnel, *İstanbul Arkeoloji Müzelerinde Şaheserler* III, Leipzig 1938, 16. s. ve 14. levhanın sağındaki resim. Ancak her iki eserde de, Karaman'daki İbrahim Bey İmaretinin kapı kanadı, hatalı olarak XIII. yüzyıla tarihlendirilmiştir.

(12) Palmet veya stilize zambağa benzer, kenarları ikişer kavisten oluşan eşkenar dörtgen şeklindeki geometrik örgüler, sade (Konya Sahib Ata Camii sebillerinin sütünçeleri) veya bitkisel motiflerle dolgulu olarak (Erzurum Çifte Minareli Medresede ana eyvan payelerinin sütünçeleri) Anadolu'da XIII. yüzyıl tezyinatında da nadiren görülmektedir.

(13) Bakınız: R. M. Riefstahl, *Cenubu Garbî Anadolu'da Türk Mimarisi*. İstanbul 1941, 38., 39. resimler; Mehmet Gül, Birgi. İstanbul 1960, 41. sayfadaki 4 numaralı resim.

(**) Bedrettin Cömert anısına düzenlenen "Sanat Tarihi ve Sanat Sorunları" Seminerinde sunulan bildiridir.

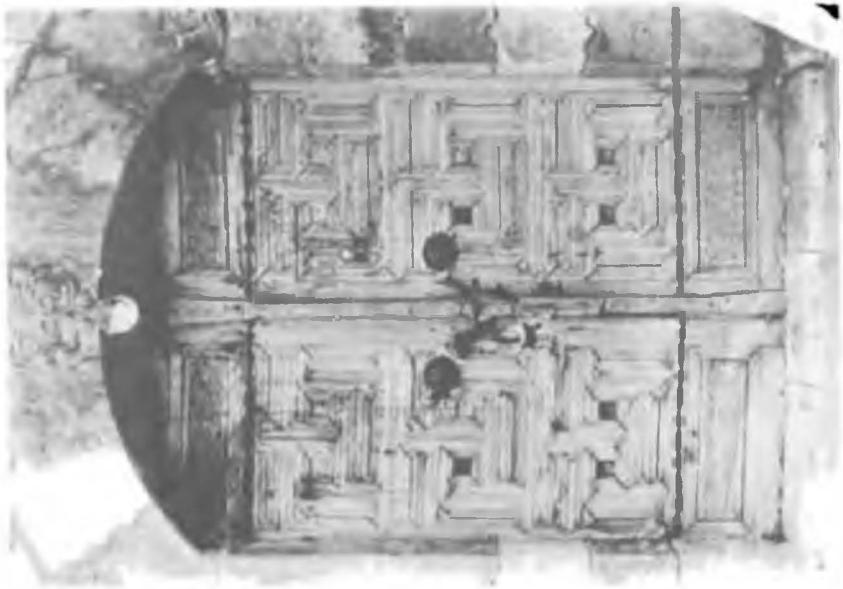


Resim 1. 343, 344, 345 envanter numaralı panolar.



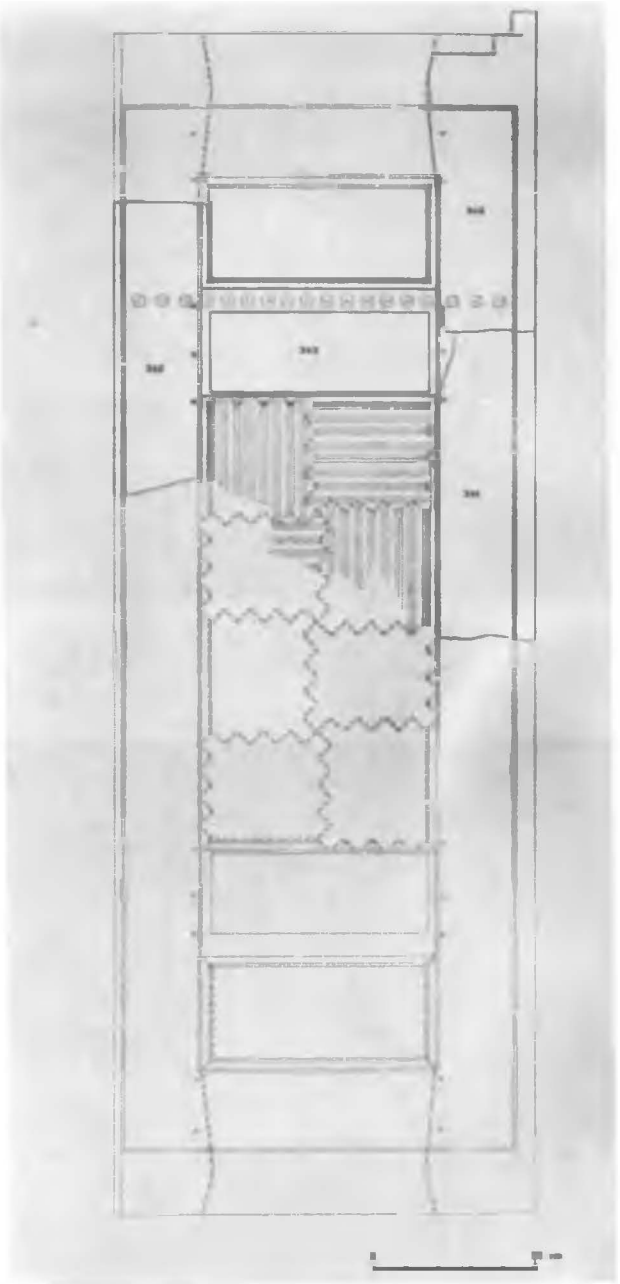
Resim 2. 340, 341, 342 envanter numaralı panolar.







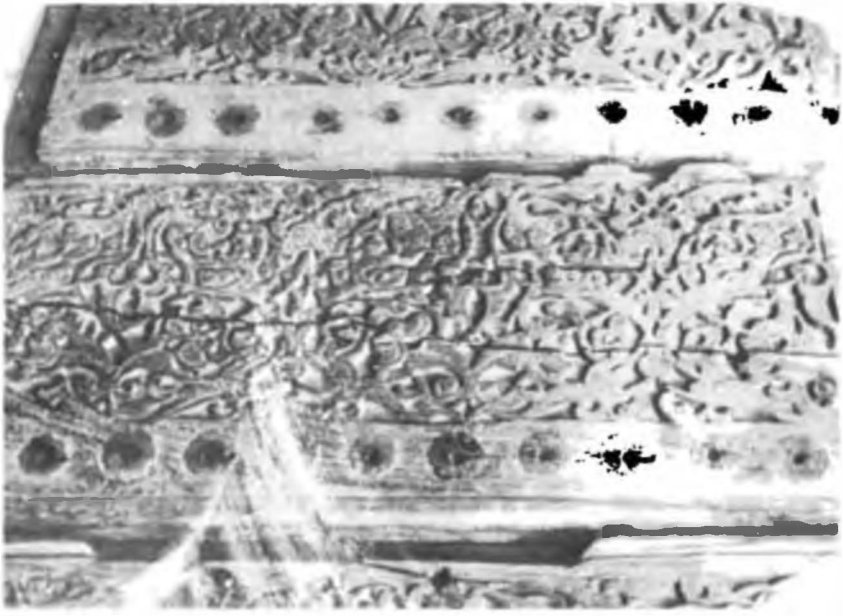




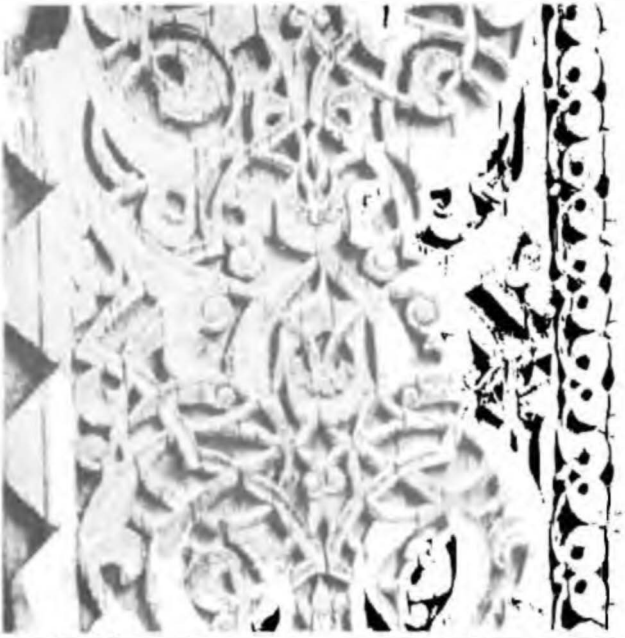
Resim 7. Anonim kapıya ait sağ kanadın restitüsyonu.



Resim 8. Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii'nin cümle kapısı kanatlarında üst tabla ile orta tablanın işleme teknikleri.



Resim 9. 343 envanter numaralı panonun işleme tekniği ve tezyinatı.



Resim 10. 340 envanter numaralı panonun işleme tekniği ve tezyinatı.



Resim 11. Birgi Ulu Camiinde, güney cephedeki pencere kanatlarından birinin işleme tekniği ve tezyinatı.

MUSUL ATABEKİ BEDREDDİN LÜ'LÜ DEVRİNE AİT BİR PİRİNÇ ŞAMDAN

Ülker ERGİNSOY*

Hacıbektaş Müzesinde sergilenen sanat eserlerinin arasında, kakma tekniği ile süslü bir pirinç şamdan bulunmaktadır (Resim 1)[1]. Bektaşî dergâhına ait olan şamdanın üzerinde yer alan kitabelerde yapım yerine ve tarihine ışık tutabilecek herhangi bir bilgi yoktur[2]. Ancak bu eser, malzemesi, tekniği, formu, süsleme düzeni ve süslemesinde kullanılan figürlü kompozisyonları ve motifleri bakımından, Selçuklu Atabeklerinden Zengiler devrinde (özellikle 1225 - 1260 arasında) Musul'da yapılan, veya Musul dışında yapılmış olsa bile, Musullu ustaların imzalarını taşıyan şamdanlarla[3] çok yakın benzerlikler göstermektedir.

Orta Çağ kaynaklarından, Musul'un, Zengiler devrinde önemli bir kültür ve sanat merkezi olduğu ve kakma tekniği ile süslü madenî eserlerden büyük bir kısmının bu kentteki atölyelerde yapıldığı öğrenilmektedir. 1250 yılı dolaylarında kuzey Mezopotamyayı dolaşan İspanyalı dilbilimci gezgin İbn Said, *Coğrafya* adlı yazmasında, "Musul'da çeşitli sanat dallarının geliştiğini ve hükümdarlara armağan edilmek amacıyla yapılan kakma tekniği ile süslü pirinç eserlerin çok değerli parçalar olduklarını...." belirtmektedir[4].

* Sanat Tarihçisi.

El-Cevsî de (ölümü 1275), *Mirat el-Zaman* adlı yazmasında, Musul Atabeki Bedreddin Lü'lü'nün (1233 - 1259), Harzem ordusuyla Sincar'da yaptığı ve yenilgiye uğradığı savaşı anlattığı bölümde, "Harzemşahların, Lü'lü'nün mallarını ve hazinesini yağma ettiğini, yağmalanan eşyaların arasında, 200 dirhem değerinde gümüş kakmalı bir kalemdan ile, çok daha değerli bir leğen ve bir de ibrik bulunduğunu...." açıklamaktadır[5].

İbn Said ve el-Cevsî'den önce yaşamış 12. yüzyıl yazarlarının, Musul'da veya Mezopotamya'nın başka bir kentinde kakma tekniği ile süslü eserlerin yapıldığından hiç bahsetmemiş olmaları ve günümüze kalan malzeme arasında, bu bölgeye ait 12. yüzyıl örneklerinin bulunmayışı, bu tekniğin, 13. yüzyıl öncesinde Mezopotamya'da bilinmediğine işaret etmektedir.

İslâm maden sanatında kakma tekniği, ilk Selçuklu devrinde (12. yüzyıl ortalarında Horasan'da) büyük bir gelişme göstermiş; sonra bu teknik, 13. yüzyılın başlarında, doğudan gelen Moğol tehdidinden —daha sonra da istilâsından (Horasan 1222'de istilâ edilmiştir)— batıdaki bölgelere kaçan Horasanlı ustalar tarafından Mezopotamyaya götürülmüştür. Bu dönemde Zengilerin hüküm sürdüğü Mezopotamya'da, özellikle Musul kentinde, daha da geliştirilen kakma tekniği, bu kere de Musullu ustalar tarafından Suriye, Mısır ve Anadoluya yayılmıştır. 13. yüzyılın başlarında Musul'da birdenbire kakma tekniği ile süslü eserlerin yapımına geçilmesi, Moğol istilâsından kaçan Horasanlı ustaların Musul'a gelip yerleşmelerine ve bu kentte atölyeler açıp, yeni bir ekol —Musul ekolünü— başlatmalarına bağlanmaktadır[6].

13. yüzyılda Musul'da, kakma tekniği üzerine çalışan ve ünlü ustalar yetiştiren atölyeler olduğunu kanıtlayan çeşitli örnekler mevcuttur. British Museum'da bulunan bir ibriğin kitabesinde, eserin "Musullu usta Şûca İbn Men'a tarafından, 1232 yılında Musul'da yapıldığı" belirtilmektedir[7]. Kesinlikle "Musul yapımı" olan bu ibrikten başka, Musul Atabeki Bedreddin Lü'lü'nün adını ve hükümdarlık unvanını (El-Melik el-Rahim) taşıyan bir grup eser de Musul atölyelerine ve Lü'lü'nün hüküm sürdüğü 1233 - 1259 yılları arasına maledilebilirler[8]. Kakma tekniği ile süslü 13. yüzyıl eserlerinden 28 kadarının üzerinde ise, Musullu ustaların imzaları bulunmaktadır[9]. Ancak Musullu ustaların imzalarını taşıyan örneklerin hepsi Musul kentinde, hatta Mezopotamya'da yapılmış parçalar değildir. Bazı eserlerin kitabelerinden, Musullu ustalardan bir kısmının Suriye, Mısır ve Anadoluya göç ettikleri ve o bölgelerdeki emîrlerin ve meliklerin himayesinde çalıştıkları anlaşılmaktadır (Sanatkâr göçleri için bak dipnot 6). Örneğin, Musullu usta Ebu Bekr ibn el-Hacı Caldak'ın imzasını taşıyan 1225 tarihli bir şamdanın (Bak dipnot 3a) üzerinde, "el-Mesud'un tışthanesine[10] aittir" diye bir kayıt bulunmaktadır. Bu kayda dayanılarak, şamdanı yapan Musullu ustanın, Diyarbakır'ın Artuklu Meliki el-Mesud Mevdud'un (1222 -1231) himayesinde (büyük bir olasılıkla da Diyarbakır'da) çalıştığı düşünülmektedir[11] Ayni şekilde, Musullu usta Dâvud ibn Selâme'nin imzasını taşıyan 1248 tarihli

şamdan ile (Bak dipnot 3b), Musullu usta ibn Feth'in imzasını taşıyan şamdan da (Bak dipnot 3c), Suriye atölyelerine maledilen örneklerdir. İster Musul atölyelerinde, ister Mezopotamya'nın başka bir kentinde, veya Mezopotamya dışında bir bölgede yapılmış olsun, Musullu ustaların imzalarını taşıyan eserlerin hepsi Musul ekolüne bağlanırlar.

Hacıbektaş Müzesindeki şamdanın kitabelerinde eserin tarihine ve yapım yerine ışık tutabilecek herhangi bir bilgi yoktur (Bak dipnot 2). Bu nedenle şamdanın tarihlemesini ve bölgelendirilmesini, bu eserle yakın benzerlikler gösteren tarihli veya tarihlenebilir, yapım yeri belli veya belirlenebilir örneklerle karşılaştırma yoluyla yapmamız gerekmektedir.

Pirinçten olan Hacıbektaş şamdanının başı, boynu, omuzu ve gövdesi, Musul ekolüne bağlı şamdanların (Bak dipnot 3) büyük çoğunluğunda olduğu gibi, dövme tekniği uygulanarak ayrı parçalar halinde yapılmış, sonra parçalar lehimle birleştirilmiştir. Şamdanın süslemesinde kakma olarak yalnızca gümüş varaklar kullanılmıştır. Varaklar kenarlarından, konturların üzerine açılmış ufacık tırtıkların içine çekiçlenmiştir.

Yüksekliği 33.5 cm., kaide çapı 32 cm. olan şamdanın tronkonik bir gövdesi, silindir biçiminde bir boynu, ve gövde şeklinin tekrarlandığı bir baş kısmı vardır. Tronkonik gövdeli şamdanlar, ilk Selçuklu devrinde İran'da görülür. Büyük Selçuklu Sultanı Sancar'ın adını taşıyan 1137 tarihli bir gümüş şamdan[12], bu formdaki en erken tarihli örnektir.

Tronkonik gövdeli pirinç şamdanlar, 13. yüzyıldan itibaren Mezopotamya ve Suriye'de sık sık karşımıza çıkmaktadır. Hacıbektaş Müzesindeki şamdanın formu, özellikle 1225 ile 1260 arasında yapılmış Musul ekolüne bağlı şamdanların (Bak dipnot 3) formlarına eş denecek kadar benzemektedir.

Hacıbektaş şamdanının gövdesini örgülü kûfî ile yazılmış enli bir kitabe frizi dolanmaktadır. Bu friz, üç yerde içinde "hilal tutan adam" figürü bulunan yuvarlak madalyonlarla (Resim 2); üç yerde de içinde çifte müzisyen figürleri bulunan limon biçimi madalyonlarla (Resim 3 - 4 - 5) kesilmektedir. Yazı frizinin altında ve üstünde kalan, zeminin işlenmeyip sade bırakıldığı frizler ise, içlerinde birer müzisyen tasviri bulunan ve ayni dikey eksen üzerine yerleştirilmiş, altısı üstte, altısı altta, on iki yuvarlak madalyonla süslenmiştir (Resim 6 - 17).

Hacıbektaş'daki şamdan, formuyla olduğu kadar, süsleme düzeni ve süslemesinde kullanılan figürlü kompozisyonları bakımından da, Moğol istilâsı (Mezopotamya ve Suriye 1260'da istiilâ edilmiştir) öncesinde yapılmış, Musul ekolüne bağlı eserlerle yakın benzerlikler göstermektedir. Örneğin, şamdanın gövdesine uygulanan düzen şekli, Musullu usta ibn Feth'in imzasını taşıyan, Kahire İslâm Sanatı Müzesindeki şamdanın, Lion Musée des Beaux Arts, New York Metropolitan

Müzesi ve Londra Keir Koleksiyonundaki şamdanların (Bak dipnot 3c, e, f, g) üzerinde de karşımıza çıkmaktadır. Zeminin işlenmeyip sade bırakıldığı yüzeyler, Bedreddin Lü'lü'nün adını taşıyan bir tepside[13]; ayni Atabekin bir emîrinin adına yapılmış olan, bu nedenle gene Musul'a ve Lü'lü dönemine maledilen bir tas'da[14]; ve Lion ve Metropolitan Müzelerindeki şamdanlarda da (Bak dipnot 3e, f) görülmektedir. Sivri uçlarından palmet dalları çıkan limon biçimi madalyonlar ise, Lü'lü tepsisinin (Bak dipnot 13) ve Lion'daki şamdanın (Bak dipnot 3e) üzerinde de yer almaktadır.

Hacıbektaş müzesindeki şamdanı süsleyen figürlü kompozisyonlardan, "bağdaş kurarak oturan ve elinde hilal tutan adam" figürüne, 12. yüzyılın ortasından itibaren madenî eserlerin süslemesinde sık sık rastlanır. Bu figürün yer aldığı en erken tarihli örnek, 1153 yılına ait bir aynadır[15]. Aynanın üzerinde, "hilal tutan adam" figürü, Orta Çağ insanlarınca tılsımlı, uğurlu anlamlar taşıdıklarına inanılan yedi gezegenden biri —"Ay"ın sembolü— olarak kullanılmıştır. (Orta Çağda ay'ın dünyanın uydusu olduğu bilinmiyor, bir gezegen olduğu sanılıyordu). Gezegen ve burç sembolleri, Selçuklu dünyasının çeşitli bölgelerinde yapılan eserlerin süslemesinde görülmekle birlikte, bu semboller özellikle Zengî ve Artuklu topraklarında (Mezopotamya'da ve güneydoğu Anadolu'da) daha revaç bulmuş; ve bu bölgelerde el sanatlarından başka mimari süslemede ve paraların üzerinde de kullanılmıştır. İran'a ait eserlerde daima takım halinde görülen gezegen ve burç sembolleri, Zengî ve Artuklu örneklerinde bazen takım halinde, bazen de Hacıbektaş şamdanında olduğu gibi, bağımsız olarak tasvir edilmiştir. Yıldız sembollerinin takım halinde verildiği örneklerde, yedi gezegen'den Ay'ı simgelediği anlaşılan "hilal tutan adam" figürünün, Cezire bölgesinde ortaya çıktığı ve Harran'daki ay ve yıldızlara tapan Sabian kültünün etkisiyle gelişmiş bir kompozisyon olduğu düşünülmektedir[16]. (Orta Çağda Harran'da yaşayan putperest Sabian'ların, eski adetleri ve inançları, neoplatonik fikirler ve simya ile karıştırarak sürdürdükleri ve 11. yüzyılın ortasına kadar Harran'da bir Sabian mabedi bulunduğu bilinmektedir).

"Hilal tutan adam" figürü, Zengîler devrinde Mezopotamya'da yapılan eserlerin süslemesinde çok sık görüldüğünden, yakın zamana kadar, bu figürün yer aldığı örneklerin hepsi Musul'a maledilmekteydi. Örneğin, Sarre, Herzfeld ve Dimand[17], "hilal tutan adam" figürünün Musul Atabeki Bedreddin Lü'lü'nün; Kühnel[18] ise, Musul'un Sincar kapısı üzerinde de görülen ayni figürün, Musul kentinin arması olduğunu öne sürmüşlerdir. Ancak, M. Ağaoğlu'nun[19] 1945 yılında yayınladığı bir makalesindeki bu figürle ilgili bazı açıklamaları, ve daha sonraki yıllarda D. S. Rice'ın[20], gerek Musul'da yapılan, gerek Musullu ustaların imzalarını taşıyan örnekler üzerindeki ayrıntılı incelemeleri, "hilal tutan adam" figürünün Bedreddin Lü'lü'ye veya Musul'a ait bir arma olmadığını ortaya koymuştur.

"Hilal tutan adam" figürünün bazı araştırmacılar tarafından Lü'lü'ye yakıştırılmış olmasının bir nedeni, bu Atabek'in şeref unvanı olan "Bedr el-Din" kelimesinin

"Din'in bedr'i", yani "Din'in ay'ı" anlamını taşımasına; diğer bir nedeni de bu figürün Lü'lü'nün sikkeleri[21] üzerinde görülmesine dayanmaktadır.

Ağaoğlu, "hilal tutan adam" figürü ile, Atabek Lü'lü arasında sembolik bir bağ kurulamıyacağını, çünkü Lü'lü'nün unvanındaki "bedr" kelimesinin "hilal" değil, "dolunay" demek olduğunu hatırlatmakta ve bu figürün Zengî sikkelerinin üzerinde, Lü'lü devrinden çok daha önce, 1189 yılında Atabek İzzeddin Mesud I. devrinde de kullanılmış olduğunu açıklamaktadır[22].

D. S. Rice da, "hilal tutan adam" figürünün Musul kentinin veya Bedreddin Lü'lü'nün arması olduğu görüşüne katılmamaktadır. İslâm dünyasında hiç bir kentin arması bulunmadığını hatırlatan Rice, Musulun Sincar kapısı üzerinde görülen bu figürün, tılsımlı anlamlar taşıdığına inanılan Ay'ın sembolü olarak kullanıldığı görüşünü savunmaktadır. D. S. Rice, kitabelerinde Bedreddin Lü'lü'nün adı zikredilen, bu nedenle Musul atölyelerine maledilen eserlerden (Bak dipnot 8) yalnızca ikisinin üzerinde "hilal tutan adam" figürünün yer aldığını, ve her iki örnekde de, takım halinde verilmiş olan yıldız sembollerinin arasında görülen bu figürün, kesinlikle "Ay" sembolü olarak kullanıldığını belirtmektedir. Rice, Musullu ustaların imzalarını taşıyan 28 eserden de, yalnızca üçünün süslemesinde "hilal tutan adam" figürünün bağımsız bir motif olarak tasvir edildiğini; diğer örneklerin hep sinde bu figürün, takım halinde verilmiş yedi gezegenden biri —.Ay sembolü— olarak yer aldığını açıklamaktadır. Rice'a göre, Ay-figürü'nün bağımsız olarak kullanıldığı, Musullu ustaların imzalarını taşıyan üç örnek, Mezopotamya özelliklerinden çok, Suriye özellikleri göstermektedir. Böylece, süslemeleri arasında "hilal tutan adam" figürü bulunan bütün eserlerin, kesinlikle ve yalnızca Bedreddin Lü'lü'ye veya Musula ait örnekler olmadıkları anlaşılmaktadır. Ancak Ay-figürünün, Musullu usta ların özellikle sevdiği bir motif olduğu kuşkusuzdur.

"Hilal tutan adam" figürü, Musul ekolüne bağlı şamdanlardan üçünün üzerinde —Musullu usta İbn Feth'in imzasını taşıyan Kahire İslam Sanatı Müzesindeki, Metropolitan Müzesindeki ve Keir Koleksiyonundaki şamdanlarda (Bak dipnot 3c, f, g)— Hacıbektaş şamdanında olduğu gibi, bağımsız bir motif olarak kullanılmıştır.

Hacıbektaş Müzesindeki şamdanı süsleyen diğer figürlü kompozisyonlar, eğlence sahnelerini simgeleyen müzisyen tasvirlerinden oluşmaktadır. Elinde kadeh tutan ve def, kûba (ince uzun, silindir biçimde davul), ney, darbuka, ut, tambur, çenk, çalpara (parmaklara takılıp çalınan kaşık) ve nuzha (kanuna benzeyen, fakat kucakta, dikey tutularak çalınan dikdörtgen biçiminde telli saz) gibi müzik aletleri[23] çalan bu figürlerin arasına ayaklı meyva kâseleri, kadehler ve çiçekler serpiştirilmiştir İslâm sanatının çok sevilen konularından olan eğlence sahneleri, özellikle Selçuklu ve atabekler devri madenî eserlerinin süslemesinde sık sık görülür. Hacıbektaş'daki şamdanın üzerinde yer alan, bazıları önden, bazıları profilden tasvir edilmiş müzisyen

figürlerinin yakın benzerleri, Musul ekolüne bağlı eserlerden pek çoğunun süslemesinde; "hilal tutan adam" figürünün bağımsız olarak kullanıldığı şamdanlardan da, Musullu usta İbn Feth'in imzasını taşıyan Kahire İslâm Sanatı Müzesindeki ve Metropolitan Müzesindeki şamdanların üzerinde (Bak dipnot 3c ve f) karşımıza çıkmaktadır.

Hacıbektaş şamdanının süslemesinde görülen, figürlü kompozisyonların dışında kalan elemanlar da —örneğin örgülü— kûfî yazı, yazı frizinin zeminini kaplayan ufacık helezonlar şeklindeki kıvrımdallar, madalyonların sivri uçlarından ve frizlerin alt ve üst çerçevelerinden çıkan düğümlenmiş palmet dalları, madalyon zemimine serpiştirilen kalın saplı iri çiçekler ve ayaklı meyva kâseleri - Musul ekolüne bağlı 13. yüzyıl eserlerinin üzerinde sık sık rastlanan motiflerdir.

Görülüyor ki, Hacıbektaş Müzesindeki şamdan, gerek malzemesi, tekniği ve formu; gerek süsleme düzeni ve süslemesinde kullanılan figürlü kompozisyonları ve motifleri bakımından, Musul ekolüne bağlı eserlerle —özellikle 1225 ile 1260 Moğol istilâsı arasına tarihlenebilen ve bazıları Musullu ustaların imzalarını taşıyan şamdanlarla— çok yakın benzerlikler göstermektedir. Bu benzerliklere dayanarak, Hacıbektaş şamdanını, "13. yüzyılın ikinci çeyreğine veya ortalarına ait, Musul ekolüne bağlı bir eser" olarak sınıflandırabiliriz. Şamdanın Musul'da mı, Mezopotamya'nın başka bir kentinde mi, yoksa komşu bir bölgede mi —örneğin Güneydoğu Anadolu'da mı— yapıldığını kesinlikle söylemek olanaksızdır. Ancak bu eserin, Musul'daki bir atölyede yapılmamış olsa bile, Bedreddin Lü'lü devrinde yaşamış, Musullu bir ustanın elinden çıktığını kuvvetle tahmin edebiliriz.

Bedreddin Lü'lü devrine tarihlediğimiz şamdanın, Orta Anadolu'daki bir Bektaşî dergâhına hangi tarihte ve nasıl geldiği bilinmemektedir. Bektaşî tarikatının lideri olan Hacı Bektaş Veli, 1270 yılında Horasan'dan Anadoluya gelmiş; bir süre Amasya, Söğüt ve Eskişehir'de kaldıktan sonra, bugünkü Hacıbektaş kazasına yerleşmiştir.

Hacı Bektaş Velî'nin, resim, heykel ve yazı'nın ilim olduğunu, ilmin ise İslâm dinine aykırı olmadığını belirterek, sanata büyük saygı gösterdiği ve bütün sanat dallarında tam bir özgürlük tanıdığı bilinen bir gerçektir. Bu nedenle şamdanın, daha bu dönemde (13. yüzyılın sonlarında) Dergâh'a alınmış veya armağan edilmiş olduğunu düşünebiliriz.

Ana ilkeleri insan sevgisi ve hoş görü olan Bektaşîler, müzikli ibadete geniş ölçüde yer vermişlerdir. İbadetin sevilerek yapılması için raks ve müzikle birleştirmişler; tambur, kudüm, çalpara ve bağlama eşliğinde nefesler söyliyerek sema dönmüşlerdir. Üzeri müzisyen figürleriyle süslenmiş olan şamdanın, Dergâh'ın çok sevilen ve yüzyıllar boyu özenle saklanan eşyalarından biri olduğunu tahmin ediyoruz.

(1) Envanter no. 894 olan şamdan.

(2) Şamdanın baş ve gövde kısmındaki kitabeleri okuyan Dr. M. Rogers'a teşekkürü bir borç bilirim. Kitabelerde eserin sahibine izzet, ikbal, afiyet ve beka dilenmektedir. Omuz kenarındaki kitabelerin kakmaları dökülmüş olduğundan okunamamıştır.

(3) Örneğin,

a) Musullu usta Ebu Bekr ibn el-Hacı Caldak'ın imzasını taşıyan, Boston Fine Arts Müzesindeki 1225 tarihli şamdan için bak: D. S. Rice, "The Oldest Dated Mosul Candlestick", *Burlington Magazine,* 91, (1949), s. 334 - 341.

b) Musullu usta Dâvud ibn Selâme'nin imzasını taşıyan, Paris Musée des Arts Décoratifs'deki 1248 tarihli şamdan için bak: *Arts de l'Islam,* Kat. no. 156.

c) Musullu usta Muhammed ibn Feth'in imzasını taşıyan, Kahire İslâm Sanatı Müzesindeki, 13. yüz yılın ortasına tarihlenebilen şamdan için bak: *The Arts of Islam,* Kat. no. 200.

d) Kitabesinde Musul Atabeki Bedreddin Lü'lü'nün (1233 - 1259) adı anılan, bu nedenle Musul'a ve Lü'lü devrine maledilen Leningrad Hermitage Müzesindeki şamdan için bak: L. T Giuzelian, "Napdis s imenem Badr al-dina Lulu na bronzovom podsvetchnike Gosodarstvennovo Ermitaz ha", *Epigrafika Vostoka,* II, s. 76 - 82 Bk.

e) Lion Musée des Beaux-Arts'daki şamdanlardan, 13. yüzyılın ilk yarısına ve Mezopotamya'ya maledilen bir şamdan için bak: A. S. Melikian-Chirvani, "Deux Chandeliers Mossouliens au Musée des Beaux Arts", *Bulletin des Musée et Monuments Lyonnais,* IV - 3, (1970), s. 52 - 62, fig. 2.

f) New York Metropolitan Müzesindeki şamdanlardan, 13. yüzyılın ortalarına ait bir şamdan için bak: M. Dimand, *A. Handbook of Muhammedan Art,* New York, 1958, s. 146 - 147, fig. 87

g) Londra Keir Koleksiyonundaki bir şamdan için bak: G. Fehérvari, *Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection,* London, 1976, Kat. no. 126, Pl. 41b.

(4) D. S. Rice, "Inlaid Brasses from the Workshop of Ahmad al-Dhaki al-Mawsili", *Ars Orientalis,* II, (1957), s. 283 - 284 (bak dipnot 5 - 9).

(5) *Ibid.,* s. 284 (bak dipnot 11 - 12).

(6) Sanatkâr göçleri için bak: R. Ettinghausen, "Interaction and Integration in Islamic Art", *Unity and Variety in Muslim Civilization,* (Ed. E. Grunebaum), Chicago, 1955, s. 110 - 113.

(7) D. S. Rice, "The Brasses of Badr al-Din Lulu", *BSOAS,* XIII, (1949 - 51), s. 627

(8) *Ibid.,* s. 627 - 634.

(9) Musullu ustaların imzası olan eserlerin listesi için bak: D. S. Rice, "Inlaid Brasses *op. cit.* s. 326.

(10) Tışthane, hükümdarlara ait değerli halıların, elbiselerin ve ibrik, leğen, şamdan gibi eserlerin saklandığı yer.

(11) D. S. Rice, "The Oldest Dated ", *op. cit.,* s. 339 - 340.

(12) K. Tomita, "A Persian Silver Candlestick", *Bulletin of the Boston Museum of Fine Arts,* 47, (1949), s. 2, no. 267

(13) D. S. Rice, "The Brasses of ", *op. cit.,* s. 632 - 634, Pl. 13.

(14) Idem. "Studies in Islamic Metalwork - III", *BSOAS,* XV, (1953), s. 232 - 238, Pl. III - IV, VI VIII.

(15) D. S. Rice, "A Seljuk Mirror", *First International Congress of Turkish Art,* Ankara, (1959), s. 288 289, Pl. CCXXIV, fig. 1.

(16) M. Ağaoğlu, "About a Type of Islamic Incense Burner", *Art Bulletin,* XXVII, (1945), s. 43, dipnot 131

(17) Bak F Sarre E Herzfeld, *Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet,* vol. II, Berlin, 1911 1920, s. 212, M Dimand, "Near Eastern Metalwork" *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* vol XXI, (1926), s. 196

(18) E. Kühnel, "Zwei Mosulbronzen und ihre Meister", *Jahrbuch der Preussichen Kunstsammlungen*, 60, (1939), s. 14.

(19) M. Ağaoğlu, *op. cit.*, s. 42.

(20) D. S. Rice, "Inlaid Brasses ", *op. cit.*, s. 321.

(21) İlgili sikkeler için bak: S. Lane - Poole, "The Coins of the Turcoman Houses of Seljook, Urtuk, Zengee" *Catalogue of Oriental Coins in the British Museum*, vol. III, London, 1877, Pl. X, no. 568 - 569; İ. Galib Edhem, *Catalogue des Monnaies Turcomanes*, İstanbul, 1894, Pl. VI, no. 138 - 139.

(22) İlgili sikkeler için bak: S. Lane - Poole, *op. cit.*, s. 186, no. 529; İ. Galib Edhem, *op. cit.*, s. 94, no. 130, Pl. V; B. Butak, *Resimli Türk Paraları*, İstanbul, 1947, s. 62, no. 75 ves. 104, no. 114.

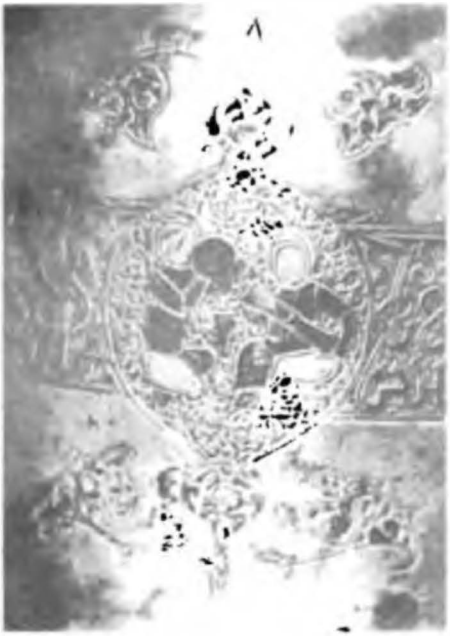
(23) Orta Çağ İslâm dünyasının müzik aletleri için bak: H. G. Farmer, *Musikgeschichte in Bildern. Band III: Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Lieferung 2: *Islam*, Leipzig, (tarih yok).



Resim 1



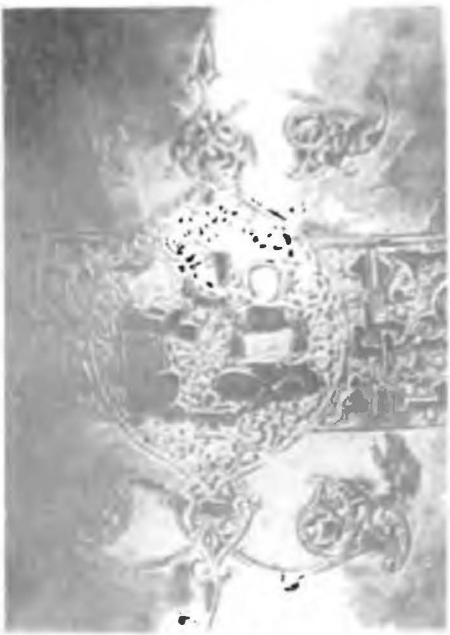
Resim 2.



Resim 3.



Resim 4.



Resim 5.



Resim 6.



Resim 7.



Resim 8.



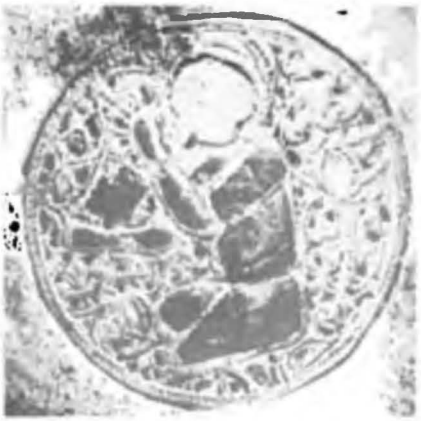
Resim 9.



Resim 10.



Resim 11.



Resim 12.



Resim 13.



Resim 14.



Resim 15.



Resim 16.



Resim 17

ŞEHZADE MEHMET TÜRBESİ ÇİNİLERİ ÜZERİNE GÖZLEMLER

Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU*

Kanuni Sultan Süleyman'ın oğlu Şehzade Mehmet adına, Mimar Sinan'ın İstanbul'da inşa ettiği Külliye içerisinde yer alan Şehzade Mehmet Türbesi (1547), renkli sır tekniğinde imal edilmiş duvar çinileriyle, hepimizin yakından tanıdığı bir örnektir (Resim 1, 2). Ancak bu konuşmanın amacı, yapının çini süslemeleriyle ilgili, yayınlarda üzerinde durulmayan bazı ayrıntılarına dikkati çekmektedir[1].

Bunlardan ilki, renkli sır tekniğindeki duvar çinilerinin yapım özelliğiyle ilgilidir. XV yüzyıl Bursa ve Edirne yapılarının[2] çini süslemelerinde yoğun bir biçimde kullanılan bu teknikte, kırmızı hamurla, renkli sırlar arasında yer alacak beyaz bir astar ancak geç örneklerde karşımıza çıkar[3]. Bu astar, renkli sırların altında gizli kalarak, çini pano veya bordürlerde, hiç bir zaman yaygın bir beyaz zemin oluşturmaz.

Bursa'da, 1419 - 1420 yıllarında yapılan Yeşil Cami çinilerinde gördüğümüz gibi, renkli sır tekniğinde imal edilmiş bu çini panolarda, beyaz astar, kompozisyon düzeninin altında görülmez ve zemin her zaman için *beyazdan başka* bir renkle kaplanır[4]. Genellikle, mavinin tonları, lacivert veya yeşil, bu çinilere egemen olan renklerdir. Beyaz ise sadece bir ton olarak bazı bezekleri oluşturur.

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Asistanı.

Bununla beraber, Şehzade Mehmet Türbesinde durum başkadır. Yerden kubbe kasnağına kadar renkli sır tekniğinde yapılmış, yoğun bir çini süslemeyle kaplı olan bu türbenin çinilerine baktığımızda, duvarlarda, üstteki ikinci sıra pencereleri çevreleyen çini bordürlerin beyaz zemini, yapıdaki diğer çini kaplamalardan, niteliksel açıdan ayrılır (Resim 3, 4).

Şimdiye dek, renkli sır tekniğinde görmediğimiz beyaz bir zemin, ilk kez burada tüm açıklığıyla karşımıza çıkmakta ve bu beyaz zemin, renksiz bir sırla örtülmektedir. Değişik türde iki gülbezeği taşıyarak, düzenli kıvrımlar oluşturan bir kıvrık dal, üç dilimli palmetlerden oluşan bir başka kıvrık dalla karışarak, bu beyaz zemin üzerinde, sonsuza değin gidebilecek bir kompozisyon şeması oluştururlar.

Öte yandan, palmetlerin işlenişindeki siyah kalın dış hatlar ve belirlenen damarlar, bezeklerin beyaz zemin üzerinde birbirine olan oranları, çok renkli sır altı tekniğinde yapılmış 1566 tarihli Kanuni Türbesi çini bordürüyle üslup açısından büyük benzerlik göstermektedir (Resim 5).

Şehzade Mehmet Türbesinde, sözünü ettiğimiz bordürün yanı sıra, aynı pencerelerin alçı şebekelerine doğru, bir başka beyaz zeminli bordür yer almaktadır (Resim 3, 4). Kalıplama tekniğiyle, bir silme gibi yapılan bu bordür, içlik penceresinin pervazını oluşturur.

Böylesine silme biçiminde yapılan bir başka çini bordür, Süleymaniye Camii (1550 57) ve Sokullu Mehmet Paşa Camii (1572) mihrap duvarının ikinci sıra pencelelerinde de yer almaktadır. Ancak bu yapılardaki örnekler, çok renkli sır altı tekniğinde imal edilmiştir.

Şehzade Mehmet Türbesi çini kaplamalarından düşen[4] ufak bir parça üzerinde yaptığımız incelemeler sonucu gördük ki, burada kullanılan renkli sır tekniği, daha önceki yapılarda kullanılan renkli sır tekniğinden bazı farklılıklar göstermektedir. XV yüzyıl ve XVI. yüzyıl başlarında imal edilen örneklerde (Bk. not. 3 ve 5) renkli sırları birbirinden ayıran kimyasal bileşim (manganez veya balmumu) kabartma olarak, veya sırların düzeyine göre çukurda kalarak bu renkli sırların birbiri içine akmalarını önler. Böylece bezekleri oluşturan renkli sırların çevresinde, yaygın bir ağ biçiminde bölümler oluşturur.

Oysa, Şehzade Mehmet Türbesi çinilerinde kullanılan kimyasal bileşimin bu derecede kesin bir ayırıcı rolü yoktur. Bazen bu kısımların üzerine altın yaldız çekilmiştir. Buna değin sırlar yine de birbirlerine karışmamaktadır. Özellikle ufak bezeklerde deseni oluşturan siyah çizgiler, renksiz bir sır altında kalmaktadır. Demek ki, zeminin beyaz olarak bırakıldığı tüm kısımlarda renksiz bir sır kompozisyonun üzerini örtmektedir. Böylece, çok renkli sır tekniğinde imal edilen bu çinilerde değişik renklerdeki sırların yanı sıra 'renksiz sır' da tıpkı öbür sırlar gibi kullanılmış. Ancak saydam olan renksiz sır, zemindeki beyaz astarı gösterdiğinden, bu yeni kullanım biçimi çinilere ayrı bir nitelik kazandırmıştır.

Şehzade Mehmet Türbesi çinilerinde ilgimizi çeken ikinci nokta, çini kaplamaların, yapının değişik kısımlarına yerleştirilmesiyle ilgilidir.

Tüm onaltıncı yüzyıl yapılarına baktığımız zaman, çini kaplamaların, büyük bir titizlikle mimari elemanların belirlediği çerçeveler içerisinde yer aldığını görürüz. Böylece belirlenen alanlar, pencere aralarındaki dikdörtgen duvar parçaları olduğu gibi, mahfilleri taşıyan kemerlerin köşelikleri ya da pencere üstlerinde yer alan boşaltma kemeri alınlıkları olabilmektedir.

Oysa, çinilerin standart kare boyutları, düz hatlardan oluşan bir alanı rahatlıkla kaplıyabildikleri halde, bu alan eğimli bir biçimdeyse kaplamada kullanılan kare karoların bir kısmının, mimarinin belirlediği bu alana sığabilmeleri için, kesilmeleri gerekmektedir. Böylece kanımıza göre, çini bir panoyu oluşturan kompozisyon, o panoyu meydana getirecek olan karoların tümüne çizildikten sonra, daha sonra kesilecek kısımlar, düz beyaz olarak bırakılmakta, çiniler yerlerine konulurken bu kısımlar kesilerek çıkarılmaktaydı.

İşte, Şehzade Mehmet Türbesi revaklı girişinde yer alan çini pano, bize bunun canlı bir örneğini vermektedir (Resim 6). Gerçekten de resimde gördüğümüz gibi üstte yer alan taçlandırma bezeğin bir kısmı, beyaz olarak henüz kesilmemiş biçimiyle durmaktadır. Aynı tipte bir örnek, beyaz kısımları kesilmiş, temizlenmiş biçimiyle Edirne Selimiye Camii Hünkâr Mahfili giriş kapısı üzerinde yer alan panoda açıkça görülmektedir (Resim 7). Böylece, Şehzade Mehmet Türbesindeki örnek, tüm onaltıncı yüzyılda uygulanacak bir yerleştirme biçimini kanıtlaması açısından önem taşımaktadır.

Şehzade Mehmet Türbesi çini süslemelerinde değineceğimiz üçüncü ve son nokta, bu çini süslemelerin yapı içerisindeki program düzeniyle ilgilidir.

Sekizgen gövdeli yapının iç kısmı, ortada yer alan çini kitabeyle enlemesine ikiye bölünmüştür (Resim 2). Bu kitabenin üst kısmında, duvarları yoğun bir şekilde kaplıyan yaygın bir bitkisel kompozisyon görülmektedir. Alt kısımda ise, giriş kapısının iki yanı dışında, aynı yoğun bitkisel kompozisyonun altında, başka bir çini programlama söz konusudur. Gerçektende, dikkatle baktığımız zaman, birinci sıra alt pencerelerin arasında yer alan sütunların, pencere üstlerindeki sivri kemerleri taşıdığını görürüz (Resim 2, 8, 9). Bu sütunların, kaide, gövde ve başlıkları değişik tipte kompozisyonlarla doldurulmuştur. Kemer içlerinde ise, yoğun bitkisel kompozisyon altında, Osmanlı Mimarisinin özgün geçme taş sisteminin renk farklılığı ve çizim olarak canlandırıldığını görmekteyiz. Böylece sanki revaklı bir galeri, mimari bir bölüm olarak değil fakat bezeme olarak sekizgen yapıyı giriş cephesi dışında çevrelemektedir.

Bu türbenin Sinan tarafından yapıldığını anımsarsak ve Şehzade Mehmet Türbesinden sonra Sinan'ın yaptığı en önemli türbenin Kanuni türbesi olduğunu düşünürsek, Şehzade Mehmet Türbesi çini süslemelerinde karşımıza çıkan bu

revaklı galerinin, Kanuni Türbesinde, bu kez mimari olarak yapının dışında gerçekleştirildiğini görürüz (Resim 10). Sanki Şehzade Mehmet Türbesi çinilerindeki programlama Kanuni Türbesi revaklı galeri tasarımının mimari bir eskizi görünümündedir[5].

Böylece görüyoruz ki, Şehzade Mehmet Türbesi çinileri, on altıncı yüzyılın ilk yarısında, bir yandan renkli sır tekniğinde imal edilen çinilerin yoğun ve sistemli olarak kullanıldığı son yapılardan biri olarak karşımıza çıkmakda, ancak yukarıda belirlemeğe çalıştığımız özellikleriyle, Osmanlı Çini Sanatında yeni bir dönemin başlangıcını da vurgulamaktadır[**].

---

(1) Genel Yayınlar: Duruçay, S. A., "Şehzade Mehmet Türbesi" *Sanat*, yıl 3. sayı 6. 1977, s. 108 113 (özellikle renkli fotoğraflar için). Goodwin, G., *History of Ottoman Architecture*, Londra, 1971; Öz, T., *İstanbul Camileri*, c. 1, Ankara, 1962, s. 139 (Kitabe); "Şehzade Mehmet Türbesi", *Arkitekt*, 1946, s. 221 - 225; Sözen, M. ve diğer., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İst. 1977, s. 215, fig. 399 (plan); Ülgen, A. S., "Şehzade Camii Heyeti", *Mimarlık*, no. 5 - 6 1952, s. 13 - 16.
Çini Süslemeleri Üzerine: Aslanapa, O., *Kütahya Çinileri*, İst. 1949. s. 22; Otto-Dorn Katherina, *Turkische Keramik*, Ank. 1957, s. 65 resim 32; Öney, G., *Türk Çini Sanatı, İst. 1977, s. 99; Öz, Turkish Ceramics*, Ankara, 1957, s. 19, levha XXX, no 60 - 61, levha XXXI.

(2) Bursa - Yeşil Cami ve Yeşil Türbe (1419 - 20), (1421 - 22); II. Murat Cami (1425); Edirne - Şah Melek Cami (1429), II. Murat Cami (1436).
Renkli sır tekniği özellikleri için Bk. Aslanapa, O., *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, İst. 1965; Hakkı, İ. "Osmanlı Devrinde Kütahya Çinileri", *Belleten*, no. 53, 1950, s. 108 - 109 (özellikle kimyasal analizler için); Kieffer, C. "Les céramiques Musulmanes d'Anatolie", *Cahiers de la Céramique*, no. 4, 1956, s. 15 - 30 (özellikle kimyasal analizler için); Öney, G., *Türk Çini Sanatı*, İst. 1977, s. 12, 64 - 65; Yetkin, Ş., "Türk Çini Sanatından bazı önemli örnekler ve teknikleri", Sanat Tarihi Yıllığı, no. 1 (1964 - 65), s. 90 - 99.

(3) Onaltıncı yüzyıl başında inşa edilen yapıların çini süslemelerinde de durum aynıdır. Ör: Yavuz Sultan Selim Camii ve Türbesi (1522), Şehzadeler Türbesi (1522), Bozüyük Kasım Paşa Cami (1526), Haseki Külliyesi (1539) ve Topkapı Sarayı Arz Odası çinileri.

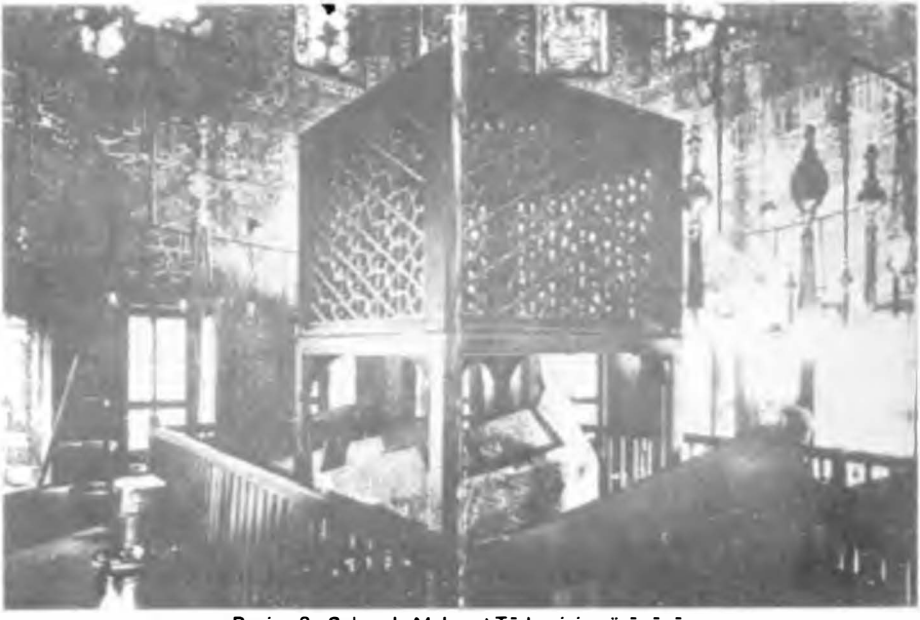
(4) Bu yapının çini kaplamaları günümüze kadar iyi korunarak gelmiştir. Ancak, yapının iç kısmında, giriş kapısının üstünde yer alan kaplamalar, yoğun bir biçimde dökülmüştür. Bunlara diğer kısımlardan düşen ufak parçalarda eklenmektedir. Düşen bu kaplamalar, türbenin dolaplarından birinde saklanmaktadır. Yapının içerisinde yer alan çiniler, renklerini canlı bir biçimde korumaktadır. Ancak türbenin dışında, giriş kapısının iki yanında yer alan çiniler yazık ki doğa koşulları nedeniyle bozulmaktadır. Sırların üst kısımları tozlaşarak, sünger gibi bir görünüm kazanmıştır. Bunlar kazınarak temizlendiği zaman alttan sağlam kısımlar yine çıkmaktadır. Bu nedenle, dıştaki çini panoları kurtarabilmek için kanımızca onları temizledikten sonra doğa koşullarından daha az etkilenebilecekleri camlı birer bölüm içine alınmalıdırlar.

(5) Şehzade Mehmet Türbesinden sonra, mimari elemanların bu tür duvar çinileri üzerindeçizildiği ikinci ve son örnek, Topkapı Sarayında III. Murat Köşkü taşlığında karşımıza çıkar. Bu örnek hazırlamakta olduğumuz, "XVI. y.y. Osmanlı Yapılarında Çini Süsleme" konulu doktora tezinde ayrıntılı olarak incelenmektedir.

(**) Bedrettin Cömert anısına düzenlenen "Sanat Tarihi ve Sanat Sorunları" Seminerinde sunulan bildiridir



Resim 1. Şehzade Mehmet Türbesi, dış görünüşü.



Resim 2. Şehzade Mehmet Türbesi, iç görünüşü.



Resim 3. Şehzade Mehmet Türbesi, ikinci sıra pencerelerden.



Resim 4. Şehzade Mehmet Türbesi, ikinci sıra pencerelerden bir ayrıntı.



Resim 5. Kanuni Sultan Süleyman Türbesi çini bordüründen bir ayrıntı.



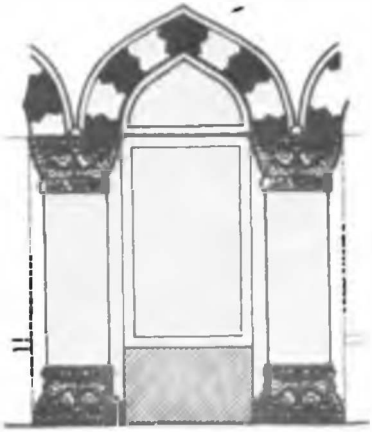
Resim 6. Şehzade Mehmet Türbesi revaklı giriş bölümü çini panolarından.



Resim 7. Edirne - Selimiye Cami Hünkâr Mahfili giriş kapısı üzerinde yer alan çini pano.



Resim 8. Şehzade Mehmet Türbesi, birinci sıra pencere aralarında yer alan çini süsleme.



Resim 9. Resim B'de görülen çini süslemenin çizimi.



Resim 10. Kanuni Sultan Süleyman Türbesi, revaklı galeri.

İSTANBUL TOPKAPI SARAYI MÜZESİNDEKİ BAZI ALBÜM DESENLERİNDEN SEÇMELER

Güner İNAL*

İstanbul Topkapı Sarayı Müzesindeki albümlerde, özellikle H. 2152 ve H. 2160 No.lu albümlerde, arslan, ejder, kuş, çiçek ve diğer motiflerden oluşan bir takım desenler vardır. Bazı motiflerin biraz farkla tekrar tekrar kullanılması bu desenlerin kumaş, cilt, porselen ve maden gibi eşyaların süslenmesinde model olarak kullanıldığı kanısını uyandırmaktadır. Desenlerin arasında çift arslanlar çoğunluğu oluşturur. H. 2152 No.lu albümde 47 r_1 (Res. 1), 90 r_1 (Res. 2), 90 r_2 (Res. 3), 47 r_2 (Res. 4) sayfalarında görülen arslan tasvirlerinde belli bir kompozisyon özelliği göze çarpar. *Res. 1*'de görüldüğü gibi sahne kare bir çerçeve içine alınmış yuvarlak bir madalyona yerleştirilmiştir. Dairesel bir hareket motifiyle adeta birbirini kovalayan iki arslan *T'ang* devri arslanlarını hatırlatacak biçimde işlenmiştir[1]. Yele, bacak ve kuyruklarından alevler çıkan arslanların bukleli yeleleri ve toplu geniş yüzleri bunların gerisinde bir Uzak Doğu modeli bulunduğunu akla getirir. Arslanların arasında kurdelelere bağlanmış bir yuvarlak madolyon yer alır. Kurdelelerin bir ucu kovalayan arslanın ağzındadır ve yuvarlak madalyon, yani disk, *Buddhizm* sembolü olan tekerlek veya çark motifini simgeler. Bu kompozisyonun benzerlerini *Lung-Ch'üan* tipi Çin porselenlerinde görüyoruz. Gri renkli ve yeşim rengi sırlı bir kasenin dibinde[2]

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Profesörü.

arslan başlı iki ejderin ortasında *Buddhist* doktrinin yayılmasını simgeleyen tekerlek motifi görülür (Res. 5). Arslanların cılız, ejder gövdesini andıran vücutlarına ve kurdelelerin yokluğuna rağmen, şişman arslan başları, iri gözleri, yeleleri ve kuyruklarının alevli biçimde işlenmesiyle birlikte ortadaki tekerlek motifi albüm deseninin bir Uzak Doğu modelinden kaynaklandığını belirtir. *Res. 2* ve *Res. 3*'de aynı tip kompozisyonun çeşitlemeleridir.

Bu desenlerin arasında en ilginci *Res. 4*'de görülen daha karmaşık bir desendir. Sahnede sınırlı olmakla beraber doğa elemanları yer alır. Üstte bulutlar arasında görünen bir elin altında bir kayanın üzerinde iki bıldırcın motifi göze çarpar. Bu bıldırcınlar 15. yüzyıl minyatürlerinde çok rastlanan bir motiftir. Bıldırcınların iki yanını yine minyatürlerden tanıdığımız çiçek buketleri süsler. Aşağıda bıldırcınlarla aynı eksen üzerindeki bir kayadan dalları bulutları andıran bir ağaç motifi çıkar. Bunun iki yanında ise, pençelerine diskli kurdeleler dolanan arslanlar görülmektedir. Arslanlar madalyonun yuvarlaklığına uyan bir hareket içindedir ve başları *T'ang* dönemi arslanlarını hatırlatacak biçimde ifadeli ve canlı işlenmiştir. Bu yuvarlak desen Uzak Doğu motiflerini kopya eden bir kompozisyona yerli elemanların katılmasından oluşan değişik bir kompozisyon göstermektedir.

Res. 6 (72 v) de ise madalyon çerçeve kaybolmuş ve kurdelelerle pençeleşen arslanların arasındaki disk motifi bir kurdele düğümü haline gelmiştir. *Res. 7* (H. 2160, 14 v) de ise aynı tip arslanlar bulutların ve çiçeklerin arasına yerleştirilmiştir. Kurdele düğümlerinden oluşan diskler arslanların ağız ve ayaklarının altına konmuş, böylece, *Res. 1*'de gördüğümüz ana tipten uzaklaşılarak daha Yakın Doğu karakterli bir görünüm kazanmıştır. Çiçekler arasında arslan-ejder motifleri Uzak Doğu'da da kullanılmıştır. Kyoto'da bulunan *Yüan* devrinden lake işlemeli tahta bir kutu üzerinde (Res. 8)[3] devrî hareketteki üç arslan-ejder biçimi yaratık kıvrık dal ve çiçeklerin arasında yer alır ve bunların da ağız, pençe ve ayaklarının altından dallar, çiçekler çıkar. Bütün bu desenlerde bir Uzak Doğu motifini benimseyen ve onu çeşitli biçimde tamamlayan kompozisyonlarla karşılaşıyoruz. Uzak Doğu örneklerinin porselen ve lake gibi dekoratif ortamda kullanılmasına karşın, albüm desenlerinin ne tür eşyalar için kullanıldığını bilmiyoruz. Ancak, bu desenlerde rastlanan bazı minyatür motifleri onların resim alanı gibi daha değişik ortamlarda da kullanılabileceğini akla getirmektedir.

Ejderli kompozisyonlara gelince, H. 2152 no. lu albümdeki bir desende (65r, Res. 9) yaprağa benzer spiraller ve alevler arasında ağzını açmış bir ejder görünür. Gövdenin iki ucunda da başı olan ejderin dışında, alevlerin uçlarında bu alevleri dişleyen dört ejder başı köşelere yerleştirilmiştir. Bu alevlerin benzerlerini Edinburg Üniversite kitaplığındaki *Cami el-Tevarih*'de (No. 20, s. 119 r). Sebüktekin'in oğulları arasındaki kavgayı tasvir eden minyatürde[4] tarafları ayıran motifte görüyoruz. Böyle dekoratif ejder motiflerinin 14. yüzyıl minyatürlerinde kullanıldığını gösteren diğer bir örnek de Topkapı Müzesindeki H. 1511 no. lu 1370 tarihli *Şehname*'nin Bahram

Gur'un ejderle boğuşmasını tasvir eden minyatüründe (Res. 10)[6] buluruz. Kıvrılan, bükülen albüm ejderinin Uzak Doğu kökenli olduğunu gösteren bir örnek ise, *Yüan* mavi-beyaz vazosundaki ejderdir (Res. 11)[6]. İslamî örnekten daha az karışık olmasına rağmen, gövde tipi ve başın çizilişi Yakın Doğu örneklerine çok benzemektedir.

Albümdeki ejderli desenlerden bazıları grotesk kompozisyonlar gösterir. Bunlardan birinde (H. 2152, 90 r, Res. 12) bir ucu palmet sarkıntılı, dilimli bir madalyonun içinde etrafı çiçeklerle bezenmiş bir suyun kenarında balığa çullanan ejder başlı, arslan pençeli acaip bir yaratık görülür. Desenin ne gibi bir eser için yapıldığı belli değildir. Aynı albümün başka bir sayfasında ise (86 v, Res. 13), yuvarlak bir madalyonda bir ejdere saldıran anka kuşları tasvir edilmiştir. Çok karmaşık bir kompozisyon gösteren desende ejder ve ankanın adeta birbirinden ayırt edilemiyecek bir tarzda birleştirildiği ahenkli bir tasvir elde edilmiştir. Ancak bu desenin de ne için tasarlandığı belli değildir. Ejderli kompozisyonların en ilginci, kuşkusuz, aynı albümün 70 r (Res. 14) sayfasında yer alır. Desende dış çizgisi birbirlerinin kuyruklarını dişleyen balıklardan oluşan dilimli bir madalyon görülür. Onun içinde uçuşan kuşlar, sonra boyunları birbirine geçmiş kuğulardan oluşan çemberin içindeki madalyonda bir ejder anka boğuşması yer alır. Son derece zengin ve cazip olan bu desenin *İlhanlı* döneminde bir su tası için yapılmış olması akla yakındır. Çünkü ejder, balık ve kuğular su ile ilgili hayvanlardır ve 14. yüzyılda yapılmış su kaplarında, Modena[7] ve Torino[8] Müzelerindeki su kaplarında olduğu gibi, bu kadın zengin olmasa bile, deniz yaratıklarından oluşan madalyonlar tasların dibini süslüyordu. Albüm deseninin bir tasa model olması en akla yakın olasılıktır.

Ejderlerin yanı sıra kuş desenleri de albüm resimleri arasında yer alır. Natüralist çiçek desenleri arasında bir daire oluşturacak tarzda uçuşan kuşlar (H. 2152, 90 v, Res. 15) oldukça sık rastlanan motiflerdir. *Res. 15*'deki desende bir kayadan çıkan geniş yapraklı Şekayik çiçekli bir dal madalyonun çemberini izleyerek bükülür ve bir ucu kayaya kadar uzanırken diğer ucu da bir spiral oluşturucasına madalyonun ortasına kıvrılır. İşte bu kıvrılan orta kısmın etrafında biri kaya üzerinde yürür durumda diğeri de ona doğru uçar biçimde iki tavus yerleştirilmiştir. Çok ustalıklı bir düzen gösteren bu desen Uzak Doğu motiflerini anımsatır. *Yüan* devrinden lake bir *Sutra* kutusunun üzerindeki irili ufaklı Şekayik çiçekleri albüm desenindekilere benzer[9]. Ancak tavusların kuyrukları desende daha şematiktir. Aynı motiflere *Ming* devri lakeleri arasında da rastlanır. *Hsüan-te* devrinden (1426-35) bir lake tabakta şekayik çiçekleri arasında uçuşan kuşların olması bu tür kompozisyonların 14. yüzyıl sonu ve 15. yüzyıl başlarına özgü olduğunu göstermektedir[11]. Aynı albüm deseninin daha sade bir çeşidini 13. yüzyıl Rakka kabaklarında da buluruz. New York'taki Metropolitan Müzesinde bulunan bir tabak bunun örneklerinden birini oluşturur[11]. Uzak Doğu lake işleri arasında benzerlerini bulduğumuz desenin *İlhanlı* döneminde bir tabak için yapılmış olması olasılığı kuvvetlidir.

Diğer bir desende ise (94 r, Res. 16) çiçek ve leyleklerden oluşan bir üçgen kompozisyon yer alır. Çark oluşturucasına bir merkez etrafına yerleştirilen leylekler

ve onları saran bitkilerin oluşturduğu bu kompozisyonun ne tür bir esere model olduğu ilginç bir sorundur. Ancak, Orta Asya'daki Karahoço yakınında 10. no. lu mabette bulunan bir tromp-pandantifte bu soruya karşılık olabilecek bir duvar freski ile karşılaşıyoruz (Res. 17)[12]. Pandantifte bir rozetin etrafında çark yapacak biçimde dizilen kuşların açık kanatlarının bir üçgenin sınırlarını oluşturmasına karşın, desende şekayik çiçeklerinden bir öz etrafında ayaklarıyla yere basan, gagaları merkeze yönelmiş çark yapan leyleklerin etrafındaki bitkilerin dizilişi bir üçgen yapmaktadır. Bazı motif farklarına rağmen, desene şaşılacak derecede benzeyen bu 9. - 10. yüzyıl pandantifi onun bir mimarî parçada yararlanılabilecek nitelikte bir eser olduğunu ima etmektedir. Üslup ve motif açısından kendisinden önceki desenlere benzerliği açısından *Yüan* ile çağdaş *İlhanlı* dönemine yerleştirebileceğimiz bu desen herhalde o devir mimarisi içinde bir mimarî organı süsleyebilirdi. Ancak, o dönem mimarisinden zamanımıza gelen eserler arasında bu kanımızı kuvvetlendirecek bir eser tanımıyoruz. Belki ilerdeki araştırma ve buluntular bize daha aydınlatıcı bir bilgi verecektir.

Yine bir kutu kapağı modelini andıran başka bir desen de albümün 86 v Res. 18) sayfasında görülür. Çiçekleri iki yana kıvrılan ve bir şekayik çiçeğinden çıkan buketlerin arasındaki boş alanlara yerleştirilen kanatlarını açmış kuşlar Sultanabad keramiklerini andırır[13]. Desen ya bir kutu kapağı veya büyük bir olasılıkla bir çanak için hazırlanmışa benzemektedir.

Çember veya dilimli motifler oluşturan desenler arasında bazı çiçek motifleri de göze çarpar (H. 2152, 90 r, 70 r, Res. 19, Res. 20). Bunlardan *Res. 19*'da dilimli sarkaç gibi bir alanda çark yapan lotüs çiçekleri bundan önceki örneklerde gördüğümüz gibi çiçekli bir dalın kendi etrafında bükülmesinden oluşmuştur. Kıvrık dal çark yapan lotüslerin çanak yapraklarını delerek geçer ve kıvrımı oluşturur. Böylece, çok dekoratif bir görünüm sağlanır. Aynı kompozisyonun bir astrolob biçimi içinde tekrarlanması (Res. 20). Bu desenlerin maden veya deri gibi eserlerde kullanılmak üzere yapıldığını akla getirir. İkinci desende birinci desenden farklı olarak kıvrık dallar çanak yaprakları delmez ve motifler daha gevşek ve tabiî bir görünüm içindedirler.

Albüm desenlerinin arasında bazıları hayvan masallarını simgeler ve kitap resmine örnek olarak yapılmış gibi görünmektedir. H. 2152 no. lu albümün 93 r sayfasındaki desen (Res. 21)[14] bir deveye saldıran arslan, tilki, çakal ve kargayı tasvir etmektedir. *Kelile* ve *Dimne*'nin hikayelerinden birini[15] simgeleyen bu tasvirin bir minyatür deseni olduğu açıktır. Bunun yanı sıra, hangi metni resimlediği belli olmayan bazı desenler de vardır. Bunlardan birinde (H. 2152, 51 r, Res. 22) bir arslana çullanan üç ayı görülmektedir. Ayıların büyüğü arslanla boğuşma halindedir. Arslan ayının karnını deşerken, ayı da arslanın sırtını parçalamaktadır. Bir küçük ayı da arslanın kalçasına ve bacağına saldırır. Diğer bir ayı ise, tepenin gerisinden

arslana bir taş fırlatmaktadır. Desenin yine *Kelile ve Dimne* veya *Hümayunname* gibi bir kitabı resimlemekte kullanıldığı sanılmakla beraber, kesinlikle hangi kitabı resimlediği belirsizdir. Diğer ilginç bir desende ise (44 v, Res. 23) bir karacaya saldıran iki arslan tasvir edilmiştir. Karacaya saldıran arslan motifi eski bir motif olmakla beraber hangi edebî içerik için hazırlandığı bilinmemektedir.

Desenler arasında son bir grup olarak bazı at resimlerine değinmek istiyorum (H. 2165, 69 r, Res. 24; H. 2168, 21 v, Res. 25 ve 22 r, Res. 26). *Res. 24* deki desende iki at motifi o şekilde yerleştirilmiştir ki, birbirlerine kenetlenmiş çark yapan dört at motifi oluşmuştur. *Res. 26* da bu atlar dekoratif çiçekler arasındaki bir bezeme içine yerleştirilmiş, *Res. 25* de ise, sadece çiçeklerle yenitilmeyip, bir dere manzarası çizilmiş ve resmin üst ve altına hayret eder pozda veya seyreder durumda bazı insan figürleri eklenmiştir. Bu desende görülen insan tipleri 16. yüzyıl *Safavî* minyatürlerindekileri anımsatmaktadır. Özellikle sol üst köşedeki perçemi şapkasının altından sağ yanağına sarkan figür Kazvin okulu (1548 - 1589) tiplerini anımsatır. Aynı tip çark yapan at desenleri Rıza-i Abbasî albümünde de görülmektedir[16]. Desenin üzerindeki imza 9 şevval 1025 (Ekim 20, 1616) da Rıza-i Abbasî tarafından yapıldığını bildirdiğinden İstanbul albümlerindeki at desenlerinin de 16. yüzyıl sonu veya 17. yüzyıl başında İran'da yapıldıkları anlaşılmaktadır. Ancak desenlerin model olarak hazırlandığı tasvirin ne olabileceği sorunu açık kalmaktadır.

Bütün bu albüm desenlerinde ortak bazı taraflar görünmektedir. 14. yüzyıl ile 16. - 17 yüzyıllar gibi geniş bir zaman içinde dağılan desenlerde görülen en belirli ortak özellik genellikle çark şemasını benimsemeleridir. 13. yüzyıllardan bu yana madende[17] ve belki daha önceleri de keramikte[18] İslam sanatının en çekici kompozisyonlarını oluşturan çark kompozisyonunun albüm desenlerinde de tekrar tekrar görünmesi bu tür kompozisyonunun albüm desenlerinde de tekrar tekrar görünmesi bu tür kompozisyon düzeninin ne derece yaygın olduğunu göstermektedir.

İncelediğimiz desenlerin çeşitli malzeme üzerlerindeki benzerleri onların değişik ortamdaki tasvirlere model olduklarını göstermektedir. Bunların her birinin nasıl bir eser için hazırlandığı tamamen açığa kavuşturulamamakla beraber, bazılarının madenî eserler, çanak, çömlek, kumaş, cilt veya kutu kapağı kompozisyonlarına model olduğu sanılmaktadır. Hattâ, bunların arasında *Res. 16* daki gibi bir mimarî süslemenin bir parçası olabilecek gibi görünenler vardır. Desenlerin çoğunun Uzak Doğu *Yüan* veya *Ming* modellerine yakınlığı onların 14. yüzyılda veya 15. yüzyıl başında Uzak Doğu eserlerinden esinlenerek yapıldığını akla getirmektedir. Ancak, son gruptaki at tasvirleri büyük bir olasılıkla 16. yüzyıl veya 17 yüzyıl başında yapılmışlardır. Sadece küçük bir bölümünü incelediğimiz albüm desenlerinin başka ülkelerde olanlarıyla birlikte tümünün incelenmesi kuşkusuz İslam tasvir sanatının çok ilginç yönlerini ortaya koyacaktır.

NOTLAR

(1) Uzak Doğu Arslanları için bk. : F. Koyama, *Céramique ancienne de l'asie-Chine. Japon. Corée. Asie du sud-est. Proche-orient*, Freiburg, 1961, s. 26, Res. 7, S. 130, Res. 53. Çin tarzı bazı resimler hakkında bk. B. Gray, "Some Chinoiserie Drawings and Their Origin", *Forschungen zur Kunst Asiens* (In Memoriam Kurt Erdmann), İstanbul, 1969, s. 169-171.

(2) Sh. Lee ve Wai-Kom-Ho, *Chinese Art under the Mongols: The Yüan Dynasty*, (1279-1368), Cleveland, 1968, No. 81.

(3) A.e., No. 293.

(4) G. İnal, "Artistic Relationship Between the Far East and the Near East as Reflected in the Miniatures of the Gami' at-Tawarih", *Kunst Des Orients*, X 1/2, (1976), s. 108-143.

(5) B. Gray. *Persian Painting*, Geneva, 1961, s. 63'deki resim.

(6) Sh. Leeve Wai-Kom-Ho, *A.g.e.*, No. 136.

(7) E. Baer, "Fish-pond Ornaments on Persian and Mamluk Metal Vessels", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 21 (1968), s. 14-27.

(8) D. S. Rice, "Two Unusual Mamluk Metal Works", *A.e., XX (1957), s. 486-500.*

(9) Sh. Leeve Wai-Kom-Ho, A.g.e., No. 285.

(10) *Chinese Cultural Art Treasures. National Palace Museum. Illustrated Handbook*, Taiwan, 1978, P. 73.

(11) A. Lane, *Early Islamic Pottery*, London, 1947, Pl. 77 B.

(12) A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstüten in chinesisch-Turkistan-Berichte über archäologische Arbeiten von 1906-bis 1907 bei Kuca, Qarashahr und in der Oase Turfan*, Berlin, 1912, s. 338, Res. 675.

(13) R. L. Hobson, *British Museum. A Guide to the Islamic Pottery the Near East*, London, 1932, Res.69.

(14) M. Ş. İpşiroğlu, *Saray-Alben*, Wisbaden, 1964, Lev. XLVIII/73.

(15) Beydeba, *Kelile ve Dimne*, Çer. Ö. R. Doğrul, Ankara, 1968, S. 149-155.

(16) E. Atıl, *The Brush of the Masters: Drawings from Iran and India*, :Washington, D.C., 1978, s. 65, Fig. 28.

(17) D.S. Rice, "Studies in Islamic Metal Work III", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, XV/2 (1953), s. 229-238; A.y., "The Brasses of Badr al-dîn Lu'lu", *A.e.*, XIII/3 (1950), s. 627-634.

(18) R. Ettinghausen, "The Wade Cup in the Cleveland Museum of Art. Its Origin and Decorations", *Ars Orientalis*, II (1957), s. 327-67.



Resim 1. Desen, Albüm H. 2152, 47 r.
Topkapı Sarayı Müzesi.



Resim 2. Desen, Albüm H. 2152, 90 r.
Topkapı Sarayı Müzesi.



Resim 3. Desen, Albüm H. 2152, 90 v.
Topkapı Sarayı Müzesi.



Resim 4. Desen, Albüm H. 2152, 47 r.
Topkapı Sarayı Müzesi.



Resim 5. Porselen Tabak, Philadelphia Museum of Art Lee ve Wai-Kam Ho'dan.



Resim 6. Desen, Albüm H. 2152, 72 v. Topkapı Sarayı Müzesi.



Resim 7 Desen, Albüm H. 2160, 14 v. Topkapı Sarayı Müzesi.



Resim8. Lake kutu kapağı, Ryojen-in Kyoto Lee ve Wai-Kam Ho'dan.



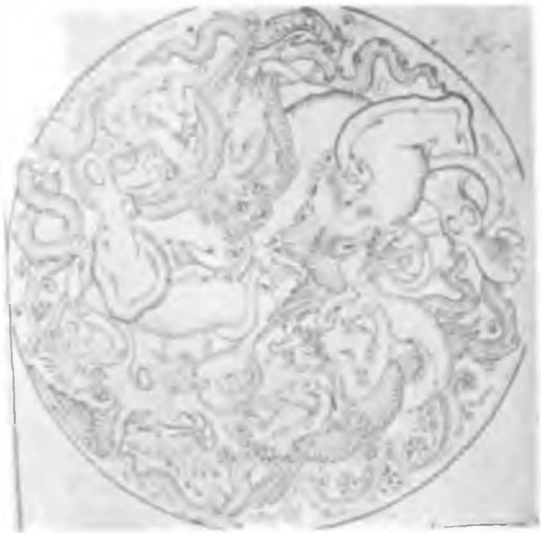
Resim 9. Desen, Albüm H. 2152, 65 r. Topkapı Sarayı Müzesi.



Resim 10 Şehname H. 1511, 206 v. Topkapı Sarayı Müzesi



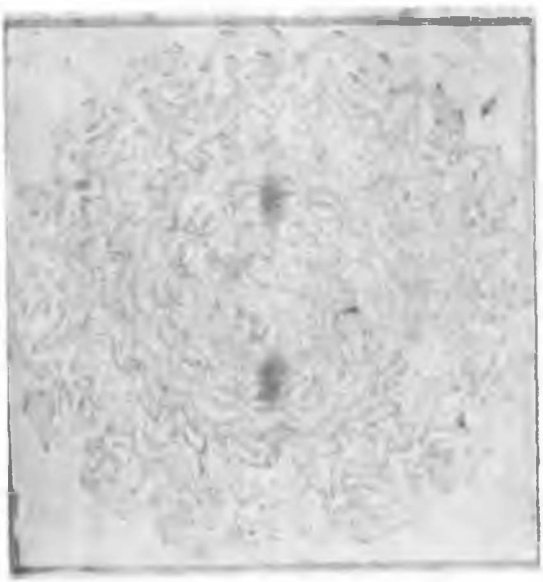
Resim 11 Mavi Beyaz porselen şişe, Harry ve Lady Garner, K. Lee ve Wai Kam Ho'dan.



Resim 12. Desen, Albüm H. 2152, 90 v.
Topkapı Sarayı Müzesi.



Resim 13. Desen, Albüm H. 2152, 86 v.
Topkapı Sarayı Müzesi.



Resim 14. Desen, Albüm H. 2152, 70 r
Topkapı Sarayı Müzesi.



Resim 15. Desen, Albüm H. 2152, 90 v.
Topkapı Sarayı Müzesi.



Resim 16. Desen, Albüm H. 2152, 94 r.
Topkapı Sarayı Müzesi.



Resim 17. Karahoço'dan Mabet pandantifi
9. - 10. y.y. civarı. Grünwedel'den



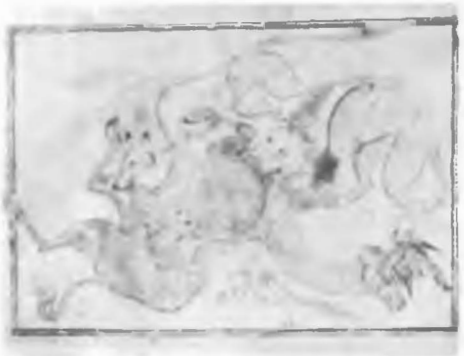
Resim 18. Desen, Albüm H. 2152, 86 v.
Topkapı Sarayı Müzesi.



Resim 19. Desen, Albüm H. 2152, 90 r.
Topkapı Sarayı Müzesi.



Resim 20. Desen, Albüm H. 2152, 70 v.
Topkapı Sarayı Müzesi.



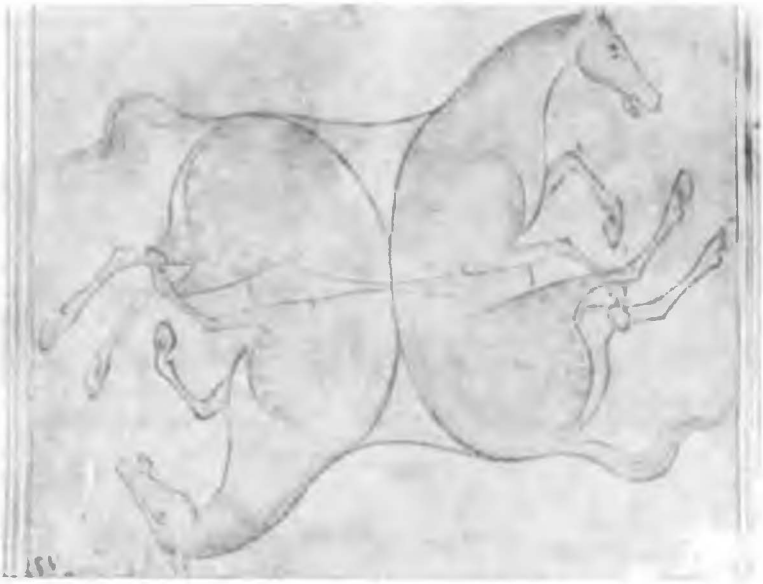
Resim 21. Desen, Albūm H. 2152, 51 r.
Topkapı Sarayı Müzesi.



Resim 22. Desen, Albūm H. 2152, 51 r.
Topkapı Sarayı Müzesi.



Resim 23. Desen, Albūm H. 2152, 44 v.
Topkapı Sarayı Müzesi



Resim 24. Desen, Albüm H. 2165, 69 r.
Topkapı Sarayı Müzesi.



Resim 25. Desen, Albüm H. 2168, 21 v.
Topkapı Sarayı Müzesi.



Resim 26. Desen, Albüm H. 2168, 22 r.
Topkapı Sarayı Müzesi.

BİR ÖZBEK NAKKAŞI MAHMUT MÜZEHHİB VE YAYINLANMAMIŞ YENİ MİNYATÜRLERİ

Mustafa SÜMER*

Uzun ve çok yönlü sanat yaşamı olan 16. Yüzyıl Özbek kitap sanatcısı Mahmud Müzehhib üzerinde yeterince biyografi çalışmaları yapılmamıştır[1].

Mahmut Müzehhib'in Buhara'daki çalışmaları 1528 yılından sonra başlar. Sanatcı bu tarihte hocası hattat Mir Ali ile birlikte Özbeklerin Herat'ı istilası sırasında Buhara'ya getirilir[2].

Mahmud'un Herat'taki çalışmalarından bize ulaşanlar Meşhed'deki bir albümden dört imzalı minyatürdür[3]. Bunlardan ilki Ali Şîr Nevaî'nin bir portresidir. Alî Şîr Nevaî (Ölümü 1500) Herat'ta edebiyatcı,sanat patronu ve Hüseyin Baykara'nın veziridir. Portrede cübbesi ve yeşil başlıklı türbanıyla tasvir edilmiştir. Sakallı çehresi, kamburlaşmış sırtı ve bastona dayanan vücudu onun yaşlılığını gösterir. Minyatür gerçekci ve ifadeci bir portre anlayışını yansıtır. İkinci minyatür üç kadın portresini gösterir. Figürlerin içiçe giydiği elbiseler ağır bir etki bırakmakta ve çizgiler dekoratif bir şekil almaktadır (Res. 1). Üçüncü minyatür (Res. 2) bir gencin sevgilisine elma sunmasını gösterir. İki gencin uzun ve ağır elbiseleri ile kıvrak ve dekoratif şekiller ikinci minyatürü izler. Son minyatür kırmızı, sarı, mavi renklerdeki bir melek tasviridir.

---

* Cumhuriyet Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Asistanı.

Mahmud'un Herat'ta yapılmış başka eserleri bilinmez. Buhara'daki çalışmalarının erken örneklerinden biri Paris'te (Bibi. Nat. Suppl. Pers 985, Mir Ali 1537 yılında kopye etti. Minyatürler 1546 tarihlidir) bulunan Nizami'nin Mahzan al-Asrar'ıdır[4] Yaşlı kadın'ın Sultan Sencer'e yalvarmasını konu alan, Mahmud Müzehhib imzalı çift sayfa minyatürde süngere benzeyen kaya ve dekoratif bitki şekilleri Herat'ı izler. Eli bastonlu, çevik ve çelimsiz gibi figür çeşitlemeleri Behzad'dan hareket eden figür tipleridir. Bu figürler Buhara'da modadır.

Sanatcının diğer bir eseri de yine aynı kolleksiyonda bulunan (Suppl. Pers 1416) ve 1500 yılında Herat'ta Sultan Ali Meşhedî tarafından kopye edilen Tuhfat al-Ahrar[5] yazmasıdır. Minyatürler metninden yaklaşık elli yıl geçtir. Bunlardan biri üzerinde Mahmud'un imzası bulunur. Sanatcı için klasik bir eğlence sahnesidir. Prens müzisyenler eşliğinde çiçekli bir bahçede eğlenir. Berlin ve Leibzig'deki Kunstgewerbe Müzelerindeki iki küçük minyatürde Mahmud Müzehhib imzası bulunur[6] Bunlar Tuhfat al-Ahrar'daki eğlence sahnesine benzerler.

Diğer bir Tuhfat al-Ahrar[7] yazmasından kalan (Octava Homberg'in 1921'de satmakta olduğu) beş minyatürden çift sayfa takdim minyatürleri Mahmud'un imzasını taşırlar.

Lizbon, Gülbenkyan Vakfı'ndaki Sa'di Bostanını[8] 1542'de Sultan Abdülaziz Han için Mir Ali Haravi kopye etti. Yedi çift sayfa minyatürü vardır. Birincisi ve altıncısı Mahmud Müzehhib'in, ikinci grup minyatürler Abdullah'ındır. Birinci grub minyatürler kral Dara ve savaşını, altıncı grup minyatürler dini vaaz ve kamp sahnelerini içerirler. Dini vaaz sahnesindeki figür grublaşmaları ile kamp sahnesindeki manzaranın birkaç figürle değerlendirilmesi özellikleri göze çarpar. Yazmanın son minyatürü üzerinde 1549 yılında Abdülaziz Han adına yapıldığını bildiren kitabe vardır. Minyatürlerin kalitesi bu tarihe uygun düşer.

Cami'nin Baharistanı'nın[9] Mahmud'un imzası bulunan çift sayfa minyatürlerinde bir kralın kampı ve savaşları gösterilir (Res. 3,4). Savaş sahnesindeki kalenin yıkımı sahnesi Behzad'ı izler[10].

Nihayet Topkapı Sarayı'ndaki 37178 no. lu albümdeki 1562-63 tarihli iki Şeybanı prensinin portresi[11] ile Keir Kolleksiyon'daki bahçede sultani eğlenceyi gösteren çift sayfa minyatürlerde[12] Mahmud Müzehhib'in imzası bulunur.

Mahmud Müzehhib'in portre dışındaki minyatürlerinin figür ve manzara üslûbu Behzad ve çevresineki Herat okulu sanatçılarının eserlerini izler. Ancak geç eserlerinden biri olan Lizbon'daki Sa'di Bostanı'ndaki minyatürler figür grublaşmaları ve az figürle zeminin daha iyi değerlendirilmesi gibi belli prensiblere bağlanmış Özbek Saray üslûbundaki minyatürleri izler.

Topkapı Sarayı Kitaplığı'nda R. 1964 ve R. 958 numaralara kayıtlı kaliteli cild, yazı, tezhib ve minyatürleri içeren iki şiir mecmuası bulunur. R. 1964 no. lu yazma diğerlerine göre daha kaliteli olmasına rağmen tarihsizdir. 222 a Sayfasındaki

kolofonuna göre Muhammed Ali al-Katib tarafından ilk kısmı yazılmış ve sonuna Mir Husayn al-Husayni yazmıştır[13]. Şiirler Fahri tarafından düzenlenmiştir. Beş minyatüründen üçü Mahmud Müzehhib'in, biri Abdullah'ın imzasını taşır. Biri imzasızdır.

Çift sayfa takdim minyatürleri (1 b, 2 a: Res. 5,6) parmaklıklı bir terasın önünde seyreden kadın tasvirlerini ihtiva eder. Figürler başlarını bir tarafa çevirerek gövdeleriyle ahenkli bir şekilde kıvrılırlar. İçiçe giyilen uzun ve önü yırtmaçlı elbiseler ağır bir etki bırakır. Pelerinlerin üzeri işlenmiştir. Dolgun çehrelerinin iki yanından zülüfleri sarkan figürler başlarında birer diadem ve boyunlarından bellerine kadar inen kolyeler taşırlar. Minyatürler portre özellikleri taşımalarına rağmen parmaklığın önündeki teras ile geride bahar ağaçları "saray terasından tabiatı seyreden kadınlar" konusunu işlediğini gösterir. Sanatcı devrin ideal kadın tipleri ile moda kıyafetleri yansıtmaktadır.

Yay gibi kıvrılan dolgun yüzlü kadın tasvirleri ile ağırlıklı kıyafetler günün modasıdır. Mahmud bu figürlerin başarılı örneklerini vermiştir. Herat'ta yaptığı üç kadın tasviri bu portrelerin en erkenidir. Sanatcı burada konuyu zenginleştirmiştir. Sayfaların alt kısmında tezhiblerin üzerinde Mahmud Müzehhib'in yaptığı belirtilir. Sayfaların kenarları zengin tezhiblerle doldurulmuştur. Eserin kalite ve zenginliği saray çevresinden sanatcıların çalıştığını gösterir. Sanatcının imzasının minyatürün dışında ve tezhiblerin üzerinde oluşu tezhiblerin de ona ait olduğu fikrini verir. Müzehhib soyadı onun tezhibciliğinden gelir. Mirza Haydar ve Mustafa Ali onun iyi bir tezhibci olduğunu belirtirler[14]. Ancak bilinen tezhibi olmadığı için yazmanın tezhiblerini ona izafe etmek güçtür. Mahmud Müzehhib hocası Mir Ali'den hattatlığı, nastalik yazısını da öğrendi. Onun biri Boston'da (Musée de L'Art Fin), diğeri Topkapı Sarayı'nda (Albüm 37064) bilinen iki hattı bulunur[15].

R. 1964'ün sayfa 95 b.deki minyatürü Sultanı bir bahçede eğlenirken gösterir (Res. 7). Sultan baldaken şeklinde bir tahtın üzerinde oturmakta ve bir hizmetci önünde ona içki sunmaktadır. Sultanın önünde dört kollu bir havuzun çevresinde ikili üçlü grublar halinde müzisyenler ve eğlenen şahıslar bulunur. Minyatürün alt kısmında soldaki eğlenceyi seyreden bastonuna dayanmış figür birçok yazmada görülen figür çeşitlemesidir. E. de Lorey Kolleksiyonu'ndaki sanatcıya ait Baharistan'ın minyatürlerinde de görülür. Eğlencenin gerisinde çiçekli bahar ağacının yeraldığı manzara bulunur. Minyatürde Mahmud'un imzası bulunur.

Şair'i kırda maîyetiyle birlikte eğlenirken gösteren minyatür (10 a, Res. 8), Mahmud'un minyatürlerine göre daha ince ve hareketli figürler ile daha dekoratif bir manzara ihtiva eder. Bulutlar alev şeklinde gökyüzünü kaplamış tepeler bütünüyle çiçeklerle tezyin edilmiştir. Figürdeki içki kabının üzerinde minyatürün Abdulllah tarafından yapıldığı belirtilir. Abdullah Özbeklerin bilinen ikinci büyük figür ressamıdır[16]. Sanatcı Mahmud'un aksine çağdaş Safevi nakkaşlarıyla paralellik gösterir.

Sayfa 175 a'daki Sultanın ava çıkması sahnesi (Res. 9) yazmanın imzasız tek minyatürü olup ava çıkan şair ve maîyetinin yolda bir şahıs ile karşılaşmasını gösterir. Avcı grubu ırmağın bir yanına onların konuştukları tek şahıs da diğer yanına yerleştirilmiştir. Minyatür Abdullah'ın dekoratif manzara özelliklerini taşımaz. Figürler Mahmud'un dolgun yüzlü ve statik tipleridir. İmzasız minyatür Mahmud Müzehhib'e veya daha başka bir nakkaşa işaret eder.

Mahmud'un figürleri ahenkli bir şekilde kıvrılırlar. Figürlerin başları da bu kıvrılmaya uyar. Kıyafetler uzun elbiseler üzerine giyilen dekoratif kaftan veya pelerinlerden oluşur. Elbiseler figürleri ağırlaştırır. Dolgun çehrenin iki yanından zülüfler sarkar. Mahmud'un portreciliği Herat'ta prensiplerini bulmuş, Buhara'da olgunluğa erişmiştir. Figürleri birçok nakkaş tarafından tekrarlanmıştır (Res. 14).

R. 958 dört minyatür ihtiva eder. Kolofonuna göre Muhammed Ali B. Mahmud tarafından 1545 46 yılarında tamamlanmıştır[17]. Ancak minyatürleri imzasızdır. Kalitesi ve figür üslûbu bakımından R. 1964'e benzer.

Yazmanın çift sayfa takdim minyatürleri şairin kırda kadınlarla eğlenmesini gösterir. İlk minyatürde (Res. 10) şair gözdesiyle eğlenirken iki nedime onlara hizmet eder. İkinci minyatürde (Res. 11) diğer bir şair iki kadınla konuşup eğlenmektedir. Minyatürlerin gerisindeki tepelerde çiçekli bahar ağaçları bulunur. Zemin çiçeklerle tezyin edilmiştir. Gökyüzü Mahmud'un minyatürlerindeki gibi mavi zemine çizgi şeklinde beyaz bulutlar ihtiva eder. Figürler dolgun çehreli ve ağırlıklı Mahmud'un tipleridir.

Yazmanın diğer çift sayfa minyatürlerinde (28 a, 29 b: Res. 12, 13) şairler aşıklarıyla birlikte bir duvarın önünde gösterilir. İlk minyatürde şair kadının eteğinden tutar. Kadın ayakta bir yay çizerek başını öne uzatır. Pelerini dekoratif motiflerle süslenmiştir. Kadın Figürler R. 1964'den hareket etmelerine rağmen R. 897 no.lu Tuhfat al-Ahrar yazmasında da tekrarlanmıştır (Res. 14)[18]. Sayfa 29 b'deki minyatür kompozisyon bakımından 28 a'daki minyatüre benzemesine rağmen elele tutuşan iki aşık figürlerinin işlemesi farklıdır. Abdullah nakkaşın ince ve hafif figürlerine benzer.

R. 1964 ve R. 958'in minyatürleri figür ressamlığı ve portrecilik açısından Özbek sarayının minyatür atelyelerinin en kaliteli eserleridir. İlk yazma Mahmud ile Abdullah'ın ortaklaşa çalışmasıdır. Yazmanın tarihi 1545 - 46 tarihli ikinci yazmaya göre daha kaliteli olduğundan sonraki yıllarda 1545 - 60 yılları arasında yapılmalıdır. R. 958'deki dört minyatür ise kalite ve üslûb itibariyle bu iki Özbek nakkaşının elinden çıkmalıdır. Ancak kesin değerlendirmeler için sanatçıların daha geniş biyografileri ile değişik kolleksiyonlardaki bilinmeyen eserlerinin tanıtılmasına gerek vardır.

Mahmud Müzehhib kitap sanatcısı özellikle portre sanatcısı olarak yaklaşık 1500 - 1560 yılları arasında Herat'ta ve Buhara'da çalışmalarını sürdürmüştür. 1528 - 1560 yılları arasında Buhara'da Özbek Sarayı'nda minyatüre portreciliği yerleştir-

miştir. Birçok yazmada tekrarlanan portreci figürleri onun figür ressamları yetiştirdiği veya çevresini etkilediği anlamına gelmektedir. İslâm minyatürü üzerine yapılacak yeni çalışmalar onun uzun ve çok yönlü sanat kişiliğini daha çok aydınlatacaktır"

---

(1) Sanatcı üzerinde yapılan tek biyoğrafik çalışma için bkz: A. Sakisian, "Mahmud Mudhabib-miniaturiste, enlumineur et Calligraphe Persan", *Ars Islamica* VI (1937), ss. 338 - 44.

(2) Kadı Ahmad, *Calligraphers and Painters*, Washington 1959, s. 32.

(3) Binyon-Wilkinson-Gray, *Persian Miniature Painting*, New York 1933, s. 122, Pl. LXXVI. A, LXXVI B, LXXVII. B.

(4) E. Blochet, *Catalogue des manuscrits persans de la Bibliothéque Nationale*, Paris 1928, No. 1264.

(5 A. Sakisian, *A.g.e.*, s. 341, fig. 5.

(6) *A.e.*, s. 342.

(7) Binyon-Wilkinson-Gray, *A.g.e.*, s. 125, No. III.

(8) B. Gray, "Les Arts du Livre", *L'Art D'Orient*, Lisboa/Maio 1963, No. 123, pl. 123.

(9) E. De Lorey Kolleksiyonundaki eser için bkz: A Sakisian, *A.g.e.*, s. 342, pl. 6, 7.

(10) British Museum Or. 6810'daki eserde Behzad'ın Kıvarnak Şatosu yapımını gösteren minyatür Buharistan için prototipdir. Bkz.: I. Stchoukine. "Les Peintures de la Khamseh du Nizami du British Museum Or. 6810", *Syria*, XXVII (1950), s. 301 - 313.

(11) A. Sakisian, *A.g.e.*, s. 342.

(12) Grube-Robinson-Meredith-Owens-Skelton, *Islamic Painting and the Arts of the Book the Keir Collection*, London 1976, s. 195, Lev. 76.

(13) F. E. Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, Istanbul; 1961, s. 318, No. 911

(14) Mirza Haydar'ın yazısı için bkz: Binyon-Wilkinson-Gray, *A.g.e.*, Append. II. 16. Yüzyılın sonlarında yazan Mustafa Ali'nin eseri 1926 yılında yayınlanmıştır. Bkz: *MEnakıb-ı Hünerveran*, Istanbul, s. 40, 67.

(15) A. Sakisian, *A.g.e.*, s. 339.

(16) Abdullah Şeyhzade'nin öğrencisidir. Buhara'ya ne zaman geldiği bilinmemekle birlikte en erken eseri Gülbenkyan Kolleksiyonu'ndaki 1549 tarihli Sa'di Bostanı'nın iki minyatürüdür. En geç eseri 1575 tarihli bir Cami yazmasındaki (Merteau-Vever Coll. No. 142) minyatürüdür. Sanatcının 1564 (Herrmaneck Coll. Lot. 180) bir minyatürü, R. 1964'de (Topkapı Sarayı) bir minyatürü ve Sultan İbrahim Mirza Divanı'nda 1570 tarihli imzalı bir minyatürü bulunur.

(17) F. E. Karatay *A.g.e.*, s. 314 No. 899.

(18) *A.e.*, ss. 250, No. 722.



Resim 1. Albüm, Meşhed'deki bir camiden, Üç Kadın (Çinli Kadınlar) Mahmud Müzehhib (Binyon-Wilkinson-Gray'dan).



Resim 2. Albüm, Meşhed'deki bir cami'den, Aşığına Elma Sunan Genç. Mahmud Müzehhib (Binyon-Wilkinson-Gray'dan).



Resim 3. Cami'nin Baharistanı, E.'de Lorey Coll, Kırda Kamp ve Savaş Sahneleri, Mahmud Müzehhib, (Sakisian'dan).



Resim 4. Cami'nin Baharistanı, E.'de Lorey Coll, Kırda Kamp ve Savaş Sahneleri, Mahmud Müzehhib, (Sakisian'dan).



Resim 5. Şiir Mecmuası, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, R. 1964, 1b, 2a, Saray Terasından Seyreden Kadınlar, Mahmud Müzehhib.



Resim 6. Şiir Mecmuası, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, R. 1964, 1b, 2a, Saray Terasından Seyreden Kadınlar, Mahmud Müzehhib.



Resim 7. Şiir Mecmuası, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, R. 1964, 95b, Bahçede Sultanî Eğlence, Mahmud Müzehhib.



Resim 8. Şiir Mecmuası, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, R. 1964, 107a. Şair'in Kırda Eğlenmesi, Abdullah.



Resim 9. Şiir Mecmuası, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, R. 1964, 175a, Şair'in Ava Çıkması.



Resim 10. Şiir Mecmuası, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, R. 958, 1b, 2a. Şair'in Kadınlarla Eğlenmesi.



Resim 11. Şiir Mecmuası, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, R. 958, 1b, 2a. Şair'in Kadınlarla Eğlenmesi.



Resim 12. Şiir Mecmuası, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, R. 968. 28a, 29b. Eğlenen Aşıklar.



Resim 13. Şiir Mecmuası, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, R. 968. 28a, 29b. Eğlenen Aşıklar.



Resim 14. Tuhfat al-Ahrar, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, R. 897. 2a. Eğlenceye Eşlik Edenler.

18. YÜZYIL OSMANLI MİNYATÜRÜNDE YENİ KONULAR: TOPKAPI SARAYINDAKİ HAMSE-İ ATAYİ'NİN MİNYATÜRLERİ

Günsel RENDA*

16. Yüzyılda doruğuna erişen Osmanlı minyatür sanatı Osmanlı tarih yazıcılığından ayrı düşünülemez. Nitekim bir Osmanlı minyatür sanatı ikonografisi çizilmek istenirse, konu dünyasına Osmanlı tarihinin egemen olduğu açıkça ortaya çıkar. 16. yüzyıl boyunca birbiriyle yarışırcasına ürün veren saray şehnamecileri (tarih yazıcıları) dönemin ünlü hattat ve nakkaşları ile birlikte Osmanlı tarihini belgelemişlerdir. Hiç kuşkusuz her dönemde, gerek yazarlar gerekse nakkaşlar sarayın istek ve beğenisine uymayı amaç edinmişlerdir. Böylelikle Osmanlı yöneticilerinin gücünü ve Osmanlı devletinin yüce sınırları içindeki görkemini yansıtan minyatürlü yazmalar 17 yüzyıl başlarına kadar egemenliklerini sürdürmüşlerdir. Kimisi çocuk yaşta başa geçen, kimisi sağlık nedenleriyle fazla başarı gösteremiyen 17 yüzyıl padişahları döneminde 16. yüzyıla kıyasla büyük bir sanat etkinliği olmamıştır. Belgelenecek önemli tarihsel olayların azalması ile sarayda tarih yazıcılığı da giderek önemini yitirmiştir. Minyatürlenen yazmaların sayısı çok azalmış ve hepsinden öte, konular değişmiştir. Artık nakkaşlar padişahların yaşam öykülerinden ve savaşlardaki başarılarından başka konuların da minyatürlenebileceği bilincine varmışlardır. Nite

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Sanat Tarihi Doçenti.

kim bu dönemde minyatürler, Osmanlı padişahlarının soy ağaçlarını İslâm ve din tarihinin büyüklerine bağlayan silsilenamelerin ve birkaç portre albümünün dışında, daha çok edebiyat ve bilim dallarındaki kitapları ve albümleri süsler. Bu albümlerde günlük yaşam sahnelerinin de minyatüre konu edilmesi ilgi çekicidir[1].

Osmanlı minyatür sanatındaki son atılım 18. yüzyılın ilk yarısında Lale Devrinde gerçekleşmiştir. Bu dönemde çok sayıda minyatür yapılmıştır. III. Ahmet ve Damat İbrahim Paşa'nın batıya yönelik tutumları sonucu Avrupa'yla ilk kez bilinçli kültür alışverişine giren Osmanlı Sarayı Lale Devrinde en aydın dönemlerinden birisini yaşamıştır. Hiç kuşkusuz, dönemin siyasal ve toplumsal ortamı bu atılımla bağdaşacak durumda olmadığından, yöneticiler, saray çevresinin dışına pek çıkamayan bu girişimlerinin ve özellikle Avrupa saraylarına özenen görkemli yaşantılarının bedelini çok pahalıya ödemişlerdir. Fakat gerçek şudur ki, Lale Devri, sanat koruyuculuğu açısından Osmanlı tarihinin en etkin dönemlerinden birisi olmuştur. İbrahim Paşa'nın sarayda oluşturduğu edebî ve bilimsel çevre, sanatın her dalına yenilikler getirmiştir. Şairler, geçmişin İran kökenli kalıplarından kurtulmaya başlamışlar, kendi çevrelerine yönelmiş ve şiirlerinde yerel konuları, yerli deyimleri kullanmayı denemişlerdir[2]. Öyle ki, dönemin ünlü şairi Vehbi, III. Ahmet'in şehzadelerinin sünnet düğünü şenliklerini anlatan *Surname*'sini bile, dönemin toplumsal yapısını yansıtacak ayrıntılarla doldurmuştur. Osmanlı tarih belgeleyiciliğinin son örneği olan *Surname*'nin o dönemin ünlü nakkaşı Levni'nin atelyesinde minyatürlenmiş iki kopyası, Osmanlı saray örgütünün olduğu kadar, halkın, özellikle esnaf loncalarının bir kesitini sunacak niteliktedir[3]. Sünnet düğünü şenlikleri daha önceki dönemlerde de minyatüre konu olmuştur[4]. Fakat Lale Devri *Surname*'si, örneğin, III. Murat döneminde minyatürlenmiş *Surname* minyatürleriyle karşılaştırılınca, kimi farklar dikkati çeker. 16. yüzyılda hazırlanmış *Surname* minyatürleri, Osmanlı devlet örgütünün bütün gücünü vurgulayan törensel bir düzene sahiptir. Vehbi'nin *Surname*'sindeki minyatürler ise şenliklerin ayrıntılarına, çevrenin özelliklerine, her kesimden kişilerin davranış ve tepkilerine daha çok önem vermiştir. Hiç kuşkusuz, Lale Devrinde bu sünnet düğünü şenliklerinin ayrıntıyla anlatılmasında hem Osmanlı sarayının gücünü vurgulamak amacı yatıyor, hem de bu dönemin Avrupa sosyetesinde pek yaygın olan eğlence alemlerine bir ölçüde duyulan bir özlem dile getiriliyordu[5].

Dönemin tek tarih konulu bu yapıtının ve birkaç bilim kitabının dışında minyatürler daha çok albümlerde yer almıştır. Çiçek ve kıyafet resimleri büyük çoğunluktadır. Özellikle Levni'nin ve onu izleyen nakkaş Buhari'nin fırçasında, içki içen, danseden, müzik yapan dekolte giysili kadın figürleri ya da kırlarda yürüyen aşıklar, minyatürde yeni bir konu dünyasını oluşturur. 17. yüzyıl albüm resimlerinde dikkati çekmeye başlayan günlük yaşam sahnelerine giren kadın figürü, 18. yüzyılda resmin belli başlı konularından birisi olmuştur[6]. İşte bu ortamda, konu ve üslup bakımından kimi yeniliklerle önem kazanan minyatürlü bir yazma Topkapı Sarayında bulunan R. 816 no. lu bir *Hamse-i Atayi* kopyasıdır. 43'ü minyatürlü 201 yapraktan oluşan

25 × 15 cm. boyutlu bu yazma geçmişteki yayınlarda yanlış olarak 17 yüzyılın son çeyreğine tarihlenmiştir[7]. Oysa kitabın 119 uncu sayfasında yer alan ara kolofonu yazmanın 1141/1728 yılının rebiyülevvel/ekiminde hazırlandığını açıkça belirtir (Resim 13). Böylelikle Lale Devri minyatür sanatındaki gelişmelere ışık tutacak önemli bir örnek daha ortaya çıkmış olmaktadır.

Metin Nevizade Atayi'nin üç mesnevisinden oluşur. Aslında Nevizade Atayi ismiyle tanınan Ataullah bin Yahya edebiyat tarihinde mesnevileriyle ün yapmış bir 17 yüzyıl şairidir (1583 1635/36). III. Murat döneminin ünlü şair ve bilginlerinden Nevi'nin oğludur. Öğrenimini tamamladıktan sonra müderrislik ve çeşitli Balkan kentlerinde kadılık yapmış olan Atayi'nin bir *Divan*'ı vardır ve Taşköprüzade'nin geçmiş bilgin ve şairlerin yaşam öykülerinin ele alan *Şakayik-i Numaniye*'sine bir ek hazırlamıştır[8]. Topkapı Sarayındaki yazma, yazarın beş bölümden oluşması gereken *Hamse*'sinin yalnız üç bölümünü içerir[9]. Bunlar, *Sakiname, Nefhatü'l Ezhar* ve *Sohbetü'l Ebkâr* bölümleridir. Metin dualar ve övgülerle başlar. Şairin 1617'de II. Osman'a adadığı *Sakiname* aslında Nizami *İskendername*'sinin ilk bölümünden esinlenilerek yazılmıştır, fakat konu bakımından ona pek benzemez[10]. 17. yüzyılda pek yaygınlaşan *Sakiname*'lerde içkiden, içki sofralarından, bu toplantılarda izlenen oyuncu ve şarkıcılardan, bu arada yapılan sohbetlerden söz edilir. Atayi, *Sakiname*'sinde meyhanelerde, içki sofralarındaki söyleşileri yansıtırken, İstanbul'un çeşitli semtlerini de uzun övgülerle anlatır. İşte onun *Sakiname*'sinin önemli yönü de budur. Sayfa 41b'de ikinci bölüm olan *Nefhatü'l Ezhar* başlar. Dualar ve bu kez de IV Murat'a övgülerle dolu bir girişten sonra din, ahlak ve tasavvuf öğretisi ile ilgili öyküler yer alır[11]. Sayfa 119 a'da ara kolofonu ile bu bölüm de biter. 120 b'de metnin üçüncü bölümü başlar. Atayi'nin *Sohbetü'l Ebkâr*'ından oluşan bu bölümde birçok destan, iyilik ve kötülük üzerine çeşitli söyleşiler ve geçmişin büyüklerinin kahramanlıkları ve ögüt verici öyküleri yer alır. Şair bu metni Cami'nin *Subhatü'l Ebrar*'ına bir yanıt sayar. Metin 201 a'da sona erer. Atayi'nin yalnız üç mesnevisinden oluşan bu metne *Hamse* denmemesi gerekir fakat hemen tüm katalog ve yayınlara bu adla geçmiştir. Atayi'nin bu yapıtı 17. yüzyılda birçok kez kopya edilmiştir. Nitekim ülkemiz ve dünya kitaplıklarında birçok minyatürsüz örneğe raslanır[12].

Hamse-i Atayi'nin, bugün bilinen üç minyatürlü kopyası vardır. Bunların en erken tarihlisi 1691'de kopya edilmiş ve Türk İslâm Eserleri Müzesinde (no. 1969) bulunan 10 minyatürlü bir yazmadır, fakat birinin dışında minyatürlerinin yazmaya sonradan, 18. y.y. ortalarında eklendiği anlaşılmaktadır[13]. İkinci bir kopya Londra British Library tarafından yeni satın alınmıştır (Or. 13882). 30 minyatürlü ve 1738 tarihli bir yazmadır[14]. Demek ki bu iki yazmanın da minyatürleri Lale Devri sonrasının ürünleridir. Topkapı Sarayındaki *Hamse-i Atayi* bunlara öncülük etmiş olmalıdır. Bu nedenle Topkapı yazması büyük önem taşır. Bir 17 yüzyıl şairi olan Atayi'nin mesnevilerinin Lale Devrinde benimsenmiş ve minyatürlenmiş olması

ilginçtir. Hiç kuşkusuz, bunun nedeni, Atayi'nin ele aldığı konuların yeniliği ve onları anlatış biçimidir. Aslında Atayi, ancak bir yüzyıl sonra Lale Devri şairlerinin gerçekleştirdiği kimi şeyleri bu mesnevilerinde denemiştir. Atayi, yerel konulara yönelmiştir. Yalancılığı, rüşveti, sefahatı, sapıklıkları yeren öyküleri tüm ayrıntılarıyla anlatırken, insan ve çevre betimlemelerine büyük yer vermiştir[15]. Kimi öyküleri kendi deneyimi gibi anlatmış ve daha inandırıcı olmuştur. Çoğu kez açık saçık sözcükleri ve halk ağzı deyimleri de çekinmeden kullanmış ve bu yüzden edebiyat tarihçilerinin sert eleştirilerine hedef olmuştur[16]. Öte yandan, kötü ahlak örneği olabilecek aşk öykülerini tüm açıklığıyla anlatırken, kadınlara karşı olumsuz tavrı dikkati çeker. Bu yönüyle Lale Devri şairlerinden ayrılır, fakat aslında çoğu kez gülmece havasında sunduğu öyküleriyle toplumsal eleştiri örnekleri vermektedir. Özellikle Lale Devri sarayının görkemli yaşantısında, öğlence ve lüks düşkünlüğü içerisinde, hoş olayları, aşk öykülerini ve cinsel konuları tam bir güldürü havasında sunabilen bu mesneviler dönemin beğenisine pek uygun düşmüştür. Atayi'nin aşk öykülerinin çekinmeden resimlenebilmesi bu dönemde sanat ortamının ne ölçüde değiştiğini gösterir (Bk. konu listesi s. 487). Nitekim Atayi'nin açık ve ayrıntılı anlatımlarının nakkaşlar tarafından gerçekçilikle canlandırılmış olması, bu minyatürlere ayrı bir yön kazandırır. Topkapı Sarayındaki bu yazmanın minyatürleri, ön örneği olmayan bu yeni konuların ilk denemeleridir. Savaş sahneleri, ögüt sahneleri, aşk sahneleri birbirini izlerken, nakkaşlar Atayi gibi çevre betimlemelerine büyük önem vermişlerdir.

Savaş sahneleri, geçmiş yüzyılların minyatürlerinde görülen ve görkemli Osmanlı ordusunu büyük bir savaş disiplini içerisinde gösteren çok figürlü törensel düzenlemelerden farklıdır. Figürlerin sayısı azdır fakat boyutları daha iridir. Bu sahnelerde, savaşın en can alıcı noktalarından birkaç ayrıntıyla yetinilmiştir. Örneğin, il. Osman dönemindeki Leh seferiyle ilgili bir 'tabur cengi'ni canlandıran minyatürde, bir küme asker rütbelerine göre kompozisyonun bir yanına dizilmiş, karşı tarafın ordusu ise yalnızca iki düşman askeriyle simgelenmiştir (Resim 3).

Geçmişin kahramanlarını, doğruyu öğütlerken gösteren minyatürlerin sayısı çoktur. Bu sahnelerde öykünün kahramanı kendisini dinleyen birkaç kişiyle birlikte yer alır. Konum ne olursa olsun, bu düzen değişmez. Örneğin, minyatürlerin birisi Anadolu'da Gülşeni tarikatını kurmak üzere, müritleriyle birlikte bir gemiye binerek Mısır'dan kerametle İstanbul'a gelen şeyhi, gemide öğüt verirken gösterir (Resim 4).

Sarhoşluk ve gönül öykülerini canlandıran birçok minyatür vardır. Bunların kimisi en sapık ilişkileri en ayrıntılı biçimiyle alaycı bir tavırla eleştirirken, kimisi hoşgörüyü öğütler. Örneğin, her sarhoşu kötü tanımamayı öğütleyen bir öykü vardır. Atayi, kendisine kötülük eden iki adamın yüzünden meyhaneye düşerek sarhoşluktan kendinden geçmiş, fakat aslında bilgin olan bir adamla konuşmasını anlatır. Nakkaş bu kişiyi minyatürde daha da abartmıştır (Resim 1). Şarap fıçıları arasında yarı çıplak bir biçimde oturmuş görünen adam gerçekten de bilgin bir tavırla şaire öğüt vermektedir.

Minyatürlerde sade bir anlatım egemendir. Çoğu gülmece ağırlıklı olan bu öyküleˈrin anlatımında nakkaş oldukça iri boyutlu, iri yüzlü figürler kullanmakta ve yüz ifadelerini bir ölçüde abartarak öykünün ibret verici yönüne dikkati çekmektedir. Öyküler in birinde bir çapkın delikanlının başından geçenler anlatılır. Çapkın gencin annesi, onun bu huyundan vazgeçirmek için yaşlı bir kadını süsler, püsler yanına getirir, fakat genç, karşısındaki kadının başörtüsünü açınca onun çirkin ve yaşlı olduğunu görür ve çapkınlıktan vazgeçer (Resim 5). Süslü giysileri altında vücudu kat kat olmuş yaşlı kadının profilden görünen buruşmuş yüzündeki abartılmış ifade olayın gülünçlüğünü bir kat daha arttırmıştır. Metinde bu İstanbullu kadının giysisi uzun uzun anlatılmıştır. Nakkaş da kadın giysilerine büyük özen göstermiştir. Nitekim, yaşlı kötü bir kadının genç ve güzel bir kadını kandırmasını canlandıran minyatürde, Lale Devri kadın giysileri sergilenmektedir (Resim 6). Öyle ki bu figürler Lale Devri albümlerindeki, çoğu nakkaş Levni tarafından yapılmış kıyafet resimlerini aratmaz[17]

İç sahnelerde dekor oldukça sadedir. Kimi örneklerde yapı kesitlerine raslanır fakat çoğunda zemin tek bir duvardan oluşur. Figürler bunun önüne yerleştirilmiştir (Resim 5, 6, 8). Dış sahnelerin hemen hepsinde ilgi çekici doğa betimlemelerine ve mimari çizimlere raslanır. Figürler ya yapı kümelerinin önüne yerleştirilmiş, ya da yumuşak tepelerin arasından kıvrılarak dökülen akar sularla ve kalın gövdeli gür ağaçlarla çerçevelenmiştir. Açılıp koyulaşan yeşillerin egemen olduğu ağaçlar, çoğu kez ışıktan sararmış gibi görünen yapraklarıyla, kompozisyonları süsler (Resim 2, 7). Nakkaş doğa görüntülerinde pastel renkler kullanmıştır. Boyasını inceltmiş, sulu boyaya yakın bir teknik uygulamıştır. Bu tür doğa kesitlerine en güzel örnek Boğaz içi'nde Rumeli ve Anadolu hisarlarını gösteren minyatürdür (Resim 2). Yazarın metninde 'gönül limanının bir kayığı' diye tanımladığı 'cennet misali' Anadolu ve Rumeli hisarları karşılıklı iki sayfayı süsler. Aslında bu minyatür, Osmanlı resim sanatında ilk figürsüz manzara denemelerinden birisidir. Nakkaş hisarların topografik çizimiyle yetinmemiş, yamaçları süsleyen koruluklardan da izlenimler vermiştir. Yer yer aralarına dimdik selvilerin karıştığı gür yapraklı top ağaçlar pastel renk değişimleriyle buğulu bir doğa görünümü oluşturmuştur. Nakkaş, adeta saydamlaştırdığı boyaları ve yumuşak fırça vuruşlarıyla yeni arayışlar içindedir ve yazmadaki tüm doğa betimlemelerinde başarılı olmuştur. Sağlam mekan kuruluşları, sanatçının derinlik kavramının bilincinde olduğunu gösterir. Mimari çizimlerine de aynı özeni göstermiştir. Bilgiyle arka arkaya dizdiği yapılarda, Lale Devri konut mimarisinin örnekleri tüm öğeleriyle sergilenmiştir (Resim 12).

Yazmanın minyatürlerinde bir üslup birliğinden söz edilebilir. Daha acemice yapılmış birkaç örnek, nakkaşın bir yardımcısıyla birlikte çalıştığını gösterir, fakat renkler ve genel kompozisyon şemaları pek değişmez. Gereksiz ayrıntıya kaçmadan öykülerin en can alıcı noktalarını, hareketli, ifadeli yüzlü iri figürlerle göstermeyi başaran, çoğu kez figür ya da eşyaları, belki de boyutlarını küçültmemek için, çerçeveyle rahatça kesebilen, özellikle doğa kesitlerini pastel fakat uyumlu renklerle

birer manzara kompozisyonu gibi işleyen bu sanatçının üslubu Topkapı Sarayı Kitaplığına A. 3594 no. ile kayıtlı olan ikinci *Surname* kopyasındaki minyatürlere büyük benzerlik gösterir. Bitki taramalarına yer vermeyen tek renk yalın bir zemine yerleştirilmiş iri figürlerle sağlanan kompozisyon kuruluşları her iki yazmanın minyatürlerinde dikkati çeker. Aralarda büyük boşluklar bırakarak figürlerin yanlamasına sıralarla dizilişi ilginçtir (Resim 3, 9). Kimi zaman arkadan, yandan görünen, kimi zaman çerçeveyle kesilen iri yüzlü figürlerin giysileri, sarık biçimleri de aynıdır (Resim 8, 10). *Surname* kopyasının 140 minyatürü sünnet düğünü çerçevesi içinde toplumun çeşitli kesimlerinin sergilendiği ayrıntılarla doludur. Abartılmış yüz ifadeleriyle ve el hareketleriyle olaylara tepkilerini belirleyen figürlerin arasında halktan gelme kişileri özellikle vurgulanmıştır (Resim 10). Aynı yaklaşım *Hamse-i Atayi* minyatürlerinde de egemendir.

Doğa kesitlerinde de benzerlikler vardır. Her iki yazmanın minyatürlerinde yumuşak tepelerin arasında yükselen ağaçlarda aynı yumuşak renk değişimleri dikkati çeker (Resim 2, 9, 10). Yapıların ayrıntıları şaşılacak benzerliklerle doludur. Zemin katları taştan üst katları ahşaptan yapılmış bu çok pencereli zarif konut örnekleri, hiç kuşkusuz, Lale Devri İstanbul'undan kesitler sunmaktadır (Resim 11, 12). 1728 tarihli *Hamse-i Atayi* ile aynı tarihlerde resimlenen ikinci *Surname* minyatürleri arasındaki bu benzerlik aynı sanatçının her iki yazmada da çalıştığını gösterir. A. 3594 no. lu ikinci *Surname*, Levni'nin III. Ahmet için resimlediği A. 3593 no. lu asıl *Surname*'den kopya edilmiştir. Bu nedenle, *Hamse-i Atayi*'de çalışan nakkaş, Levni okulunun önemli sanatçılarından birisi olmalıdır. Gerçi *Hamse-i Atayi*'nin minyatürleri *Surname*'ninkilere oranla daha basit görünür, fakat Damat İbrahim Paşa için hazırlanan bir yazmaya daha büyük özen gösterilmiş olması doğaldır. Yazmaların boyutları da farklıdır. 36 × 23 cm. boyunda 140 minyatürlü *Surname*'nin yanında 25 × 15 cm. lik *Hamse-i Atayi* ufak kalır. Gerek boyutları gerekse metni gereği daha ikinci derece bir yazma niteliği taşımaktadır. Bu nedenle, minyatürlerinde dikkati çeken yeni üslup arayışları, yeni denemeler, aslında *Surname*'ninkilerin bir özeti gibidir. Fakat en önemlisi, henüz ismini bilemediğimiz bu Lale Devri nakkaşının böylelikle tanınmış olmasıdır. Belki dönemin ünlü nakkaşı Levni'nin kampozisyon düzenini ve figür işleyişindeki inceliği bu sanatçıda bulmak mümkün değildir, fakat bu nakkaşın mekan çözümlemelerinde çok daha başarılı olduğu bir gerçektir. Sanatçı, minyatürlere eklediği doğa kesitlerinde, yeni arayışlar içindedir. Örneğin, arka düzleme yerleştirdiği ağaçları boyarken boyasını inceltmekte, aynı rengin açık koyu derecelerini kullanmakta ve derinlik etkisini güçlendirmektedir. Onun bu mekan denemeleri, gölgeli boyamaları, giderek minyatür sanatımıza sızacak olan batı resmi etkilerinin ilk belirtilerindendir[18]. Sanatçı artık çevresini gözlemektedir. Boğaziçi'ni gösteren minyatür buna en güzel örnektir. Lale Devrinde şairler gibi nakkaşlar da çevreye açılmışlar, yeni konulara yönelik yeni yorumlar getirmişlerdir. Nitekim *Hamse-i Atayi*'nin nakkaşı ön örneği

olmayan konuları canlandırmak zorunda kalmış ve metni resimlerken yeni bir ikonografi oluşturmuştur. Daha sonra resimlenen *Hamse-i Atayi* kopyaları bu yazmadan esinlenmiş olmalıdır. Gerek Londra'daki gerekse Türk İslam Eserleri Müzesindeki yazmanın minyatürleri ikonografik açıdan Topkapı yazmasınınkilere çok benzer; yalnızca kimi ayrıntılarda farklar vardır. Bu nedenle Topkapı Sarayı Müzesindeki *Hamse-i Atayi* 18. yüzyılda, özellikle Lale Devrinde, yeni kültür alışverişlerinin getirdiği çeşitli etkenlerle değişen sanat ortamının özgün bir ürünüdür.

Hamse-i Atayi'deki Minyatürlerin Açıklamalı Listesi:

9b-10a Ohri'li Hüseyin Paşa'nın Lehlere karşı giriştiği savaş-tabur cengi (*L*).

67b Şeyh Nizamettin'in öyküsü: Şeyh Nizami, Hüsrev-i Hindi'ye kılıç çeker fakat Nizamettin yetişerek Hüsrev'in önüne geçer.

71b-72b Şairin gönül limanı diye tanımladığı Rumeli ve Anadolu Hisarları (*L*,*I*.).

75b Gülşeni tarikatının Anadolu'daki kurucusu Şeyh Gülşeni'nin müritleriyle birlikte bir gemiye binip kerametle İstanbul'a gelişi (*L*).

78b-79a Sarı Saltuk Baba tekkesine saldıran eşkiyalara karşı Şeyh babanın savaşı. Saltuk Baba'nın kerameti ile, eşkiyaların bindikleri gemi bir fırtına ile batar (*L*).

81b Sarhoşlukla kendinden geçmiş bir bilgin adamla Atayi'nin meyhanede konuşması (*L*).

85a Hatem-i Tayi'nin destanı. Cömertliğiyle tanınmış Hatem'in padişaha övülmesi (*IL*).

86b Kendinden çok övülmesini çekemeyen padişahın Hatem'i öldürtmek üzere yolladığı adamın, Hatem tarafından üç gün misafir edildikten sonra onu öldürmekten vazgeçip ona boyun eğmesi.

89a İmamlığa layık olmayan bir adamın gülsuyu diye yanlışlıkla yüzüne mürekkep sürüp vaız vermesi herkese alay konusu olması (*L*).

91a Müftü ile konuşmaya gelen cahillerin öyküsü.

92b Üsküp'lü Pir Mehmet Çelebi'nin bir toplulukta konuşması.

96b Müftünün huzurunda, bir kadının kocasından kadınlık hakkını isteme davası. Bir kadın, kızını işe yaramayan damadından ayırmak için mü..üden yardım ister, müftü ise kıza sarkıntılık eder (*L*,*I*)

102a Bir çapkının genç zannettiği bir kadının yüzünü açıp yaşlı ve çirkin olduğunu görünce çapkınlıktan vazgeçmesi.

104a Bir kadının kocasını hizmetciyle zina halinde yakalaması (*L*) (Üzeri karalanmış).

107a Bir sevişme sahnesi (üzeri karalanmış).

109a Meydanda hokkabaz seyreden bir gence saldıran cinsel sapığın herkesin önünde cezalandırılışı (*L*).

112b Bir gençle sapık ilişkide bulunan adamın davul zurnayla basılması (*L*,*I*) (Üzeri karalanmış).

114b Bir hırsızın öyküsü: Hırsızın biri yolda konaklamış yolcuların düşürdüğü bir para kesesini almak ister, tam el uzatırken zehirli bir yılan elini sokar.

137b Eflatun destanı: Eflatun bir mağaraya çekilir, ona ermek isteyenler resimlerini yapıp getirirler, o da resimlerden kişilerin iç yüzünü okur. Birgün çirkin bir resme bakarken, adamın kendisi ortaya çıkar ve çirkinliğini bilgisi ve iyiliğiyle örttüğünü söyler.

145a İskender ile Çin Hakan'ının ordularının karşılaşması.

147a Abbasilerin gelmesiyle Beni Ümmiye'den Süffah'ın ölümü.

149a Atayi rüyasında rüşvet alan bir kadıyı Hz. Süleyman'ın tahtına oturmuş görür.

151b Mısırlı kötü hakimin öyküsü: Karısına kötülük eden biri hakkında yakınan adama, hakım hak verdiğine kötülük yapanadamakadına sahip olmasını öğütler.

153a Nuşirevan'ın destanı: Bir cüce adam Nuşirevan'a gelir ve uzun boylu bir adamın kendisiyle alay ettiğinden yakınır, oysa Nuşirevan alay eden adamın da bir cüce olduğunu görünce, yakınanı haksız bulur.

154b Leys İbn-i Yakub Saffari'nin oğluna ögütü.

156a Hüsrev-i Perviz'in kumandanını çağırıp ona hilat giydirerek vezir yapması.

160b Fatimilerden Hakim bin Emrullah'ın öyküsü: Halkına eziyet eden Hakim, sabah karanlığında mum ışığında çalışan bir ayakkabıcı görür ve yasağına karşın o saatte hangi cesaretle çalıştığını sorar, ayakkabıcı ise yoksul olduğunu, gece de çalışması gerektiğini anlatınca, hakim ona birşey yapmaz.

162b Melikşah ve Bizans kayserinin öyküsü: Bizans kayseriyle savaş halinde olan Melikşah, birgün avda yolunu şaşırıp kayserin karakoluna düşer, fakat kendisini tanımazlar. Nizam-ül Mülk durumu öğrenir, Melikşah'ı kurtarır (*L*).

163b Tahtta oturan Melikşah'a kayserle barış yapıldığının müjdesinin verilmesi.

184b Bağdatlı bir şehyin itaat etmez bir müridi için sultandan özür dilemesi.

166b Güçlü kuvvetli bir genç, bir kızı satmaya götürürken, ondan yararlanmak ister, tam o sırada bir arslan çıkar, kız korkar, fakat delikanlı aslanı öldürür (*L*, */*).

167b Aynı adam genç kızı yaşlı Mısır sultanına satar, kızla bir gün alem yaparken birden bir fare çıkar ve yaşlı adam korkar, genç kız ise aslanı öldüren genç adamın öyküsünü anlatır, bunun üzerine yaşlı adam kızı serbest bırakır (*L*, */*).

169b Bir sapığın, genç bir delikanlıyı sarhoş edip saldırması (*L*, */*). (Üzeri karalanmış).

184b Merhaba Efendi'nin kethüdası ile konuşması (*L*, */*).

188b Bir çapkının sarkıntılık ettiği kızlar tarafından cezalandırılması (*L*, */*).

191b Halife Memun'un öyküsü: Halife'ye bir Arap yolda pis su verir, fakat Memun o pis suya bile güzel deyip parasını öder, Arap ise utancından yerin dibine geçer.

193a Nasreddin Hoca öyküsü: Hoca yolda musluğuna çöp tıkanmış bir çeşme görür. Hemen ağzını dayar, fakat çöp çıkınca su fışkırır, hoca sırılsıklam olur, çeşmeyle konuşmaya başlar: 'eğer sen halka kötülük etmeseydin kimse seni ağaçla tıkamazdı, bu bana misal olsun, akıl bana rehberlik etsin' der.

196b Birbirine aşık iki genç adam bir su başında, içer sarhoş olurlar. Yüce aşklarından birbirlerini öldürür, yanyana gömülürler.

198b Namuslu güzel bir kadına sahip olmak isteyen kötü bir adam araya düzenbaz bir kötü kadını koyar ve genç kadını kandırır. (*L*).

L Londra British Library'deki *Hamse-i Atayi*'de resimlenen konular.

I Türk İslâm Eserleri Müzesindeki *Hamse-i Atayi*'de resimlenen konular.

---

(1) I. Ahmet döneminde hazırlanmış kimi albümlerde bu tür minyatürlere raslanır. Bk. Topkapı Sarayı Kitaplığı albüm no. H. 408, H. 2148, Dublin, Chester Beatty Library, albüm no. 439.

(2) A. S. Levent, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara, 1973, s. 26; A. H. Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 1956, s. 43 - 44.

(3) Vehbi'nin *Surname*'sinin minyatürlenmiş kopyaları üzerinde en ayrıntılı çalışma E. Atıl tarafından yapılmıştır. Bk. *Surname-i Vehbi: An Eighteenth Century Book of Festivals* (basılmamış doktora tezi), Michigan, 1970.

(4) III. Murat'ın oğlu Şehzade Mehmet'in sünnet düğünü şenliklerini canlandıran 437 minyatürlü ilk *Surname* 1582'de hazırlanmıştır. Bk. Topkapı Sarayı Kitaplığı H. 1344. Aynca Kanuni döneminde yapılan bir sünnet düğünü 1588 tarihli *Hünername*'nin II. cildinde 10 minyatürde canlandırılmıştır. Bk. Topkapı Sarayı Kitaplığı H. 1524. Şehzade Mehmet'in sünnet düğünü 1593 - 97 tarihli *Şehinşahname*'nin II. cildinde 42 minyatürle bir kez daha resimlenmiştir. Bk. Topkapı Sarayı Kitaplığı, B. 200.

(5) E. Atıl, *a.g.y.*, s. 346-349'da Lale Devri şenliklerini rokoko Fransa'sının *Fêtes champêtres*'leriyle karşılaştırır ve 28 Mehmet Çelebi'nin Fransa gezisinden sonra, bu tür eğlencelerin III. Ahmet saray çevresinde nasıl yaygınlaştığını açıklar, S.K. Yetkin, *L'ancienne peinture turque*. Paris, 1970, s. 53'de III. Ahmet'in böyle bir şenlik düzenlemesindeki amacının halkın umutsuzluğunu unutturmaya çalışmak olduğunu ileri sürer.

(6) Nitekim ünlü nakkaş Levni'nin fırçasından çıkma kıyafet resimleri, özellikle kadın portreleri, başlı başına bir albümü oluşturur: Bk. Topkapı Sarayı Kitaplığı, H. 2164.

(7) I. Stchoukine, *La peinture turque d'après les manuscrits illustrées*, II. partie, Paris, 1966, s. 68, no. 72-75'de yazmayı ve minyatürlerini 17. yüzyıl sonlarına tarihler, F. E. Karatay, *Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı Türkçe Yazmalar Kataloğu*, cilt II, no. 2392'de yazmayı tarihlemez fakat Atayi'nin *Hamse* kopyalarının çoğunun 17. yüzyılda hazırlanmış olduğunu belirtir. E. Atıl, *a.g.y.*, s. 372'de yazmanın tarihsiz olduğunu söyler, fakat *Surname*'lere yakınlığına işaret eder.

(8) Nevizade Atayi'nin yaşamı ve yapıtları hakkında toplu bilgi için bk. "Nevizade Atayi" maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 8, s. 226-228, Mehmet Süreyya, *Sicill-i Osmanî*, İstanbul, 1311, C.III, s. 475. S.N. Ergun, *Tanzimata kadar Muhtasar Türk Edebiyatı Tarihi ve Numuneleri*, İstanbul, 1931, s. 352 - 353, V. M. Kocatürk, *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi* Ankara, 1970, s. 436-437. A. S. Levent, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara, 1973, s. 60-66, 76-77.

(9) A. S. Levent, *a.g.y.*, s. 109'de Atayi'nin beş mesnevisini de saptamıştır. Beşinci bölümü üzerinde de ayrı bir incelemesi vardır: A. S. Levent, *Atayi'nin Hiyyetü'l Efkâr*'ı, Ankara, 1948.

(10) Atayi'nin Nizami'nin *İskendername*'sinin birinci kitabı olan *Şerefname*'den esinlenerek yazdığı bu bölüm için bk. A. S. Levent, *a.g.y.* s. 21.

(11) *Nefhatü'l Ezhar* 1624'de *Sohbetü'l Ebkâr* 1625'de IV. Murat'a sunulmuştur. Bitiş dizeleri için bk. A. S. Levent, *a.g.y.*, s. 21.

(12) Atayi'nin çeşitli tarihlerde kopya edilmiş ve çeşitli kitaplıklara dağılmış *Hamse*'leri için bk. A. S. Levent, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara 1973, s. 109, d.n. 1.

(13) K. Çığ, "Türk ve İslâm Eserleri Müzesindeki Minyatürlü Kitapların Kataloğu", *Sarkiyat Mecmuası*, 1959, s. 59, no. 9. Bu yazmanın minyatürleri tek yaprak halinde sonradan cilde yerleştirilmiş olmalıdır. Her minyatürün arkasında bir çiçek resmi vardır, yalnız s. 12 b'deki metnin arasındadır ve yazmayla aynı tarihten olabilir. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bk. G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı*, 1700-1850, s. 31, 43, 202.

(14) Bu yazma British Library tarafından satın alınmadan önce ilk kez Sotheby kataloğunda yayımlanmıştır, *Sotheby's Catalogue, Fine Oriental Miniatures, Manuscripts and Qajar Paintings*, Day of Sale Tues. 4th April, 1978, no. 130. Aşağı yukarı Topkapı kopyası ile aynı boyutlarda olan (25,8 × 14,5 cm) bu yazmadaki minyatürlerin konu dağılımı hakkında bilgi veren British Library yetkilisi Norah Titley'e teşekkür ederim.

(15) Atayi'nin konularındaki yenilik ve özellikle insan ve çevre betimlemelerine önem verişi edebiyat tarihçilerinin dikkatini çekmiştir. Bk. A. Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, Cilt II, İstanbul, 1968, s. 348.

(16) A. S. Levent, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara, 1973, s. 66 - 70.

(17) 17. Yüzyıldan sonra giysilere büyük özen gösterildiği görülür. Yalnız çeşitli giysileri ayrıntılarıyla sergileyen kıyafet albümleri hazırlanır. Bunun önemli bir nedeni, Avrupalıların Osmanlı giysilerine duyduğu merakla, hazırlattıkları resim ve gravürlerin yaygınlaşması ve İstanbul'da bu tür resimleri yapan yerli ve yabancı sanatçıların fazlalaşmasıyla çıkan modadır. Levni'nin Topkapı Sarayı Kitaplığında H. 2164 no.lu albümde yer alan minyatürleri kıyafet resimleridir. Ayrıca kimi dünya müzelerinde ve özel kolleksiyonlarda Levni'nin kıyafet çizimlerine raslanır. Lale Devrinden sonra da bu tür albümler hazırlanmıştır. Bk. Buhari tarafından resimlenen albüm için İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, T. 9364. Ayrıca 18. yüzyılda Avrupalılar tarafından hazırlatılmış kimi kıyafet albümleri hakkında toplu bilgi için bk. G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı*, 1700 - 1850, Ankara s. 40, d.n. 21.

(18) Osmanlı sanatında batıya yöneliş ve minyatür sanatına etkileri konusunda ayrıntılı bilgi için bk. G. Renda, *a.g.y.* s. 29 - 73.



Resim 1. Sarhoşlukla kendinden geçmiş bilgin bir adamla A tayi'nin meyhanede konuşması, s. 81 b.



Resim 2. Anadolu ve Rumeli Hisarları, s. 71 b-72 a.



Resim 3. Lehlere karşı savaş, s. 9 b



Resim 4. Şeyh Gülşeni'nin müritleriyle birlikte İstanbul'a gelişi, s. 75



Resim 5. Bir çapkının genç sandığı bir kadının yüzünü açıp yaşlı ve çirkin olduğunu görmesi, s. 102 a.



Resim 6. Yaşlı, kötü bir kadının, genç bir kadını kandırması, s. 198 b.



Resim 7. Musluğuna tıpa tıkalı çeşmeyi açan Nasreddin Hoca'nın sınlsıklam oluşu, s. 193 a.



Resim 8. Bir kadının, işe yaramaz damadından kızını ayırmak için müftüden yardım isteği, s. 96 b.



Resim 9. Güreşçilerin gösterisi, *Surnarne*, Topkapı Sarayı Kitaplığı, A. 3594, s. 80 a.



Resim 10. Çiftçilerin geçidi, *Surnarne,* Topkapı Sarayı Kitaplığı, A. 3594, s. 120 a (ayrıntı).



Resim 11. Haliç'te gösteri, *Surname*, Topkapı Sarayı Kitaplığı. A. 3594, s. 77 a (ayrıntı).



Resim 12. Bir çapkının cezalandırılması, *Hamse-i Atayi*, s. 188 b (ayrıntı).



Resim 13. Yazmanın bitiş tarihini gösteren ara kolofon, s. 119 a.

ZİLE'Lİ EMİN USTA'NIN BİLİNMEYEN İKİ ESERİ

Gönül CANTAY*

1971 yılı Ağustos'unda Anadolu'da araştırmalarımı sürdürürken, Tokat'ın 41 Kim. uzağındaki yemyeşil bir ilçesi Zile'ye uğramış ve oradaki eserler üzerinde bir çalışma yapmıştım. Buradaki yapılar arasında özellikle dikkatimi çeken mescid ve türbe bileşiminden ibaret olan Musa Fakih Kompleksi'ndeki türbenin duvarlarındaki süslemeler olmuştur.

Ancak bu çalışmayı yazıya dökerken Merzifon'daki Sofular *Camii*'nde, 1966 yılında arkadaşım Sevgi Evrenos tarafından tespit edilen duvar resimlerinin de tanıtılmasının doğru olacağını düşündüm, ve eski resimlerde duvar süslemeleri arasında usta adını veren kitabenin bulunması bu nedeni kuvvetlendirdi. Böylece Zile'deki Musa Fakih Türbesi duvar süslemelerinden önce Merzifon'daki Sofular Camii süslemelerini eski resimlere dayanarak tanıtmağa çalışacağım[1].

Sofular Mahallesi'nde cami, türbe ve çeşme topluluğundan ibaret olan yapı topluluğunun anoloji yoluyla XV. veya XVI. yüzyıl eseri olduğu kabul edilmektedir[2]. Tek kubbeli cami mekânının geçirdiği son büyük restorasyondan önce barok süslemelerle bezenmiş olduğu bilinmekte. Duvar süslemeleri arasında kubbeye geçisi sağlıyan trompların kemer ayakları hizasında son bulan manzara resimlerine yerverildiği anlaşılmaktadır. Buradaki dağlar, ağaç motifleri ve yer yer mimari

* İstanbul Üniversitesi, Tıp Fakültesi, Tıp Tarihi ve Deontoloji Kürsüsü Asistanı.

görüntülerle, bu panoda bir şehir tasvirinin verildiği görülüyor. Bu şehir tasvirinin kutsal yerlerden biri yani *Mekke* veya *Medine* olduğunu düşünebiliriz.

Kubbe eteğinde ise palmet dekorlu bir bordür üzerinde Zile'deki Musa Fakih Türbesi'nde görüleceği gibi içi yazı dekorlu palmet motiflerinin, burada daha usluplaşmış ve içleri kıvrık dal ve rumilerle dekorlanmış olarak daha sık bir şekilde sıralandığını görüyoruz. Kemerler arasındaki üçgen alanlara ise gene barok madalyonlar içine İslâm büyüklerinin adları işlenmiş, bunlar'dan "Hasan"ın yeraldığı madalyonun altında ise ayaklı bir meyva tabağı içinde büyük bir karpuz resmedilmiştir. Böyle natüralist olarak çeşitli meyve sebzelerin madalyonlar altında resmedildiği anlaşılmaktadır. Bu naturalist dekorların kubbe eteğinde de yeraldığı düşünülebilir.

Şehir tasvirinin verildiği kemer alanı içinde natüralist çiçek dekorlu bir bordürün dolandığı pencerenin yerini karşı duvarda pencere formu içinde büyükçe bir saat motifi almakta ve saatin sağında üç selvi, solunda ise daha küçük ağaçlarla geri planda bir manzara yaratılmaktadır.

Bütün bu süslemeler Zile'deki Musa Fakih Türbesi süslemeleriyle genel kompozisyon düzeninde olduğu gibi ayrı ayrı motifleriyle de aynı elden çıkmıştır. Gene Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Şadırvanı'ndaki süslemelerle de aynı ustanın eseridir Bunu kanıtlayan en önemli olay ise saat motifi üzerindeki kemerin kilit noktası yüzeyinde yeralan kitabedir (Zileli Emin Usta, sene 1292) (M. 1875) ifadesi bulunan bu kitabe Kara Mustafa Paşa şadırvanındaki kitabenin aynı istifini de korumaktadır (R. 1). Böylece halk ressamı Zile'li Emin Usta'nın ikinci imzalı eserini bulmaktayız. Zileli Emin Usta'nın şadırvanla aynı tarihte yaptığı bu duvar resimlerinde şehir manzaraları, natürmortlar, klasik dekorlar ve barok madalyonlar içinde yazı dekorları, kompozisyonların ortak motifleri olarak işlenmiştir. Ressamın diğer duvar süslemelerinde yeralan cami motifine, resimleri alındığında yarı yıkıntı halinde olan bu yapıda da yerverdiğini düşünebiliriz.

Zile'deki Ali Kadı Mahallesi'nde *Musa Fakih* veya *Beyazıt-ı Bestamî* adıyla tanınan türbenin H. 602 - 3 (M. 1206) ve H. 704 - 5 (M. 1305) tarihli iki kitabesinin bulunduğu da biliniyor[3]. İncelendiği sırada yapı Beyaz-ı Bestamî torunlarından *Şeyh Ethem Çelebi* tarafından idare edilmekteydi.

Yapı tümüyle son yıllarda geçirdiği bir tamirle son şeklini almış. Fakat daha önceki yüzyılda yapılan tamir sırasında kârgir duvarlı, ahşap örtülü mescidin yeniden yapılırcasına onarıldığı ve mescide bir de barok görünüşlü fazla derin olmayan bir alçı mihrap nişinin yapıldığı biliniyor. Ve bu yenilemede bir kubbe ile örtülü moloz taş yapı olan türbenin ve dikdörtgen giriş mekânının tüm yüzeylerine mimarî süslemelerin ve kompozisyonların resmedildiği anlaşılmaktadır.

Mescid mekânı kareye yakın olup üzeri ahşap örtülüdür, dıştan ise çatı yeralır. Mekânda hiç bir süsleme yoktur. Kuzey batı köşeden silindirik gövdeli minare yükselir.

Süslemeleriyle konumuz olan türbe ise güney doğuda iki yöne birer sivri kemerle açılan kare bir mekândır. Türbenin orijinal girişi güneydeki sivri kemerli kapı ile olmaktadır. Bu kapının açıldığı dikdörtgen mekân türbeye bir geçiş halindedir. Üzeri aynalı tonoz örtülüdür. Türbede kubbeye geçiş ise üçgenlerle sağlanmıştır. Bu iki mekânın tüm yüzeyleri duvar resimleriyle ve klâsik süsleme motifleriyle tamamen bezenmiştir. Sanatkâr duvar resimleri içinde zamanı için ilginç kompozisyonlar ve natürmortlar ile yazı dekorlarına da yer vermiştir.

Önemli kompozisyonlar içinde türbenin güney duvarında *Mekke Şehri*'nin tasviri detaylı bir şekilde verilmiştir (R. 2). Yüzeyin ortasına diyagonal ters perspektif bir şekilde *Kâbe* etrafında yapı sıralaması konumlanmış ve geride kubbeli mekânlar arkasından ince dört minare siluet halinde yükselmiştir. Kompozisyonda Kâbe ile ilgili tüm motifler de verilmiştir. Bu yapının her iki yanında ise kademeli olarak ve geriye doğru gittikçe küçülen evler ve ağaç dekorlarıyla da Mekke şehri verilmiştir. Kompozisyonun gerisinde tepeler ve üzerinde selvi, ağaçlar ile tipik bitkisel dekorlar sıralanmaktadır. Geri plân olarak yüzeyde gene yer yer tepelerin arasından bakan evler ve bitki dekorları yeralır. Kompozisyonun sağında ve solunda önde salkım söğüt, serviler ve dekoratif bitkiler yanında en solda natüralist anlayışla bir ağaç da işlenmiştir. Bütün bu düzenleme ise kemer yüzeyi ve alt kenar boyunca klasik bordürle çerçevelenmiştir.

Böyle şehir kompozisyonları Türk Sanatında çok sevilmiş ve çeşitli mimarilerin duvar süslemesinde yeralmıştır. Bunlar arasında Soma'daki *Hızır Bey Camii* son cemaat yeri, girişin iki yanındaki pencereler üzerinde batıdakinde Mekke, doğudakinde Medine şehirlerinin tasvirleri verilmiştir. Gene Aydın, Koçarlı *Cihanoğlu* Camii (1834 - 5) mihrabı üzerinde Mekke tasviri işlenmiştir. Ayrıca Sivrihisar'daki *Haznedar Mescidi* duvarındaki Mekke şehri tasviri Musa Fakih Türbesindeki kompozisyona en yakın örnekler olarak görülmektedir[4].

Yüzey süslemesinde önemli bir motif olarak kullanılan şehir kompozisyonu, asırlarca yüzey kaplama ve süslemesinde kullanılan çini panolarda da ifadesini bulmuş ve bunlardan çeşitli örnekler müzelerde, orijinal kullanım yerlerinde günümüze ulaşmıştır. Mekke şehrinin tasvir edildiği çini panolar içinde tanıttığım kompozisyona en yakın örnek İstanbul, Eyüp'te *Cezerî Kasım Paşa Camii* (M. 1515) 'nin tamir sırasında konmuş olan, ve sol üst köşesinde "Sahib el hayrat vel hasenat İznikli Osman İbn Muhammed" olarak İznikli bir ustanın elinden çıktığı öğrenilen, ve gene panonun alt orta kısımda "sene 1138" (M. 1725 6)tarihinde yapılan Tekfur Sarayı'nda imal edilmiş çini panoda görüyoruz (R. 3)[5]. Bu konuda diğer önemli örnekler gene yüzey örtüsü olarak kullanılan halı ve seccadelerde görülmektedir. Bu sanat dalında XV. yüzyıla kadar inen kâbe tasvirli örnekler bugün müzelerimizde muhafaza edilmektedir[6].

Türbenin doğu duvarı, kemerin sınırladığı alandaki kompozisyon ise tamamen bozulmuş, fakat bazı küçük motifler günümüze kalabilmiştir. Son tamirde sıvandığı

anlaşılan bu yüzeyde Mekke şehri tasvirinde yeralan bitkisel motifler yer yer kalmıştır. Bunlar arasında silinti halinde natüralist bir ağaç motifi kalıntısı da görülmektedir. Bu yüzeyde *Medine* şehri tasvirinin işlendiği düşünülebilir (R. 4). Çünkü genel olarak mevcut örneklerde kutsal iki şehir tasviri, gerek minyatürlerde gerekse duvar resimlerinde birarada işlenmiş kompozisyonlar olarak karşımıza çıkıyor.

Türbe mekânını sınırlayan dört kemer yüzeyinde kuzey ve batıdakiler yan mekânlara doğrudan açılıyor. Kuzey, doğu ve güneydeki fazla derin olmayan kemerlerin üst yüzeylerinde klasik bordür süsleme yeralıyor. Giriş mekânına açılan geniş kemerin yüzeyi çok daha zengin klasik bitkisel dekorlarla işlenmiştir. Türbe mekânında kubbeye geçiş üçgenlerinde barok madalyonlar içinde ilk dört halifenin isimleri okunmaktadır. Kubbe kasnağını ise altta zencirek dekorlu ince bordür ile açık ve koyu renkte zeminli, yaprak şekilli çiçek dekorlu bordür çevirir. Kubbe kasnağının her yüzeyinde açılan birer küçük kare pencereden herbirinin üstünde barok dekorlar yeralmaktadır. Pencerelerle alternatif olarak sıralanmış simetrik düzenli yazı dekorlu palmet konturlu dekorlar ise birer ayaklı meyva tabağı içinde natürmortlarla son bulmaktadır. Aynı şekilde meyva dolu tabak motifleri pencerelerin altında da işlenmiştir. Kubbe ortasında ise uclarında natüralist çiçek demetlerinin yeraldığı sekiz palmet dilimli bir rozet işlenmiştir (R. 2, 4).

Türbe mekânında olduğu gibi giriş mekânında da yüzeyler kapı üzerinden başlıyarak dekorlanmıştır. Tonoz örtünün duvarlarla birleştiği kısımda barok dekorlu geniş bir bordür ve bir sıra palmet dizisi yeralmıştır. Bu mekânda önemli kompozisyonlar kuzeydeki pencereli duvarın üst yüzeyinde işlenmiştir. Bu yüzeyde pencere sövesi hizasında zencirek dekorlu bir bordürle başlayan kompozisyonlar üstten de üç yazı kartuşuyla sınırlanmışlardır. Ortadaki çiçekli zemin üzerinde nesih yazılı kartuşta ölümle ilgili bir yazı işlenmiş, yanlarda ise küfî yazılı iki kartuş içinde "Lâ ilâhe illallah Muhammeden resulullah" yazısı yeralmıştır.

Bu yüzeyde üç grup halinde sıralanmış kompozisyonlar içinde, cami mekânına sonrada açılmış girişin üzerinde resmedilmiş olan, cami kompozisyonudur (R. 5). Sanatkâr burada yukarıya doğru hafifçe daralan bir perspektifle kubbeli büyük bir cami yaratmış ve bu sanatçının daima olduğu gibi muhayyilesindeki büyük bir cami olmuştur. Âlemli ve kiremit örtülü büyük bir kubbe altında altışardan iki sıra kubbenin kasnaklarında pencereler gösterilmiş; bunun altında ise yine iki sıra halinde kemerli oniki açıklık ve herbirinde sarkan kandiller resmedilmiştir. Bununda altında sütünlara dayanan kemerli revak sırası ve önde taş örgülü kaide üzerinde üç aralık kapı gösterilmiştir. Caminin her iki yanında, korkuluklu merdivenlerle çıkılan geniş kemerli birer giriş daha yeralmaktadır ki, buralarda yanan kandiller mekânı aydınlatmaktadır. Pencereler açılmış, âlemli kubbelerle yükselen caminin her iki yanında ikişer ince ve ikişer şerefeli dört minare ile selvi, salkım söğüt ve dekoratif bitkiler fışkırmaktadır.

Duvar resimlerinde cami kompozisyonu çok sevilen bir motif olmuş, sanatçı bu küçük mekânda da cami motifine yer vermiştir. Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa

Camii (yapılışı M. 1666), 1851-2 yıllarında onarım gördüğü sırada son şeklini kazanmıştı. İçindeki süslemeler, manzara ve kompozisyonlar ise H. 1292 (M. 1875) yılında yapılmıştır. Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Camii'nin büyük kubbesinde bir cami kompozisyonunun yer aldığını ve aynı uslübu aksettirdiğini görmekteyiz. Ayırca Amasya'da Gümüşlü Camii (XIX. y.y. sonu) içinde kubbe eteğinde gene aynı uslüpta bir cami kompozisyonu yeralmış, ve gene il. Beyazit Külliyesi şadırvanında kubbedeki kompozisyonlarda benzer cami motifine yer verilmiştir[7]. Böylece üç örnekte yakın çevre eserleri olup aynı uslubu taşımaktadırlar.

Ayrıca Anadolu'da bir çok yapının duvar süslemesinde cami motifinin, burada olduğu gibi tek cami, manzara içinde cami veya portre resimlerinin arkasında cami motifinin kullanıldığı son yıllarda yapılan çalışmalarla aydınlanmıştır[8]. Cami motifi yalnız yapıların duvarlarında resmedilmekle kalmamış çeşme taşından mezar taşına ve camaltı resimlerine kadar işlenmiştir. Camaltı resimlerinde detayların ortadan kalkmasına karşılık konu daha güçlü ve parlak bir şekilde ortaya çıktığından çok sevilen eserler ortaya konmuştur[9]. Anadolu'daki mezartaşlarında ise yayınlanmamış örnekler arasında Eskiçine Ahmet Gazi Camii haziresinde H. 1220 (M. 1805) ve H. 1229 (M. 1814) tarihli iki mezar taşında görülen birer cami tasviri gösterilebilir (R. 6). Kaynaklara göre İstanbul'da mevcut en eski tarihli (H. 1202/M. 1788) bir mezar taşı örneği ise, 1943 yılında yatık durumda olduğu belirtilen, Gül Camii İmamı Süleyman Cezmi Efendi'nin Tokmaktepe'deki mezar taşı üzerindeki cami tasviri gösterilebilir[10]. Cami motifinin yeraldığı çeşme taşlarına örnek olarak da İzmir'deki Dönertaş Sebili kapısı üzerindeki pano ile çeşme üzerindeki pano (H. 1229/ M. 1814) ve gene İzmir'de Çakaloğlu Çeşmesi (H. 1220/ M. 1805) üzerinde görülen cami motifine yerveren kompozisyonlar gösterilebilir[11]. Safranbolu'da Akçasu Mahallesindeki Tuzcu Pınarı Çeşmesi (H. 1229/ M. 1814) yüzeyinde cami kesitinin işlendiği görülmektedir[12].

Musa Fakih Türbesi giriş mekânında gördüğümüz diğer iki kompozisyon ise, girişin hemen solunda yeralan barok nişler içinde tamamen natüralist olarak işlenmiş meyvalı ağaç tasvirleridir. Yeşil yapraklı bu ağaçlar üzerindeki meyvalar orijinaline yakın olarak daha pastel renklerle verilmiş ve meyvalara olgunluk ifadesi kazandırılmıştır. Aynı şekilde bu yüzeyde pencerelerin üzerinde yükselen barok süslemelerin ayaklı meyva tabağı içinde yapraklı meyvaların doldurduğu örnekler işlenmiştir. Bu iki pencere üstü kompozisyonunun sınırladığı yüzeyde ise gene sanatkârın kendine özgü uslüplanmış selvi ve bitki dekorları arasında yükselen meyvalı bir ağaç tasviri vardır (R. 7). Bu natüralist ağaç motifi de olgun ağaç renkte meyvalar taşımaktadır.

Tüm mekânı çeşitli tasvirlerle süslemeyi başaran sanatçının meyvalı ağaç motifini de kompozisyonlarında severek işlediği anlaşılıyor. Esasen Türk Sanatında duvar yüzeyini süslemeğe her devirde önem verildiğini bilmekteyiz. İşte natüralist olarak işlenmiş çiçekli ağaç motifleri yanında daha erken yüzyıllardanberi meyvalı ağaç motifine de yüzey süslemeciliğinde yerverildiğini gösterin örnekleri çini

sanatımızda görmekteyiz. Edirne Selimiye Camii'nin Hünkâr Mahfilindeki elma ağaçlı çini pano bu konuda günümüze kalmış en başarılı örnek oluyor[13]. Gene Edirne'de Muradiye Camii mihrap mekânının açıldığı geniş kemer yüzeyinin sol tarafında böyle natüralist bir ağaç motifinin yeraldığını, yapıdaki diğer süslemelerle birlikte görmüş bulunuyorum[14]. Fakat Musa Fakih Türbesindeki süslemelere gene en yakın örnek Kara Mustafa Paşa şadırvanındaki meyvalı ağaç oluyor. Özellikle tüm motiflerin ayrıntılarının benzer olması kadar meyvalı ağaç motifi de aynı usiüpla görülüyor. Bu türbenin duvar süslemesi arasında usta adı veren bir kitâbe görememiş olmama rağmen sanatçının fırçasıyla imzasını attığını görüyoruz. Türbe 1971 yılından önce büyük bir tamir ve değişiklik geçirmiş, duvar resimleri kesilmiş veya yer yer sıva ile örtülmüştür.

Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanındaki Hocam Oktay Aslanapa tarafından "Zileli Emin Usta, sene 1292" (1875) olarak okunan kitabe ile Sofular Camiinde aynı ifade ve istifle yeralan kitâbe ve Emin Usta'nın Zileli olması, Musa Fakih Türbesindeki tasvirlerin Zileli Emin Usta tarafından yapıldığını doğrulamaktadır (R. 1, 8)[15]. Ayrıca bütün bu özellikler Zileli Emin Usta'nın duvar süsleme sanatında önemli bir halk ressamı olduğunu da göstermektedir.

Kaldı ki, Musa Fakih Türbesindeki tasvirlerde, cami mimarisinin verilişi, Mekke şehri tasvirinde ve diğer yüzeylerde de yer yer kalan bitkiler, salkım söğütler, selviler ve tepeler, tepeler arasına yerleştirilmiş evler ile natüralist meyvalı ağaç motifleri, natürmortlar gerek şadırvan kubbesi tasvirlerinde ve gerekse Sofular Camii tasvirlerinde, Amasya'daki Gümüşlü Camii'ndeki cami tasvirinde ve II. Bayezit Camii şadırvanındaki tasvirler aynı elden çıkmış eserler olarak görülmektedir. Merzifon'daki iki yapının kitabeleri aynı tarihte resimlendiğini göstermekte. Musa Fakih Türbesi tasvirleri ise sanatkârın ilk eseri olmalıdır. Merzifon ve Amasya'daki tasvirlerin daha geniş bir görüşle ele alınmış olması ve çok çeşitli konu ve motifleri içermesi kadar Usta'nın sanatının daha oturmuş olmasıyla da bu fikir kuvvetlenebilir.

---

(1) Sevgi Evrenos, *Merzifon'daki Türk Mimarî Eserleri*, 1967 (İ.Ü.E.F. Sanat Tarihi Bölümü Lisans Tezi) R. 39, 40.

(2) *Türkiye'de Vakıf Âbideler ve Eski Eserler I.*, Vakıflar Genel Md.lüğü Yayını, Ankara 1972, s. 300-303.

(3) *Tokat / I Yıllığı 1973*, s. 190 ve 228.

(4) Sadi Dilaver, "Osmanlı Sanatında Kâbe Tasvirli bir Fresk", *Belleten* C. XXXIV, Sayı: 134, Ankara 1970, s. 254-257
Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara 1976 s. 33'te resim 26-27 ve s. 47'-de resim 41.

(5) Tahsin Öz, *İstanbul Camileri*, C. I, s. 39, Ankara 1962.

(6) Malik Aksel, *Anadolu Halk Resimleri*, İstanbul 1960, s. 57'deki resim.

(7) Malik Aksel, a.g.e s. 113-114.
Rüçhan Arık, "Anadolu'da Bir Halk Ressamı; Zileli Emin" *Türkiyemiz*, S.·16, Haziran 1975, s. 12-13.

(8) Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara, 1976.
Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850.* Ankara 1977

(9) Malik Aksel, "Cam Altı Resimleri", *Türkiyemiz*, S. 6, Şubat 1972, s. 33-35.

(10) R. E. Koçu, Cezmi Efendi (Süleyman), *İstanbul Ans.*, İstanbul 1965, s. 3541

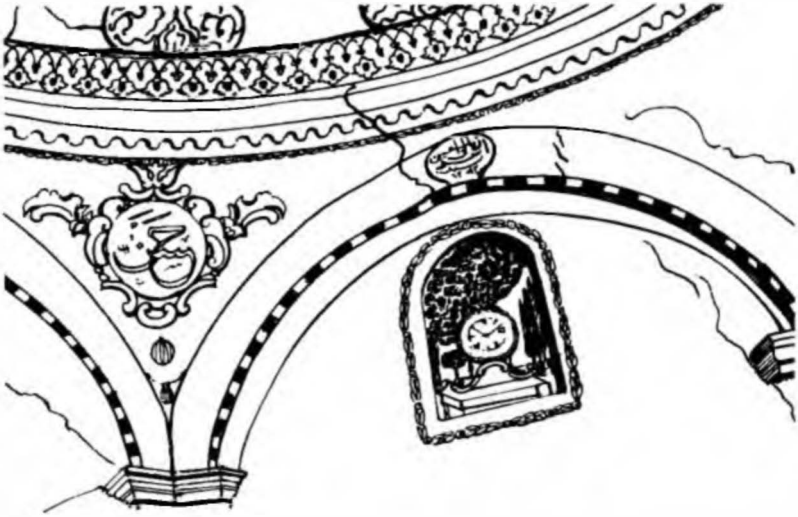
(11) Metin Sözen, ..., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul 1975, s. 319-320, Resim: 736, 737.

(12) A. Gökoğlu, *Paflagonya*, Kastamonu 1952, s. 417-418.

(13) Gönül Güreşsever, *Edirne'deki Çinili Âbideler*, İstanbul 1967 (İ.Ü.E.F. Sanat Tarihi Bölümü Lisans Tezi) Resim 54.

(14) Ekrem H. Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri (806-855) (1403-1451)*, II., İstanbul 1972. s. 410-413'de resim 711, 716, 717, 718, 719.

(15) Malik Aksel, a.g.e. s. 113'te "Zileli Emin Nabıt, sene 1292" ve Rüçhan Arık, a.g.m. s. 9'da "Zileli Emin Enbat, sene 1292" olarak kitabe metnini vermekteler.



Resim 1. Merzifon Sofular Camiinde kitâbe ve süslemeler.



Resim 2. Zile Musa Fakih Türbesinde Mekke Şehri



Resim 3. Eyüp'te Cezerî Kasım Paşa Camiinde Mekke Şehri kompozisyonlu çini pano.



Resim 4. Zile Mustafa Fakih Türbesinde Medine Şehri ve kubbe yüzeyi süslemeleri.



Resim 5. Zile Musa Fakih Türbesinde Cami Kompozisyonu



Resim 6. Eskiçine Ahmet Gazi Camii haziresinde mezar taşları.



Resim 7 Zile Musa Fakih Türbesi giriş mekânı süslemelerinden.



Resim 8. Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanında kitâbe.

II. MAHMUD VE RESİM

Tuncer **BAYKARA***

"Resim", İslâmiyetin en fazla tartışılan konularından birisidir. Zîra "musavvir"lere karşı, Peygamber'in hadislerinde hayli sert ifâdeler vardır[1]. İslâmiyetin bu konudaki görüşünü, Kâmil Miras'ın, *Sahih-i Buhârî Muhtasarı Tecrîd-i Sarîh* tercümesindeki şerhinde açık olarak görüyoruz:

"İslâm dîni tevhid akîdesi üzerine te'sîs edilmiş bulunduğundan İslâm'ın ilk devirlerinde Resûl-i Ekrem şirkin kaynağı olan Mekke'de ister ta'zîm ve ibâdet, ister ihânet kasdiyle olsun mutlak sûrette tersîmi ve resimli eşya isti'mâlini mutlak sûrette nehyetmişti. Fakat Medîne'ye hicret ettikten ve husûsiyle Mekke'nin fethiyle asırdîde putlar yerlere serildikten sonra, ilk devirlerdeki ta'zirler hafiflemiştir. Sonra İslâm'da ise İslâm medeniyeti tasvîre ibâdet gibi hurafâttan uzaklaşınca selef âlimleri ta'zim ifâde etmiyen hayvan ve manâzır resimlerinin isti'mâlini mübah addetmişlerdir. Gitgide şirk ile, ta'abbüdle alâkası kalmıyan resim ve tersim hususlarında resim ve tersîmin medenî bir zaruret ve ihtiyaç hâlini alması üzerine müteâhir devirlerdeki ulemâ daha geniş içtihadda bulunmuşlardır"[2]. Peygamberin Mekke'nin alınışından sonra, Kâbe'nin put ve resimlerden temizlenmesi sırasında, kucağında İsa'yı tutan Hz. Meryem resmini bıraktırdığı da söylenir[3]. Nitekim İslâm sanatından birçok örnekler de bu yoldaki kanaate hak verdirecek niteliktedir[4]

Türkler, Ortaasya resim geleneğinin de etkisiyle, İslâm olduktan sonra bu konuda daha da hoşgörülü olmuşlardır. İlhanlılar döneminde bizzat Hz. Peygamber'i

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Tarih Bölümü Öğretim Görevlisi.

peçesiz gösteren minyatürler de vardır[5]. Osmanlılar da bu geleneğin mirasına sahiptirler. Fatih bizzat portresini yaptırmış olduğu gibi, Ayasofya mozaiklerinin tamamen sıva ile örtülmediği de bilinmektedir. Bu dönemde Osmanlılar, kendileri için faydalı olan herşeyi almakta ve kendi bünyelerine uydurmakta idiler.

XVIII y.y. sonlarına doğru, Osmanlılarda daha değişik bir resim anlayışı etkili olmaya başlamıştı. Minyatür kendi gelişmesini sürdürüyor, halk resmi de çizgisini sürdürüyor, ancak özellikle umumî yerlerdeki resimlerde figür, bulunmuyordu. Duvar resminin çok yaygın olmasına karşılık, zengin bir renk ve desen bolluğu sadece manzara resimlerinde görülüyordu. Hemen her evde çiçek demetleri de duvarları süslüyordu. Bu arada daha az bilinen eserlerde minyatür varlığını devam ettiriyor, Padişah'ların şemâilnâme'leri devam ettiriliyordu. Gerek evlerde, gerekse diğer resim işlerinde sadece müslüman nakkaşlar görev yapıyorlardı[6].

Osmanlıların, pek erken dönemden beri bildikleri Avrupa ile ilişkileri, XVIII. y.y.'dan itibâren daha değişik bir biçim almıştır. Artık oradan öğrenebileceğimiz hususların sayısı hayli artmıştı. Ve bu artış, özellikle 1768-74 yenilgisinden sonra açık seçik bir şekil aldı. Öğrenilecek şeyler arasında, faydalı alanların yanında zevk/beğeni'ye ait olanlar bu dönemde önemli bir artış göstermektedir. Bu dönemi, zaten III. Selim belirginleştiriyor. Meselâ Walsh, III. Selim'in saraydaki padişah portresini bir görevli ile İngiltere'ye gönderdiğini söyler. Oradaki bir ressama yaptırılan portreler bastırılmış ve getirilmişti. III. Selim'in gâyesi bunları dostlarına hediye etmekti[7]. Ancak onun ölümüyle biten olaylar sırasında bu resimlerin de büyük ölçüde tahribe uğradığı sanılıyor[8]. 1807 ve 1808 yıllarında İstanbul'daki olaylarda önce III. Selim tahttan indirilerek Mahmud'un ağabeyi Mustafa tahta geçti. Daha sonraki olaylarda III. Selim öldürülünce, ağabeyine tepki olarak Mahmud tahta geçirildi. Dolayısıyla siyâsî bakımdan II. Mahmud, III. Selim'in bir nevi mirasçısı durumunda idi. Ancak kendisine karşı yöneltilen isyân, ağabeyini öldürttüğünden, tahtta kimse kalmadığından başarılı olamadı ve 1826'ya kadar Yeniçeri'lerle mütâreke hâlinde kaldı. Ancak bu dönemde kendi hâkimiyetine ortak duruma geçen âyânların nüfuzunu kırdı. Nihâyet 1826 haziranında Yeniçeri ocağını yok ederek, Osmanlı tarihinde yepyeni bir dönemi başlattı[9].

II. Mahmud, 1826 sonrasında hemen değişmeler başlatmıştı; Slade'in dediğine göre, Pera'daki Avrupalılara, ülkedeki yeni ihtiyaçları giderecek bir yığın tüccar dahil olmuştu ki bu ihtiyaçlar şarap, vellinton botları ve dar pantolonlar idi. Bu dönem müzikten giyime, askerlikten eğlenceye kadar değişmelerin başladığı ve hızla yürütüldüğü dönemdir. Slade, 1829'lar İstanbul'unda Pera'daki yabancılara şöyle devam eder: "Nizam-ı cedid talimlerini öğretmeye gelen bir düşkün Alman baronu veyâ İtalyan kontu veyâ "Grande Armée"den bir kolonel, aynı gâye peşindeki Lehli ve Prusyalılar; Rus filosunu yakacak roket imâlcileri; üstün nitelikli barut yapacak kimyagerler; dağlarda altın araştıracak jeologlar; borç temin edecek bankerler; Sultan Mahmud'un ve sarayındakilerin resmini yapacak portre-ressamları.." [10]

metin devam eder gider. Ancak burada dikkatimizi çeken, 1829'lar İstanbul'unda bir yığın teknik adamla birlikte "portre ressam"larının da hemen akın etmeleridir. Bunu etkileyen olay, Yeniçeri ocağının kaldırılmasından hemen sonra görülmüştü.

II. Mahmud'un 1826 sonrasındaki ilk önemli hareketi, nakkaşlığın serbest bırakılması olmuştur. Bir başka deyişle, şimdiye kadar sadece müslümanların elinde olan bu sanat dalı, artık müslüman tekelinden çıkarılmıştır. Bu konudaki haberi Lütfî'den şöyle görüyoruz:

"Ruhsat-ı nakşgerî,

Mukaddeme ba'zı sanayi' inhisar üzere câri olduğu misillû Dersaadet'de ebniye nakkaşlığı dahi islâma mahsus ve münhasır idi. Bu inhisarın lağviyle bundan böyle teb'a-i devlet-i aliye'den her kim olur ise nakkaşlık edebilmesi içün ruhsatı hâvi mimar ağa ile şehreminine ve İstanbul kadısına buyurdular tasdîr olunurdu"[11].

Bunda, nakkaşlığın sadece teba'i devlet-i aliyeden olanlara verileceği zikredilmiş olduğundan İstanbul'a gelen Avrupalılar, nakkaş olarak değil, portre ressamı olarak tanımlanmışlardır. Böylece müslüman ustaların çekindikleri konular, yeni ustalar tarafından daha rahatça işlenebilecektir. Bu ruhsatın tarihî bakımdan önemi, şimdiye kadar sadece müslümanların para kazandığı bu işten, müslüman olmayanların da para kazanması, dolayısıyle müslümanların zenginliğinin azalmasıdır. Benzer görünümü diğer sanat dallarında da gözlüyoruz.

II. Mahmud'un 1829-30 yıllarındaki bazı davranışlarını Slade'den takip edebiliyoruz. Çocuklarının Signor Gobbi adlı Sardunya elçiliği ateşesine resimlerini yaptırmıştı[12]. Kendisinin de bu arada portresi yapılmış olmalıdır. Zira birgün Trabya civarında gezerken muhtemelen Hollanda sefiresi olan Baroness Hubsch'un evini ziyâret etmişti. Evin kızları kendisine piyano çalarken, Mlle Emilie'nin güzel portresini (drawings) görünce ev sahibesinden kendisinin de portresini yapıp yapamıyacağını sorar. Ev sahibesi bunun yerine, yaklaşan Kurban Bayramı'ndan bir resim yapmaya söz verir ve bunu saraya gönderir[13].

M. Walsh'a göre birçok ressam II. Mahmud'un resmini yapmaya çalışmıştı. Fakat kendisiyle çalışmak hayli zor olup, onun en beğendiği Napolili bir ressam imiş. II. Mahmud bu ressama sıkılmadan saatlerce poz veriyor, hattâ bir ermeni tercüman aracılığıyla konuşuyordu[14]. Onun yaptığı portreden birçok kopye çıkartmış, bunları birçok elçiye hediye etmişti. II. Mahmud'un ressamları teşvik edip resimler yaptırması Avrupa'da duyulunca İstanbul'a bir hayli portre ressamı gelmişti. Bunlar, daha sonraki yıllarda da varlıklarını devam ettireceklerdir[15].

II. Mahmud, çeşitli ressamlara portresini yaptırdıktan sonra, bunları yabancı devlet elçilerinden başlıyarak sevdiği kişilere hediye etmeye başlamıştır. Devrin vakanüvisine göre, Padişah'ın önemli iltifatlarından birisi olan bu resim, daha doğ-

rusu "tasvîr-i hümâyun" verme işine, Türkler arasında devrin Şeyhülislâmı ile başlandı. Buna dair Vakanüvis Lütfî'deki haber şöyledir:

"İttifat-ı Şahî, beşeyhülislâmî,

Saferin yirmisekisinci cuma günü (27 Temmuz 1832) selâmlık resminin icrasından sonra Göksu'ya teşrif-i hümâyun vukuuiyle o sularda yalısı olan Şeyhülislâm Yasincizâde Abdulvehhab Efendi, huzuri hümâyun'a celbile mazhar-ı iltifât olarak pırlanta ile murassa bir kıt'a tasvîr-i hümâyun ita' buyuruldu"[16].

Ancak Şeyülislâm'ın bu hareketten fazla hoşlanmadığı anlaşılıyor. Zîra çok geçmeden, 1828'denberi bulunduğu bu görevden alınacak ve yerine Mekkizâde Asım Efendi, üçüncü defa Şeyhülislâm olacaktır[17]. Yine bu günlerde Osmanlı ordusunun Belen geçitlerinde, Mısır kuvvetlerine yenildiğini de hatırlatalım (19 Temmuz).

II. Mahmud, murassa tasvirlerini, sevdiklerine hediye etmeye sonraki yıllarda da devam etmiştir. Bunlar arasında Tophane nazırı Hacı Saib Efendi ile Darbhâne-i âmire nazırı'nı biliyoruz. Özellikle sonuncusu, daha başka olaylara da yol açmıştı, Zira Avrupalı gözlemciler, Padişah'ın sikkelerini de portresiyle bastırmaya teşebbüs ettiğinden söz ederler[18]. Bu olay, 1826 sonlarında geçmiş olmalıdır. Southgate'e göre "II. Mahmud, Kur'an'ın açık hükümlerine rağmen, kendi portresini taşıyan paralar bastırdı. Ancak bu, Türkler arasında hoşnutsuzluğa yol açtı ve bir başkaldırma oldu. II. Mahmud giderken, atının dizginlerini yakalayıp kendisine "Gâvur Padişah" diyen sofularla karşılaştı. Mahmud'un etkin çabalarıyla bu ayaklanma 4000 kurban verilerek bastırıldı[19].

Neticeleri hayli önemli önemli olan bu olaya, ilerde tekrar temas edeceğiz. Zîra, bu olaylardan önce, II. Mahmud'un kendi resmini devlet daireleri ve kışlalara astırma teşebbüsü vardır. Muhtemelen Avrupalı ressamların yaptığı portrelerinden birisi, Mekteb-i Ulum-i Harbiye'nin açılışında asılı idi[20]. 1835'deki bu olaydan bir sene kadar sonra, resmini bu defa büyük törenlerle kışlalara astırmaya başladı. Rami kışlasında başlıyan bu hareket[21], aşağıdaki Lütfî'den takip edeceğimiz şekilde Selimiye'de devam etmiştir. Keza 4 Ağustos 1836'da Beyoğlu'ndaki Topçu kışlasına asıldıktan sonra[22], 16 Ağustosda da Bâbi Ali'ye astırdı[23].

II. Mahmud'un resimlerini böylesine büyük törenlerle kışla ve devlet dairelerine astırması, önemli bir yenilik olarak gösterilir. Ancak olayın daha yakından görülmesinde de dikkati çeken pek çok husus mevcuddur. Bu sebeple Selimiye'deki töreni, aynen devrin vakanüvisi Lutfî'den takip edelim:

"Tâ'lik-i Tasvîr-i Hümâyun

Tecdîd-i nizâmât-ı mülkiye ve askeriyeye itina olunduğu sırada alafrankaya dair bazı şeylerin dahi icrası tasavvur olunmağa ve fiiliyâtı görülmeye başlamış idi. Bu cümleden olmak üzere bazı devâir-i mülkiye ve askeriyeye tasvîr-i hümâyun irsal

olundu. Tasvîrin resm-i ta'liki için şâyân-ı temâşa mutantan alaylar yapıldı. Ümera ve zabitanı askeriye nişan ve sırmalı ağır elbise-i resmiyeleri ile ales'sabah Hassa müşiri Fevzi Paşa sahilhânesinde bil'ictima' nevresm sancaklı sandallardan gelen bir tabur asâkir-i bahriye ve iki tabur hassa üçer kıt'a top ve mükemmel müzika ile Beğlerbeği sarayı arkasında ve bir taburu Nuh-kuyusu caddesine ve iki taburu Mehmed Paşa köşküne ve Harbiye Taburu derûn-u kışlaya ve altı kıt'a top ile bir alay süvari Haydarpaşa sahrası fevkine ve Bahriye taburu Bağlarbaşı'nda mükemmel top ve muzıkalarıyla berâber safbeste-i selâm ve tevkır ve Saray-ı hümâyundan kışlaya kadar kırkar adım fasılalı süvari ve piyâde karagollar muntazır-ı tasvîr oldukları halde ümera ve zabitan esb-süvâr ve hassadan altmışar nefer nefer mülâzım ve çavuşlar mâşiyen pişrev olarak ve tasvîri götüren fayton binek taşına yanaşdırılarak mahalline vaz' ve ta'lik ve Hasas feriki Fethi Paşa ile Çirmen Mutasarrıfı Mustafa Nuri Paşa ve Hassa ve Mansûre müşirleri faytonun önünde ve kurenadan İzzet Beğ ile Serasker Nusrev Paşa arkasında olarak Selimiye kışlasına azimet olunmuşdur.

Zat-ı Padişâhî alayın temeşasıyçün bahren kışlayı teşrif eylemişti. Esna-yı rahdaki taburlara alay muhazi oldukda muzıkalarla resm-i selâm ve ta'zim icra olunarak kışlaya takarrübde vüzera ve ümera atlarından inerek tasvîri ahz ile hazırlanan mahalle vaz' olunduğunu ve kurbanlar kesildiğini müteakıb Hazret-i Sünbiliye'den meşhur Yunus Efendi fatiha iderek derhal yigirmibir aded top atılmış ve... Bir mikdar ta'lim edildikten sonra da tasvîrin önünde asakir-i mevcûde geçirilmiş ve o akşam Selimiye kışlasının içi-dışı kandillerle donadılmış ve havayî fişenkler atılmışdır" [24]

1836 yılındaki bu olay, birçok yönden dikkate değerdir. Devrin vakanüvisi Lutfî, bundan söz ettiğinde tenkid ederken, kendisi de bir devlet görevlisi olduğundan yumuşak ifâdeler kullanmıştır. Ona göre mesele, "eslâfın" eserlerini yaşatmak bakımından önemli olup, "bir müceddid-i devletin baka-ı nam u nişanı için"dir[25]. Ancak Lutfî şunları da ilâve ediyor: "Bu misillû ahkâmı ledünniye kulûb-i havas ile kaim olup indel'avâm öyle tevile muhtaç olacak memnû'âtın icrasından tevaggı dahi ayn-i hikmet olduğu azâde-i kayd-i tersîm ü işârettir. Tasvîr-i Padişahî'nin sûret irsal ve ta'likinde icra olunan tekellüfât-ı resmiye ve inşad kılınan medîha-ı tasvîriyenin derecât-ı tevîliyeyi tecâvüzü halkça çirkin görünerek ol vakit epîce itirâzâtı mucib olduğu misillû Arabistan taraflarında dahi suitesiri görülmüşdür. Sultan Mahmud Han hazretleri âzim-i gülşensaray-ı ahiret oldukda tasvîrleri pûşide-i setr ü ihfa edilmişdir. Sonraları ahz-ı tasvîr fenni elirleyip resm çıkartmak moda hükmüne girmiş da ve senâ ile ta'lik olunmadığından miraat-ı kulûb-i sâfiye erbabını o derece dûçar-ı iğbirar etmemişdir"[26].

Tepki:

1836'da II. Mahmud bir yandan resmini devlet dairelerine astırırken, diğer yandan murassa resimlerini yakınlarına dağıtmaya devam ediyordu. Daha önce de

belirttiğimiz gibi, paralarını da portresiyle bastıracak kadar ileriye gitmişti. 1837 başlarında, II. Mahmud, İran'a da "tasvîr" ihsan etmiştir[27]. Bu sırada İstanbul'da bazı önemli olayların geçtiği anlaşılıyor. Hernekadar gerek Takvim-i Vekayi, gerekse Lütfî'de buna dair pek kayıt yoksa da, yabancı gözlemciler buna işâret ediyor. Bu tepkinin bir işâreti Darphâne-i âmire defterdarı Ali Rıza Efendi'nin Ayasofya Câmiinde öldürülmesidir[28]. Southgate'in sözünü ettiği ve ancak 4000 kişinin öldürülmesiyle önü alındığını belirttiği isyân, Şeyh Saçlı'nın Padişah'ın atının dizginlerini tutup kendisine "Gâvur Padişah" demesiyle de belirgindir. Ancak bütün bu kıpırdanmalar derhal ve şiddetle bastırılmış olmalıdır.

1837 başlarında, II. Mahmud'un bir fermanı dikkati çekiyor[29]. Buna göre müslümanların beş vakit namazı cemaatla kılmaları emredilmişti. "Müsliminden bir kimesne namaz vakti zokaklarda görülür ise, sebebi sual olunarak" gerektiği cezası verilecekti[30]. Southgate de 1837 ocağında eli kamçılı görevlilerin sokaklardaki halkı câmilere yolladığını söylemektedir[31]. İslâmiyette cuma namazı dışındaki namazların cemaatla kılınması yolunda kesin bir emir olmamakla berâber II. Mahmud'un bu davranışı, tabiî ki kendisine karşı yöneltilen "Gâvur" ithamını silmek içindi. Böylece resim asmak konusunda olduğu gibi, namaz konusunda da II. Mahmud çelişkili bir davranış içine girmiş görünmektedir.

Bu tarihten sonra II. Mahmud'un resim konusundaki davranışlarının artık halkın gözü önünden uzak olduğunu görüyoruz. Resme yine önem vermiş, fakat bunu, sadece kendi çevresinde tutmuştur[32].

Netice olarak, 1826 sonrasındaki değişim hareketinin bir görünümü, resim alanında da ortaya çıkmıştır. Osmanlıların ortaya koydukları ve gelenekleşen resim anlayışına, 1826'dan sonra önem verilmedi. Öncelikle ustalar arasıda gayrimüslimler katıldılar. Daha sonra portre ressamı olarak Avrupa'dan bir hayli ressam geldi. Bunlar II. Mahmud'un bizzat kendisi ve yakınlarından büyük hüsnü kabul görmüşlerdir.

Bu tabiî oluşumu daha da etkilemek için II. Mahmud, halkın insan resmine karşı tepkisini kırmak istedi. Bizzat kendi resmini, Şeyhülislâm'dan başlıyarak birçok devlet görevlisine hediye etti. Kışla ve devlet dairelerine resmini astırdı. Nihâyet paraları da portresiyle basılmak istendi ki, bu son olay, bir büyük tepkiye vesile oldu. II. Mahmud bu tepkiyi önledikten sonra, halkı zorla câmilere yollayarak "Gâvur"luktan kurtulmak istedi. Ancak, kendi çevresinde resim konusundaki tutumu devam edecektir. II. Mahmud'un resim konusundaki davranışını onu ve devrini en iyi bilen gözlemcilerden Moltke, şöyle tenkid ediyordu ki, onun bu sözlerine bir tarihçi olarak katılmamak mümkün değildir: "Görünüşe göre padişah, çok defa dinî taassuba karşı lüzumsuz yere meydan okumuştu, çünkü Şeyhülislâm'a dinin reisine dinin yasak ettiği portresini gönderişinden ne fayda elde edilebilirdi"

Son olarak şu husus dikkate değerdir: Osmanlı resim sanatında insan figürünün yaygınlaşmasında 1826 önemli bir tarihdir.

(1) Bunlar için bk. *Sahîh-i Buhârî Muhtasan Tecrîd-i Sarîh Tercemesi*, Ankara 1978 (4. baskı) VI, 413-421; dağınık hadisler burada topluca tahlil edilmiştir.
(2) *Aynı eser*, Cilt: XII, Ankara 1978, s. 116 - 117.
(3) M. Hamidullah, *Resûlullah Muhammed*, İstanbul 1973, s. 143.
(4) Suriye'deki Kasru'l-Hayru'l-Garbî ile, Ürdün'deki Kuseyr 'Amra'daki resimler bunun için yeterlidir, bk. D. Talbot Rice, *Islamic Art*, 1965, s. 25-27.
(5) A. Z. Velidî Togan, *Kur'an ve Türkler*, İstanbul 1971, s. 21; örnek için meselâ bk. F. Gabrieli, *Muhammad and the Conquests of Islâm*, London 1968, s. 52-53, 74-75, 81 ve çok yerde.
(6) Nakkaşlık için bk. M. Z. Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri sözlüğü*, İstanbul 1971 (2. baskı) s. 649-650, Nakkaş mad.
(7) R. Walsh, *A Residence at Constantinople*, sec. ed. London 1838, II, 298.
(8) R. Walsh, *aynı eser*; Ancak II. Mahmud devrinde tamamlanarak yeniden basılmış olmalıdır: bk. G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı*, 1700-1850, Ankara 1977, s. 65-66.
(9) I. Abdülhamid'in küçük oğlu olan Mahmud, 1784 tarihinde doğmuş, babasının 1779'da ölümünden sonra III. Selim'in hükümdarlığında yetişmişti: hayatı için bk. *İslâm Ansiklopedisi*, Mahmud II. mad. 1826 tarihi, bu dönemde İstanbul'a gelen gözlemciler tarafından önemle zikredilir.
(10) A. Slade, *Records of Travels in Turkey, Greece..*, London 1833, II, 194.
(11) *Tarih-i Lutfî*, İstanbul 1290, I, 239.
(12) A. Slade, *Records of Travels in Turkey*, I, 134.
(13) *Aynı eser*, I, 347-348.
(14) R. Walsh, *A. Residence...*, II, 298-99; Nitekim İngiliz elçisi Stratford Caning'e göre Sultan Mahmud'da "her zaman için bir ressama poz verir gibi bir hâli vardı" Bk. S. Lane Poole (çev. C. Yücel), *Lord Stratford'un Türkiye Hatıraları*, Ankara 1959, s. 89.
(15) Moltke, 1837 Mayısı başlarında II. Mahmud'la birlikte çıktığı Rumeli seyâhatinden bahsederken şöyle der: "Birçok şeyler arasında Şehre (Varna'ya) girişinin bir plânını da istedi, ama bundan maksadı bir perspektif resimdi. Ben alel-acele kurşun kalemle etrafın bir resmini çizdim ve mümkünse bundan bir resim meydana getirmesi için İstanbul'da *iyi bir ressama* gönderdim", bk. H. von Moltke (çev. H. Örs), *Moltke'nin Türkiye Mektupları*, İstanbul 1969, s. 97: "iyi bir ressam"dan söz edildiğine göre birçok iyi olmayan da bulunabilir.
(16) *Tarih-i Lutfî*, İstanbul, 1302, IV, 65.
(17) *Aynı eser*, IV, 77; Walsh'a göre de Müftü (yâni Şeyhülislâm), II. Mahmud'un resim konusundaki yeniliklerine direnmiştir; ancak mukavemeti kırıldı (yâni azledildi) ve saraya bir ressam da tâyin edildi: *aynı eser*, II, 298.
(18) Meselâ bk. E. Spencer, *Travels in the Western Caucasus*, London 1838, II, 149-150,
(19) Southgate, *aynı eser*, II, 319. Bu olaylar, diğer kaynaklarda da vardır.
(20) *Takvim-i Vekâyi*, Sayı: 134 23. IX. 1836.
(21) *Takvim-i Vekâyi*, Sayı: 132: 24, VII. 1836.
(22) *Takvim-i Vekâyi*, Sayı: 134; H. Southgate de bu töreni takip etmiştir, bk. *aynı eser*, I, 73-75.
(23) *Takvim-i Vekâyi*, 134; Lutfî, V, 51.
(24) Lutfî, *Tarih-i Lutfî*, V, s. 50-51.
(25) Lutfî, *aynı eser*, 51.
(26) Lutfî, *aynı eser*, 51-52.
(27) *Takvim-i Vekâyi*, Sayı: 141; Lutfî'de ise İran'a herhangi bir "ihsan-ı tasvir"den söz edilmemekte, sadece İran seraskeri Galip Paşa'nın "murassa tasvîr-i hümâyun ile mazhar-ı iltifat oldu"ğundan bahsedebilmektedir: V, 53.
(28) *Takvim-i Vekâyi*, Sayı: 1417, Lutfî, *aynı eser*, V, 66-67; Jouannin, *aynı eser*, s. 429.
(29) Jouannin'e göre Padişah, namaza dair emrini bu olayları takiben yayımladı: *aynı eser*, s. 430; Oysa Lutfî'de, bu haber, daha öne alınmıştır: bk. V, 65 - 66. Ancak Lutfî, kaynağı olan Takvim-i Vekâyi'deki haberlerin sırasını esas almışa benziyor: bk. Sayı: 142.
(30) *Takvim-i Vekâyi*, 142/29 Ocak 1837.
(31) Southgate, *aynı eser*, I, 162 - 163.
(32) Varna seyâhati sırasındaki davranışı için bk. Moltke, *aynı eser*, s. 97

** Bedrettin Cömert anısına düzenlenen "Sanat Tarihi ve Sanat Sorunları" Seminerinde sunulan bildiridir

ARAÇLARDA SÜREGELEN HALK SANATI

Bülent ERDEMOĞLU*

İnsanoğlu yaradılışından beri dinsel inançlar, korku, doğaüstü güçlere karşı korunma ve güzelleştirme gibi içgüdülerle sanata yönelmiştir. Bu ögeler, bu gün de, özgün bir şekilde süregelen halk sanatının yapısal ve egemen bir özelliğidir.

Maksim Gorki; "Güzelliğin ve yaratıcılığın ilk sanatçıları, dünya kültürünün ilk yaratıcıları halklardır" diyor. Ülkemizde de birçok "süsleme alanı" halkımızca, onun yetiştirdiği sanatçılar tarafından yaratılmıştır.

Çeşitli uygarlıkların, güzelliklerin, sanatsal yaratıların fışkırdığı Anadolu'nun, köklü bir geçmişi olan, güzelliğe vurgun, bu yaratıcı ve sanatçı insanı, barındığı evini, üzerine oturduğu kilimini, yemek yediği kaşıklarını, bindiği aracını, bir "süsleme alanı" olarak düşünmüş, algılamış, kimilerini güzelleştirmek için, kimilerini de doğa üstü güçlere karşı korunmak işlevine yönelik olarak süsleme yoluna gitmiştir.

Büyük kentlerimizde pek rastlanmamakla beraber, değişimin ve gelişimin yavaş olduğu diğer Anadolu kentlerinde, çeşitli resimler ve doğa görünümleriyle bezenmiş kamyonlar ve at arabaları birer yürüyen, kimi kayıklar ise yüzen sanat galerileri gibidirler.

* Kültür Bakanlığı, Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nde Uzman Arkeolog

Süslemelerdeki teknik özgün, genellikle tekdüze ve bazı resimler oldukça stilizedir. Çeşitli doğa görüntüleri, Keklik, bir güç simgesi olarak Aslan ve Kartal gibi hayvanlar, Ulusal simge Ay-Yıldız başlıca süslemeye yönelik malzemedir. Bunun yanında korunmak, bereket sağlamak gibi ilkel inançlara dayalı, işlevsel bir anlam taşıyan figürler göze çarpar. Örneğin nazar değmesine karşı büyüsel anlamlı göz resimleri, kamyon resimlerinde en çok rastlanan süslemelerdir.

At arabalarında ise büyük çoğunlukla doğa görüntüleri yer alır. Bunun yanında çok stilize çiçek motifleri de görülür. Bu betimlemelerin bir ilginç yönü, tümüyle resmi yapan isimsiz halk sanatçısının özlemlerine ve duygularına dayalı, pek gerçekçi olmayan, idealist bir yansıtma biçimi oluşudur. Örneğin bu betimlemelerde mevsim hiç değişmez, soğuk mevsimler hiç betimlenmez. Hep yemyeşil kırlar, masmavi bir göl, yahut pırıltılı bir dere ve bembeyaz kuğular oluşturur bu doğa görüntülerini. Sonra mekan olarakta gerçekçi değildir. Betimlenen yer herhangi bir doğa parçası değil, sanatçının içinde olmayı istediği, kafasındaki düşsel bir mekandır.

Kayıklardaki süslemeler baş taraflarda yapılan figürler olarak görülür. Bunlarda manzara betimlemeleri yoktur. At arabaları ve kamyonlardaki gibi bir ekol, bir atölye çıkışlı olmadıkları için kayık sahibinin duygu ve düşüncelerine bağlı olarak süslemeler çeşitlilik göstermektedir. Martı gibi denizle ilintisi olan kuşların yanında, denizle ilgisi olmayan, ancak, şans simgesi sayılan bir Yonca figürü görülebilmektedir. Fakat genel olarak rastlanan, balık resimleridir. Sanırım denizi simgeleyen en iyi örnek ve geçim kaynağı olan bir yaratık olduğu için. Kimi kayıklarda rastlanan, denizci öykülerinde ve İlkçağ söylencelerinde önemli yer tutan yarısı insan, yarısı balık olan deniz kızları, bize İlkçağ denizlerinden bir esinti getirir gibidirler.

Yalnız ne yazık ki günümüzde bu gelenek kimi yörelerde ekonomik ve kolay olanın, geleneksele ve estetiğe yeğ tutulması yüzünden, kimi yörelerde ise dinsel baskılar yüzünden artık kaybolmaya yüz tutmuştur. Ustalar eskiden olduğu gibi, yaptıkları tasaları süslemeye yanaşmıyorlar, böyle de satılır nasıl olsa diyerek. Yine araç sahipleri de eskisi gibi resim yaptırtmıyorlar, piyasayı hazır çıkartmalar, resimler kapladığından beri. Onları yapıştırmayı yeğ tutuyorlar. Böylece bir sürü zevksiz, saçmasapan etiketler toplamına dönüşüyor araçların üstü.

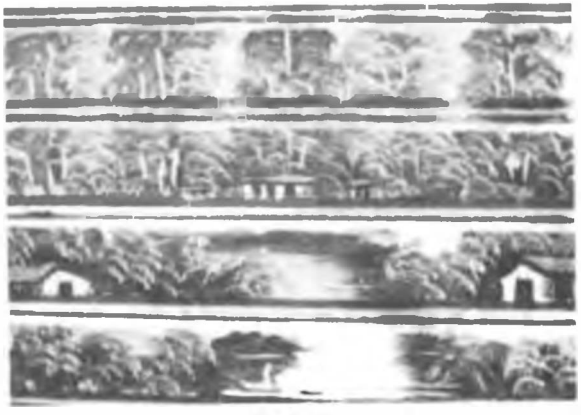
Bu resimleme geleneğini öldüren dinsel baskılar için rahmetli Sabahattin Eyüboğlu'nun bir gözlemini aktarmak istiyorum. Bir gün Gökova Körfezinde, bir Mavi Yolculuk'ta, bir balıkçıdan, balıkçıların son yıllara kadar kayıklarına oyma, boyama resimler yaptıklarını öğrenirler. Konuştukları balıkçı'da tahtaya insan eli oymaya meraklışmış. Bir gün bir hoca gelmiş Bodrum'a, sakın ha demiş, bir daha yapmayın böyle şeyler, çok büyük günahtır, rızkınız kapanır, çarpılırsınız vesaire. O da bırakmış tahtaya insan eli oymayı, ne olur ne olmaz, hoca bizden akıllıdır, diye.

Asıl günah sanatı, bir güzel geleneği öldürenlerde. Yazık, halk sanatlarımız böyle bir bir ölüyor. Oysaki Anadolu İnsanı, yüzyılların birikimi ve bu birikimi özümlemesiyle Doğudaki bazı ülkelerde de yapılan araç süslemelerinden çok daha güzel ve özgün olanlarını yaratmaktadır. İşte bu yaratıcı insanın ardılı gelecek kuşaklar, ancak fotoğraflara bakıp belki de, resimlerle süslenen araçlar için: "Bunlar gerçekten birer hareketli sanat galerisiymiş." diyecekler.

** Bedrettin Cömert anısına düzenlenen "Sanat Tarihi ve Sanat Sorunları" seminerinde sunulan bildiridir.



Resim 1.



Resim 2.





DOLMABAHÇE SARAYI VE SÜSLEMESİ

Yıldız EGE*

XIX. yüzyılda yapılan padişah konutlarının en büyüğü olan Dolmabahçe Sarayı, daha önceleri bu alanda bulunan, Beşiktaş Sahil Sarayı'nı oluşturan köşkler yıktırılarak, Sultan Abdülmecit tarafından yaptırılmıştır.

Yapımına 1842 yılında başlanan[1] sarayın resmi açılışı 1856 yılının Temmuz ayında olmuştur[2].

İncelememizde sarayın mimarisi ile özellikle dış ve iç süslemesi ele alınmıştır.

SARAYIN MİMARİSİ

Dolmabahçe Sarayı Kompleksi:

Dolmabahçe Sarayı kompleksine bağlı arsalar 80.420 m², yapılar ise toplam 25.635 m² lik bir alanı kaplar[3]. Komplekste yer alan yapıları şöyle özetleyebiliriz: Selamlık Bölümü, Muayede Salonu, Harem Bölümü, Veliaht Dairesi, Eski Mefruşat Dairesi, Hazine Hassa Dairesi, Camlı Köşk, Kuşluk Köşkü, Hazine Dairesi, Mutfak, Kiler, Marangozhane, Kızlarağası Dairesi, Dokuma Atelyesi, I. ve II. Hareket Köşkleri, Baltacılar Dairesi, Saray Ahırları, Saray Arabacılar Dairesi ve Şehzadelere ait Harem Dairesi. Saraya ait yapılardan olan Saray Tiyatrosu ise Abdülmecit

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Asistanı.

tarafından 1859 yılında yaptırılmış ve Abdülaziz tahta çıkınca bütçe kısıntısıyla kapatılmış, daha sonra yanmıştır[4].

Dolmabahçe Saat Kulesi de saray kompleksine aittir. Sarayın anıtsal kapıları arasında ise taç kapı niteliğindeki Hazine ve Saltanat Kapıları ile Avlu Kapısı ve Saltanat Deniz Kapısı bulunur.

İncelememizde saray kompleksinden asıl sarayı oluşturan Selamlık, Muayede Salonu, Harem ve Veliaht Dairesi ile anıtsal kapılar ve Saat Kulesi üzerinde durulacaktır. Asıl sarayı oluşturan yapılar, Muayede Salonu dışında, alçak bodrum katı üzerine iki kat olarak yapılmıştır.

Sarayın Mimarları:

Sarayın mimarları Ermeni Balyan ailesinden Karabet Balyan ile oğlu Nikogos Balyan'dır. Saat Kulesi, Saltanat ve Hazine Kapıları ile Muayede Salonu Nikogos'un[5], sarayın diğer bölümleri ise Karabet Balyan'ın[6] eseridir.

Ayrıca Prof. Dr. S. Eyice'nin kaynağını bulamamış olmakla beraber, T Öz'den öğrendiği bir bilgiye göre, sarayın Osmanlı yaşantısına uyması amacıyla yapımında Miralay Mahmut Bey de görevlendirilmiştir[7].

Sarayda Kullanılan Malzeme:

Dolmabahçe Sarayı kârgir bir yapıdır. Sarayın yapımında kullanılan malzemeler gerek imparatorluk sınırları içinden, gerekse dış ülkelerden getirtilmiştir. Örneğin sarayda Marmara Adalarından çıkarılan mermerler[8], Bergama'dan getirtilmiş somaki direkler[9] kullanılmıştır. Öte yandan sarayın havagazı lambalarıyla aydınlatılabilmesi amacıyla yapılmış olan Dolmabahçe Gazhanesinden[10] saraya havagazını iletmek amacıyla kullanılmış olabilecek gaz takımları İngiltere'den getirtilmiştir[11].

Bunun yanısıra sarayın yapımında çini, cam, porselen şömine ve kapı tokmakları, kristaller kullanılmıştır. Sarayın ahşap kuruluşunu ise kapı, pencere çerçeveleri ile döşemeler meydana getirir.

Sarayın Dış Biçimlendirilişi ve Plan Özellikleri:

Saray, deniz tarafından Muayede Salonu tam ortada yer almak üzere birbirine simetrik iki kanattan oluşur: Harem ve Selamlık Bölümleri. Harem Bölümü, genellikle yapılarda daha geniş bir alan kapladığından, simetrinin bozulmaması amacıyla bir kanadı rıhtıma dikey olarak yapılmıştır. Haremin özeliiği nedeniyle de bahçeye doğru uzanması doğaldır. Sarayın asıl göze çarpan kısmı deniz tarafı olduğundan bu simetri dış uyumu sağlar. Kara tarafında ise Selamlık ve Harem Bölümleri kendi içlerinde simetriktir. Veliaht Dairesinin kara ve deniz cepheleri de kendi içlerinde simetrik düzenlenmiştir.

Selamlık Bölümü ve Veliaht Dairesi, plan özellikleri değişiklik göstermekle beraber, genel olarak büyük salonlar ve bu salonlara açılan odalardan oluşur. Muayede Salonunda ise dört çıkmalı büyük bir salon ve ona açılan köşe odaları bulunur. Salonun orta mekanı kubbeyle örtülütür. Bu salona üst katta dört büyük balkon açılır. Harem Bölümünde planda simetri bozulmuştur ve daha karışık bir iç düzenleme vardır.

Selamlık Bölümünün planı cephelere tümüyle yansır. Muayede Salonu, Harem ve Veliaht Dairelerinin cepheleri ise planı yansıtmaktan uzaktır.

Dolmabahçe Sarayı, ayrı işlevlerdeki çeşitli bölümlerin —Veliaht Dairesi dışında— bir tek yapıda toplanmış olması açısından, daha önceki geleneksel saray mimarisinden ayrılır. Farklı işlevlerdeki bölümlerin tek bir yapıda toplanması batı etkisidir.

Fakat saray, plan tipi açısından, geleneksel Türk evi plan tipinin sofa sayısının artması ve boyutlarının büyük tutulmasıyla oluşan konak mimarisinin, büyük ölçülerde uygulanmasına bir örnektir. Büyük salonları birer sofa gibi düşünürsek, sofalar ve sofaların birbirine eklenmesiyle Türk evi plan tipinden doğan, fakat daha gelişmiş bir plan elde edilir. S. H. Eldem, Selamlık Bölümünü iki sofalı plan tipine sokar[12]. Veliaht Dairesini ise üç sofalı tipin tam olgunluğa ulaşmamış bir örneği olarak görür[13]. Haremde rıhtıma paralel bölümde, iki orta sofalı tipin, Selamlık Bölümündeki kadar olgun olmayan bir örneğini buluruz. Muayede Salonu ise çok büyük boyutlarına karşın bir orta sofa özelliğindedir.

Sonuç olarak Türk evinde sofalara göre düzenlenen plan tipinin, büyük boyutlardaki bir uygulamasıyla karşı karşıyayız. Yalnız planlamanın her bölüm için ayrı ayrı yapıldığını gözönünde bulundurmalıyız. Türk evi plan özelliklerinin bu büyük ve karmaşık uygulaması, batılı anlayışla biraraya getirilerek bir kompleks oluşturulmuştur.

SARAYIN DIŞ SÜSLEMESİ

Dolmabahçe Sarayının dış cepheleri Ampir mimarisinin yapısal özelliklerini taşır. Belirgin şekilde bölünmüş katlar, kat silmelerinin yatay çizgilerinin dikey sütun ve ayaklarla bölünmesi, her katın sütun ve ayaklarının başlıklarının değişiklik göstermesi —sarayın zemin katında başlıklar Iyon, I. katında Korent, Muayede Salonunun zemin katında Kompozit, I. katında Korent düzenindedir— pencereler üzerinde alınlıkların yeralması, cepheleri taçlandıran üçgen alınlıkların kullanılması sarayın dış cephelerinin Ampir tarzda düzenlendiğini gösteren ayrıntılardır.

Camlı Köşkün dış süslemesinin değişiklik göstermesi, bu bölümün daha geç bir dönemde yapılmış olabileceğini akla getirir. Oysa bir belge Camlı Köşkün de sarayla birlikte yapıldığını kanıtlamaktadır[14].

Ampir tarzda düzenlenmiş cephelerin süslenmesinde kullanılan motifler, tümüyle batıdan aktarılma süsleme motifleridir. Bunlar arasında kartuşlar, gülbezekler, madalyonlar, istiridye kabukları, askı çelenkler, süs vazoları, süs konsolları, (C) ve (S) kıvrımları bulunur. Ayrıca bordür süslemeleri arasında kıvrık dallar, yapraklamalar, örgü bezemeler, oluklu bezemeler, yumur dizileri, diş sıraları görülür.

Cephelerin süslenmesinde kullanılan bu motifler, batının çeşitli sanat dönemlerinden aktarılmıştır. Örneğin kartuşlar, (C) ve (S) kıvrımlar Barok dönemde, istiridye kabukları ise Rokoko üslubunda çok kullanılmış motiflerdir.

Sonuç olarak sarayın dış süslemesinde, Ampir tarzında düzenlenmiş dış cepheler ve değişik dönemlerin süsleme motifleriyle batı derlemeciliği egemendir.

Muayede Salonunun deniz cephesi, dış süslemenin en yoğun olduğu bölümdür. Selamlık, Harem ve Veliaht Daireleri cephelerinin süslemeleri birbirlerine benzer ve Muayede Salonuna göreli olarak daha sade süslenmişlerdir. Bu bölümlerde süsleme orta çıkmaları taçlandıran üçgen alınlıklarda yoğunluk kazanır.

Bu bölümde Saat Kulesi ve anıtsal kapıların süslemesi üzerinde durmak gerekir. Saat Kulesinn dört katının cepheleri yoğun bir şekilde süslenmiştir. Saltanat ve Hazine Kapılarının hem ortadaki giriş bölümleri, hem de yan kanatları ile kulelerinde süsleme çok yoğundur. Bu bölümlerin süslemesinde kulanılan mimari ögeler ve motifler de batı sanatının özelliklerini taşır.

Kapılarda klasik özellikteki mimari ögeler (sütunlar, nişler, yuvarlak alınlıklar... v.b.) yanısıra mimari ögelerin Barok karekter taşıması da görülür. Yüzeylerin hareketlenmesini ve özellikle yan kanatların oval olarak açılmasını bu özelliğe örnek olarak verebiliriz. Özetle kapılarda da Klasik mimari ögelerin yanısıra Barok dönem ve Rokoko üslubunda kullanılan motiflerin birlikte uygulandığını söyleyebiliriz. Böylece batı derlemeciliğini Saltanat ve Hazine Kapıları ile Saat Kulesinin süslemesinde de görürüz.

Sarayın diğer bölümlerine oranla süslemenin daha yoğun olduğu Saat Kulesi, Saltanat ve Hazine Kapıları ile Muayede Salonu, Nikogos Balyan'ın eseridir. Nikogos Balyan'ın bir süre Avrupa'da öğrenim yapmış olması[15] babasıyla arasındaki üslup farklılığının nedeni olabilir. Çünkü Karabet Balyan'ın yaptığı bölümlerde süsleme daha sadedir.

SARAYIN İÇ SÜSLEMESİ

Dolmabahçe Sarayı'nın içi çok zengin bir şekilde süslenmiştir. İç döşenişi, değerli eşyaları ve resim koleksiyonu ile saray çok geniş bir araştırma konusudur. Bu bölümde yalnızca tavan, tavan etekleri ve duvar süslemeleri ele alınmıştır. İç süslemeyle sırasında bütünlük gösteren kapılar, pencereler kornişleri, merdiven trabzanları ve parke döşemeler incelemenin kapsamına alınmamıştır.

Süslemenin en yoğun olduğu bölümler tavanlar ve tavan etekleridir. Duvarlarda ise süsleme çok az görülür. Sarayda iç süslemenin en yoğun olduğu bölüm Muayede Salonudur. Bu salonda duvarlar, kemer içleri, pandantifler, balkon duvarları ve kubbenin içi tümüyle süslenmiştir.

Süslemenin malzeme açısından yoğunluğu sıva üzerine boyamalar oluşturur Ölüdoğalar, manzaralar ve figürlü kompozisyonlar, bez üzerine yağlıboya ile yapılarak duvar ve tavanlardaki yerlerine gerilmiş olmalıdır. Sıva üzerine boyamalardan sonra en çok raslanan malzeme, alçı kabartma üzerine yaldız boyamadır. Ahşap üzerine yaldız boyama yalnız Selamlık Yemek Odasının tavanında görülür. Taş süsleme hamamlarda, çini ise yalnızca Harem Hamamı ile dışındaki giyinme odasının duvarlarında kullanılmıştır. Sarayın oda ve salonlarının süslenmesinde bir kaç malzemenin birarada kullanıldığı da görülür.

Süsleme türleri arasında çeşitli süsleme motifleri, gözaldatıcı betimlemeler, ölüdoğalar, manzaralar ve figürlü kompozisyonlar bulunur.

Çoğunluğu bitkisel ve geometrik biçimlerden oluşan süsleme motifleri, sarayın iç süslemesine egemendir. Bu motifler arasında kartuşlar, gülbezekler, madalyonlar, çelenkler, kıvrık dallar, yaprak motifleri, istiridye kabukları, (C) ve (S) kıvrımları, perde motifleri ve sembol diyebileceğimiz kimi motifler dikkati çeker. Bordürleri ise yapraklamalar, kıvrık dallar, örgü ve oluklu bezemeler, süs konsolları, yumur ve inci dizileri, dişsıraları ve meanderler gibi motifler oluşturur.

Sarayın süslemesinde yoğun olarak kullanılan bu motifler, çoğunlukla batı sanatının Barok, Rokoko ve Ampir dönemlerinin özelliklerini taşır. Örneğin kartuşlar da bu üç dönemin özellikleri görülebilir. İstiridye kabukları ve perde motifleri Rokoko üslubunun özelliklerini taşır. Yumur diziler, meanderler... gibi bordür süslemeleri, antik dönemde kullanılmaya başlanan ve XIX. y.y. da Avrupa'da yeniden yaygınlaşan motifler arasındadır.

Sarayda iki odanın süslemesi değişik özellikler gösterir. 92 ve 165 numaralı odaların tavan süslemelerindeki geometrik geçmeler ve bitkisel süslemeler, geleneksel Osmanlı kalem işi süsleme motiflerini andırır. Bu motifler, sekiz köşeli yıldızlar, birbirine dolanmış bitkisel motifler arasında soyut laleler ve hataiye yakın çiçekler, cilt süslemelerinde görülen tipte köşebentler ve şemse motifleri ile geometrik geçmelerden oluşan bordürlerdir. Başta motiflerin nitelikleri ve orijinleri açısından, bunun yanısıra renklerin kısıtlı kullanılışı bakımından bu odaların süslemeleri, sarayın diğer bölümlerindeki süslemelerden tümüyle farklıdır.

Sarayda daha çok tavanlarda, az sayıda tavan etekleri ve duvarlarda gözaldatıcı betimlemelere raslanır. Gözaldatıcı betimlemeler, bazı mimari ögelerin çizimlerinin kulanılmasıyla başka bir mekana açılma hissi doğuran betimlemelerdir. Sarayda bu süsleme türünde kullanılan mimari ögeler, batı sanatında Gotik'ten Ampir döneme kadar görülen bazı mimari ayrıntılardır. Bunun yanısıra mimari ögele-

rin arasında çeşitli süsleme motifleri de kullanılmıştır. Bazı örneklerde derinlik fazla hissedilmez. Bazılarında ise perspektifli çizilmiş sütunlar ve süsleme motifleriyle saray dekorları canlandırılmıştır. Bu betimlemeler mekanın devam ettiği izlenimini doğurur.

Gözaldatıcı betimlemeler, Avrupa sanatında Barok dönemde görülmeye başlanan ve XVIII-XIX. yüzyıllarda çok uygulanan bir süsleme türüdür. Osmanlı sanatında, II. Mahmut döneminde, perspektifli mimari çizimlerin beğenilen ve sık uygulanan duvar resimleri türünü oluşturduğu bilinmektedir[16]. Fakat sarayda görülen gözaldatıcı betimlemeler, çeşitli süsleme motifleriyle daha zengin kompozisyonlar oluştururlar.

Ölüdoğa kompozisyonları sarayın süslemesinde yoğunluk gösterir. Meyve ve çiçeklerden oluşan ölüdoğalar, genellikle kartış veya madalyonlar içinde yeralırlar. Bunun yanısıra süslemede çanaklar içinde meyvelerin ve büyük çiçekli vazoların değişik motiflerle birlikte kompozisyonlar oluşturmasına da çok raslanır.

Ölüdoğalar da batıdan aktarılmış motiflerdir. Nitekim saraya Fransa'dan getirtilmiş bazı albümlerde[17], bu tür motifler tanıtan çizimlere raslanır. Özellikle H. 2594'de görülen ölüdoğa çizimleri, bize Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan örnekleri anımsatacak niteliktedir. Bu nedenle bu motiflerin, saraya Avrupa'dan getirtilmiş albümler aracılığıyla tanınmaya başlandığı ve giderek iç süsleme programına alındığı düşünülebilir.

İç süslemede manzaralar, diğer süsleme türlerine göre daha az yoğunluktadır. Selamlık Bölümünde yalnızca Sürre Odasının tavan eteğinde yanardağları betimleyen kompozisyonlar vardır. Manzaralara daha çok Harem Bölümü ve Veliaht Dairesinde raslanır. Haremdeki Mavi Salonun tavanında dört pano içinde yeralan kompozisyonlar, ağaçlar, tepeler, kayalıklar, su birikintileri... v.b. gibi doğadan ayrıntılardan oluşur. Böyle manzaralara sarayın 91 ve 93 numaralı odalarında ve Veliaht Dairesinin Giriş Salonu ile üst kattaki I. salona açılan odasında raslamak mümkündür. Haremin 212 numaralı odasının tavan eteğinde ise panolar içinde büyük ve ayrıntılı kompozisyonlar dikkati çeker. Bu kompozisyonlar, Dolmabahçe Sarayı, Ahırkapı Feneri, Küçüksu Çeşmesi ve olasılıkla Yıldız Sarayı köşklerinden birini gösteren manzaralardan oluşur. Bu örnekler dışında Atatürk'ün Çalışma Odasının duvarlarında ve Veliaht Dairesinin üç salonunda görülen manzaralar kartpostal resimlerini andırırlar.

Sarayda bulunan manzaralarda kullanılan motifler, XIX. y.y. da yapılmış başka yapıların duvar ve tavan resimlerinde de görülür. Oysa kartpostal resimlerini andıran örnekler Emirgan Şerifler Yalısı'nın II. Abdülhamit döneminde eklenmiş olan Yemek Odasının resimlerine benzer[18]. Öte yandan haremin rıhtıma dikey uzanan bölümündeki manzaralar, sarayın yapımından daha sonraki bir dönemde yapıldıkları izlenimini verirler. Örneğin 212 numaralı salondaki manzaralar arasında Dolmabahçe

Sarayı resmedilmiştir. Ayrıca bu örneklerle Yıldız Sarayı Şale Köşkü'nün Sarı salonundaki manzaralar benzerlik gösterir. Bu nedenlerle bazı manzaraların sarayın yapımından daha geç bir dönemde yapılmış olabileceklerini düşünebiliriz.

Manzaralar içinde gemili kompozisyonları da ele alabiliriz. Bu süsleme türüne daha çok Veliaht Dairesinde raslanır. Örnekler arasında, dalgalı denizde resmedilmiş gemiler, gemilerin gerisinde İstanbul görüntüleri veya doğadan ayrıntılar ve deniz savaşlarını canlandıran büyük kompozisyonlar vardır. Saraydaki gemili kompozisyonların bazılarının benzerlerini Beylerbeyi Sarayının tavanlarında bulmak mümkündür.

Sarayda yalnız Harem Bölümünün 200 numaralı odasının tavanında insan figürlü kompozisyonlara raslanır. Bu odada dereden geçen bir atlı arabanın içinde insan figürleri, karlı bir görüntü içinde bir çoban figürü ve süvariler resmedilmiştir. Bu kompozisyonları çerçeveleyen geometrik kartuşlar, saraydaki süslemelerle benzer nitelikte değildir.

Abdülmecit devrinde yapıldığı bilinen duvar resimlerinde, bu özellikte insan figürlerine raslanmamıştır. II. Mahmut döneminde veya Abdülmecit'in ilk saltanat yıllarına tarihlendirilebilecek bazı örneklerde[19] manzaraya insan figürünün girdiği görülür[20]. Fakat bu örneklerle 200 numaralı odanın tavanında görülen figürler arasında farklılıklar vardır. Örneğin süvariler boyutlu ve inandırıcı çizimlerdir, çoban figürünün şilenişi ise kompozisyonda batı resim bilgisinin uygulandığını gösterir Figürlü kompozisyonların II. Abdülhamit dönemi yapılarının iç süslemesinde yaygınlaştığı[21] gözönüne alınarak bu figürlü kompozisyonları da daha geç bir döneme tarihleyebiliriz.

Hayvan figürlü kompozisyonlar, Camlı Köşk ve Veliaht Dairesinde görülürler. Camlı Köşkün tekne tavanına geçişte yırtıcı hayvanlarla av hayvanları resmedilmiştir. Veliaht Dairesinde üst kattaki I. salonun tavanında iki büyük pano içinde hayvan mücadeleleri canlandırılmıştır. Diğer örneklerde panolar veya kartuşlar içinde resmedilmiş değişik hayvan figürleri bulunur. Bütün bu kompozisyonların genel özellikleri, renklerin zengin oluşu, renk tonlaşmalarının görülüşü, fonda doğa ayrıntılarının zengin işlenişi ve üç boyutluluktur. Bu örnekler dışında haremin 221 numaralı odasında ve Veliaht Dairesinde madalyonlar veya kartuşlar içinde tek hayvan betimlemelerine raslanır. Bu örnekler de büyük kompozisyonlarla aynı genel özellikleri taşır. Kesin bir yargıya varamamakla beraber Camlı Köşkteki uygulamaların ve Veliaht Dairesindeki bazı örneklerin Abdülmecit döneminden sonra yapılmış olabileceği düşünülebilir.

Manzaralar ve figürlü kompozisyonlar dışında, Selamlık Yemek Odasının süslemesi de sarayın yapımından sonraki bir döneme ait olduğu izlenimini verir Bu odanın tavan süslemesinde görülen mavi zemin üzerine yaldızla boyanmış yıldızlar, II. Abdülhamit dönemi yapılarında çok yaygındır.

Sarayın iç süslemesinde çalışan sanatçıların kimler olduğu kesinlik kazanmamıştır. Kaynaklar sarayın dekorasyonu ve döşenmesinde Paris Operası'nın dekoratörü Séchan'ın çalıştığını belirtirler[22]. T. Gautier de Séchan'ın Paris'te boyadığı ve düzenlediği XIV Louis üslubundaki salonun, bu sarayın salonlarından birine yerleştirileceğini yazar[23]. Başka bir kaynak ise 1851'de sultanın Séchan'dan bir oda planı yapmasını istediğini yazar. Bunun üzerine sanatçının damadı J. Dieter'e birisini görevlendirmesini emrettiğini öğreniyoruz[24]. Ancak kaynakta kimin görevlendirildiğinden söz edilmemektedir. Bu kaynaklar ışığında sarayın süslemesinde yabancı sanatçıların çalışmış olabileceğini düşünebiliriz.

Sarayda Muayede Salonunun balkonlarına çıkan deniz tarafındaki sağdaki merdivenin tavanında süsleme arasında üç sanatçının imzası bulunmaktadır. Bu imzalardan birisi Boğos Gagaçyan'a aittir[25]. Böylece sarayın süslemesinde azınlık ustaların görev aldıkları kesinlik kazanır. Böyle büyük birsarayın süslemesinde yalnızca yabancı ve azınlık ustaların çalışmış olması olanaksızdır. Herhangi bir belgeye raslamamakla beraber, sarayın süslemesinde, büyük ölçüde yerli ustaların çalıştığını kabul etmeliyiz.

SONUÇ

Genel olarak XIX. Yüzyıl Osmanlı sanatında, batının farklı sanat dönemlerinin etkileri görülür. Bu yüzyılda Avrupa mimarisinde de çeşitli üsluplar bir arada kullanılmıştır. Dolmabahçe Sarayında dönemin bu özelliklerinin yansıması açıkça görülür.

Sarayın bölümlerinde, Türk evi plan tipinin gelişmesinden oluşmuş konak mimarisinin özellikleri daha büyük boyutlara uygulanmıştır. Veliaht Dairesi dışında farklı işlevlerdeki bölümlerin tek bir yapıda toplanması, Osmanlı saray mimarisi için yeni bir anlayıştır.

Ampir mimarisinin özelliklerini taşıyan dış cephelerin süslemesinde Barok, Rokoko ve Ampir üsluplu motifler birarada kullanılmıştır. Batının değişik dönemlerinin motiflerinin birarada kullanılmasına sarayın anıtsal kapılarının süslemesinde de raslanır.

İç süslemede batı dermeciliğini, süsleme motiflerinin yanısıra gözaldatıcı betimlemelerde de görmemiz mümkündür. Sadece iki odanın Osmanlı kalem işi motiflerini andıran bezemeleri, sarayın süslemesindeki bu genel özelliğin dışına çıkar.

Dolmabahçe Sarayının süslemesinde görülen manzaralar, figürlü kompozisyonlar ve Selamlık Yemek Odasının süslemeleri, büyük bir olasılıkla daha geç bir dönemde yapılmışlardır. Bu örnekler sarayın iç süslemesinde Abdülmecit döneminden sonra bazı değişikliklerin veya yeni süslemelerin yapılmış olabileceğini akla getirir.

Dolmabahçe Sarayı gibi anıtsal bir yapının mimarisinde, dış ve iç süslemesinde çok sayıda sanatçının çalışmış olması doğaldır. Bu sanatçı grubunun başında Balyan ailesi gelir. Sarayın iç süslemesinde bazı yabancı sanatçıların görev almış olmaları olasıdır. Öte yandan azınlık ustaların süslemede çalıştıklarını imzaları belgelemektedir. Süslemede büyük ölçüde yerli sanatçıların da çalışmış olduğunu kabul etmek gerekir.

Dolmabahçe Sarayı, kimi geleneksel özelliklerin korunmasına karşın; batının çeşitli üsluplarının, çoğunluğu yerli olan sanatçılar tarafından yorumunu yansıtır[26].

---

(1) "Dolmabahçe Sarayı" maddesi, *Meydan Larousse*, C. III, İstanbul 1970, s. 817.
(2) Ç. Gülersoy, "Dolmabahçe Sarayı", *Türkiyemiz*, İstanbul 1973, sayı: 11, s. 94.
(3) Z. Payzın, *T.B.M.M. Milli Saraylarımızın Temel Sorunları*, Ankara 1977, s. 24.
(4) "Dolmabahçe Sarayı" maddesi, *Meydan Larousse*, c. III, s. 818.
(5) K. Pamukçiyan, "Nikogos Balyan" maddesi, *İstanbul Ansiklopedisi*, c. IV, İstanbul 1960, s. 2092. A. Minasyan, *Osmanlı Sarayının Mimarlığını Yapan Balyan Sülalesi*, (İ.Ü.E.F. basılmamış öğrenci tezi), 1973, s. 52.
(6) K. Pamukciyan, "Karabet Amire Balyan" maddesi, *İstanbul Ansiklopedisi*, c. IV, s. 2089 90. A. Minasyan, *a.g.e.*, s. 31'de sarayın yapımında Hovhannes Serveryan'ın da çalışmış olduğunu belirtir.
(7) Bu bilgi Prof. Dr. S. Eyice'den alınmıştır. T. Öz ile konuşma, (21. Haziran. 1962).
(8) H. Şehsuvaroğlu, *Asırlar Boyunca İstanbul*, İstanbul 1954, s. 241.
(9) Başbakanlık Arşivi, *Cevdet Saray Defteri*, 7.R.1265, s. 250.
(10) M. Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul 1971, s. 85, d.n. 3.
(11) Başbakanlık Arşivi, *Cevdet Saray Defteri*, 28. z. 1265.
(12) S. H. Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri*, İstanbul 1968, s. 201.
(13) *Aynı Eser*, s. 206.
(14) A. Minasyan, *a.g.e.*, s. 31-32, d.n. 82.
(15) K. Pamukciyan, *a.g.m.*, s. 2092.
(16) G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850)*, Ankara 1977, s. 98-106.
(17) *H. 2582, H. 2594*, Topkapı Sarayı Kitaplığı, Env. Def. 11, 81.
(18) Bu yalının yemek odasındaki resimlerden bir örnek için bkz. G. Renda, *a.g.e.*, s. 196.
(19) Ayrıntılı bilgi için bkz. *Aynı eser*, s. 106-107, 118, r. 76, 86.
(20) *Aynı eser*, s. 195.
(21) Bu bilgi Doç. Dr. G. Renda'dan alınmıştır.
(22) Chavignerie, "Séchan, Polycarpe-Charles" maddesi, *Dictionnaire Général de Artistes de L'école Française*, c. 11, Paris 1885, s. 489.
(23) T Gautier, *Constantinople*, Paris 1904, s. 297.
(24) L. Hauteoceur, *Histoire de L'Architecture ClasssiqueEn France*, c. VII, Paris 1957, s. 264.
(25) Bu bilgi Prof. Dr. N. Atasoy'dan alınmıştır.
(26) Bu yazı Y. Ege'nin Dolmabahçe Sarayının süslemelerini ele alan geniş ve çözümlemeli bir çalışmasının özetidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Y. Ege, *Dolmabahçe Sarayı Dış ve İç Süslemesi*, (basılmamış bilim uzmanlığı tezi), Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 1978.

TOPKAPI SARAYI ÇEŞME MUSLUKLARI

Nedred BAYRAKTAR*
Hülya TEZCAN*

Sanat Tarihinin küçük sanatlar bölümü içinde araştırıcılar tarafından pek önemsenmediği için olsa gerek çeşme muslukları üzerinde fazla durulmamıştır. Fakat özellikle Osmanlılar suya ve onunla ilgili tesislere çok önem vermişler[1] ve onların önemli bir unsuru olan muslukları özenerek süslemişlerdir.

Daha önceki devirlerde çeşme musluklarının kullanıldığı tesbit edilmiştir. Roma devrinde su tesislerine çok önem verilmiş, taş çörtenlerin yanısıra bronzdan da bir takım musluklar kullanılmıştır[2]. Daha sonra Anadolu'da Bizans[3] ve Selçuklular[4] devrinde de bronz çeşme musluklarına rastlanmaktadır. Bu motiflerin hemen hepsi hayvan figürleri şeklindedir.

Osmanlılar da erken devirlerde devamlı su akıtan tesisler yapmışlardır Selsebiller, çeşme muslukları va havuzları dolduran bir seri doldurma musluklarında yukarıda söylediğimiz hayvan başlı musluk geleneğini devam ettirmişlerdir. Bu tipin yanında çiçek motiflerinden de faydalanmışlardır. Cennabî'nin H. 990 (1582 M.) tarihli "Cevahir el Garaib" adlı minyatürlü yazmasının 217 a sayfasındaki minyatür Sultan III. Murad'ı kütüphanesinde dinlenirken göstermektedir. Öndeki havuzu dol

* Topkapı Sarayı Müzesi Asistanları.

duran bir seri kıvrık boru ağızlarına lâleler yerleştirilmiştir[5]. Böyle XIV yüzyılın ikinci yarısına tarihlenmiş, ağzında ejder başı olan bir kıvrık boru E. Binney 3 rd. Koleksiyonunda bulunmaktadır [6]. İki tip karşılaştırıldığında lâle ile ejder başının form olarak benzerliği görülebiliyor. Bugün aynı formu devam ettiren ve büyük bir ihtimalle kullanıldığı yere ait olduğunu kabul edebileceğimiz Arz odası içindeki selsebilin musluğudur (Resim. 1). Kıvrık bir boru ucunda sivri dilimli eteğiyle bir çiçek şekline benzeyen bu boru musluk hiç şüphesiz daha erken devirlerden gelen geleneği devam ettirmektedir. Ancak bu, oda içinde kullanıldığından bir burma ile açılıp kapanması kontrol ediliyordu. Bunun daha geç bir örneği III. Osman taşlığındak havuzun başında tek "S" şeklinde kıvrık bir boru musluktur (Resim. 2). Bu daha önce sözünü ettiğimiz Binney koleksiyonundaki örneklere benzemektedir.

Osmanlılarda erken devirlerden itibaren devamlı akan akar çeşmelerin yanısıra açılıp kapanabilen şekilde "burma" veya "çeşme burması" denilen[7] muslukların da kullanıldığını öğreniyoruz. Meydan çeşmeleri ve şadırvanlardan başka büyük konak ve saraylarda iç mekânlarda odalar, hamam ve tuvaletlerde de çeşmeler kullanılmıştır Biz konumuzu en bol ve zengin çeşitlerin bulunduğu Topkapı Sarayında derledik.

Saraydaki çeşmeler genellikle çift muslukludur. Ya iki kol birleşerek tek ağız veya iki kol birleşmiş olup su iki ayrı ağızdan akıtılır, veyahut da yanyana tek başına iki ayrı musluk halindedir. Bu da sarayda sıcak su tertibatının her odaya götürüldüğünün bir işaretetidir. Hatta odalarda pencere içlerindeki küçük çeşmelerde ve tuvaletlerde dahi çifte musluk kullanılmıştır. Bu bize sarayın her tarafının duvarlar içinden geçirilen sıcak su borularıyla ısıtıldığına bir kanıttır[8]. Sıcak ve soğuk suyun farklılığını gösteren değişik musluklar kullanılmıştır. Meselâ Hünkâr hamamı tuvaletindeki muslukların biri büyük diğeri küçüktür. Formları da değişiktir (Resim. 3).

Çeşme burmaları genellikle tunçtan, pirinçten ve dökme olarak yapılmıştır. Osmanlılarda döküm işleri "Dökümcüler Loncası" tarafından yapılıyordu. Bu loncanın H. 1203 (1782 M.) tarihli bir vesikaya göre Süleymaniye'de Odun kapı civarında teşkilâtlandığını öğreniyoruz[9]. Tunç ve pirinçten dökme olan musluklara pek çok örnekler verilebilir. Ancak biz çok fazla olduğundan değişik bulduklarımızı tanıtacağız.

Hırka-i Saadet dairesinin Revan köşküne bakan ve Arzhane denen cephesinde geniş, yuvarlak ağızlı ve derin yivli bir musluk vardır (Resim. 4). Bunun ilginç yönü üstünde suyu açıp kapayan bir burmanın olmayışıdır. Musluğun hizasındaki duvar içinde tunç bir vana ihtimal ki musluğa gelen suyu kontrol ediyordu.

Arz odası önündeki musluk ise tek parçalıdır (Resim. 5). Musluğun tunç aynası borunun şekline uydurulmak için dikdörtgen şeklinde yapılmıştır. Musluk spiral şekilde kıvrılan köşeli bir borudan ibarettir. Suyun açılıp kapanması borunun kendi ekseni etrafında sağa sola hareketiyle olur.

Haremde I. Ahmet kitaplığının duvarında bir niş içindeki çeşmenin musluğu sadedir. Aynası düz levha şeklinde, tepeliği üç dilimli bir çiçek görünüşündedir (Resim. 6).

Ajurlu tepeliği olan ve üç dilimli yaprakla nihayetlenen, ağız derin yivli diğer bir musluk III. Ahmet kütüphanesinin önündeki büyük çeşmede kullanılmıştır. Çeşmenin birbirinin eşi olan üç musluğunun da buraya son yıllarda konduğunu öğrendik. Bu çok yaygın bir tiptir (Resim. 7).

Harem dairesinin Hünkâr hamamında ağzı aynı şekilde yivli tepeliği değişik bir örneğe daha raslamaktayız (Resim. 8). Tekli musluklar içinde hiç şüphesiz haremin gözdeler dairesinin giriş holündeki (Resim. 9) ile yine haremde I. Abdülhamid'in aynalı odasına giden koridorda bulunanıdır. Bu büyük musluğun tamamı bezemelidir. Musluk borusunun üstündeki kıvrık dal ve çiçek motifleri kazıma suretiyle yapılmıştır. Alem şeklindeki tepeliğinin içi boş kabartma çiçek ve yaprak motiflidir[10]

Tunç ve pirinç dökümlerin zaman zaman altın yaldız sürülerek renklendirildiğini görüyoruz[11]. Bunun en güzel ve sağlam örneği Arz odası içindeki selsebilin musluğudur (Resim. 1). (S) şeklinde kıvrık kalın bir boru olup ağzı sivri dilimli bir etekle son bulur. Suyu ucundaki delikli bir süzgeçten akıtır. Musluk aynasıyla borunun birleştiği yerde suyu açıp kapamaya yarayan burma vardır. Kalın bir yaldız tabakasıyla kaplıdır. Musluk aynası üzerinde süsleme yoktur.

Yer yer yaldız izlerine rasladığımız diğer musluklar ise harem dairesindeki Hünkâr ve Valide Sultan hamamlarıyla Kızlar ağası dairesi hamamındadır. Hünkâr hamamında hem çiftli hem de tek musluklar vardır. Bunların hepsi birbirinin eşidir, teklilerde de aynı tarz süsleme görülür. Genellikle düz ve sade bir halka şeklinde olan musluk aynaları burada süslü ve özenle yapılmıştır. Belli ki bu musluklar Hünkâr hamamı için özel olarak yapılmıştı. Sıcak ve soğuk suyu getiren borular ortada birleşerek tek bir ağızdan akar. İki borunun birleştiği yer taç şeklinde bir tepelikle süslenmiştir. Gerek musluk aynası gerekse burmalar kabartma süslerle bezenmiştir (Resim. 10 - 11).

Resim 12'de Valide Sultan Hamamının halvetinde küveti dolduran musluğu görmekteyiz. Bunlar birbirinin eşi olup üç tanedir. Üzerinde pek az yaldız kalıntısı tesbit ettik. Bunun da Hünkâr hamamındaki kadar gösterişli olmamakla beraber gene süslü ve özenli yapılmış bir aynası bulunmaktadır. İki burma arasındaki borusu oldukça yükseltilmiş olup, geniş bir ağızdan suyu akıtır. İki yandaki burma tepelikleri yelpaze şeklindedir.

Altın yaldız izine rasladığımız bir başka örnek Kızlar Ağası dairesi hamamının halvetindedir. Bu musluk Hünkâr hamamındakine benzer. Burmaları ajurlu olup taç şekilleriyle son bulurlar. Su iki borunun birleştiği tek ve yivli bir ağızdan akar Boruların burmalarla bağlantısı güzel bir ahenk yaratmaktadır. İki yandaki burmaların alt kısımları oyularak çepeçevre küçük ince sütuncuklar oluşmuştur (Resim. 13).

İçinde bolca gümüş karışımı olan, madenden dökme muslukların da bulunduğu anlaşılıyor. Bunlar harem dairesinde; üçü Hünkâr sofasında biri I. Abdülhamid yatak odası denilen odada ve ikisi III. Osman taşlığında olmak üzere altı tanedir. Hepsi birbirinin aynıdır. Resim 14'de görülen Hünkâr sofasından bir örnektir. Bunlar değişik bir grup oluşturur. Spiral kıvrımlı bir boru şeklindedir. Suyun açılıp kapanması kıvrık borunun sağa sola hareketiyle sağlanır. Resim 5'de Arz odasının önünde görülen musluğun değişik bir örneğidir.

Sade burma kısmı gümüşten olan diğer bir örnek Valide sultan yemek holündeki niş içindedir (Resim. 15). Tepeliği açılmış yelpazeye benzer. Musluk aynası yuvarlak olup merkezden kenarlara doğru genişleyen radial şekilde kabartmalarla bezenmiştir.

Yukarıda tanıtmaya çalıştığımız muslukların ait oldukları yer hakkında kesin bir şey söylenemez. Çünkü bunlar kolayca yer değiştirebilen eşyadır. Resim 15'de musluğun yanında görülen iz evvelce burada çiftli bir musluk olduğuna işaret ediyor. Daha sonra yerine bugünkü tek musluk konmuştur. Biz bunların yakın tarihlerde ihtiyaç duyulan yerlerde, bizzat kullanan kişi tarafından değiştirilip takıldığını öğrendik. Bu durumun örneklerini çoğaltmak mümkün. I. Abdülhamid (1774-1789)'in muslukların çalınmasıyla ilgili bir iradesi vardır[12]. Daha sonra bu çalınmalara önlem olsa gerek bazı çeşme musluklarının madenî kenetlerle çeşme aynasına raptedildiği görülmektedir.

Biz ipucu olur ümidiyle burmalar üzerinde dikkatle imza ve tarih aradık. Genellikle küçük sanatların her dalındaki eşya üzerinde usta adı ve tarih bulunur. Ne yazık ki elimizdeki örneklerin hiç birinde raslayamadık. Musluklar bir döküm işi olduğundan kalıpla yapılırdı. Bu konuda dökümcü ustaların çok titiz çalıştığı bilinmektedir. Kalıpla yapılan eserlerde zengin çeşitler ortaya çıkmış, ustaların yaptıkları dökümün tekrarını önlemek amacıyla kalıplarını yok ettikleri de bilinmektedir. Musluklardan bezemeli olanları hiç değilse bir yüzyıl içinde göstermek mümkündür. Bu durumda tanıttığımız örnekler XVIII. y.y. ve daha sonraya ait olmalıdır. Ancak elimizde mevcut olmamakla beraber klâsik devir musluklarının Roma geleneğini devam ettiren hayvan başlı veya buna benzetilmiş çiçek formlu musluklar olduğunu gördük. Daha önce de belirttiğimiz gibi musluklar yer değiştirebilen parçalardır. Bu yüzden çeşme kitâbeleri de tarihlemede yardımcı olamıyor. Biz sadece bu çalışma ile Türk sanatının değişik bir dalında verilen örnekleri tanıtmaya çalıştık.

---

(1) 1638 yılında Sultan IV Murad'ın (1623-1640) emriyle yapılan genel bir sayımda 7989 adet musluk tesbit edilmiştir. Bkz. Mithat Gürata, *Unutulan âdetlerimiz ve loncalar,* Ankara 1975, s. 49-50.-

(2) Osman Bayatlı, "Bergama Asklepion" *Sağlık Yurdu,* İstanbul 1938,s. 45'de Asklepion'un arkasındaki çeşmenin musluklarının bronz yılanlar olduğu belirtilmiştir. C. Esad Arseven, "Burma Maddesi" *Sanat Ansiklopedisi,* I, İstanbul 1958, s. 302'de eski Romalılarca kullanılan arslan başlı şeklinde bir musluk deseni verilmiştir

(3) Alexios Komnenos zamanında Trabzon'da XII. y.y.'da böyle ejder ağzından su akıtan bir çeşmenin mevcut olduğundan bahsediliyor. Yılmaz Önge, "Anadolu'da Ejder Başlı Madenî Çeşme Lülelerl", *Selçuklu Araştırma Dergisi*, I, Ankara 1969, s. 183. Ancak P Minas Bijişkyan, *Karadeniz Kıyıları Tarih ve Coğrafyası (1817-1819)*, (çev. H. D. Andreasyan), İstanbul 1969, s. 44 ve 46'da bu konuda "Alexios rivayete göre bir ejderi öldürmüş olduğundan bakırdan bir ejder heykeli yaptırmış ve çeşmenin üzerine koydurmuştur. Halen mevcut olan bu heykeli gördük" demektedir.

(4) Yılmaz Önge, *aynı eser*, s. 185. Selçuklu devrine ait olarak, hayvan başlı bir musluk lülesi de müzemiz envanter defterine 25/3621 numarayla kayıtlıdır.

(5) Edwin Binney 3 rd., *Turkish Miniature Paintings Manuscripts from the Collection of Ed. Binney 3 rd.*, Portland 1979, s. 226-227.

(7) C. Esad Arseven, Musluk: Maddesi, *Sanat Ansiklopedisi Maddesi*, III, İstanbul 1950, s. 1475.

(8) Sarayda mevcut kitâbelerden sıcak su yollarının zaman zaman onarıldığını öğreniyoruz. Topkapı Sarayı Müzesi taş kitabeler bölümüne 31/90 envanter numara ile kayıtlı H. 1132 (1719 M.) tarihli kitâbe Seferli koğuşuna sıcak su getirildiğini belirtir. Bugün Padişah elbiselerinin teşhir edilmekte olduğu Seferli koğuşunun 1977 - 1978 tarihleri arasındaki onarımı sırasında duvar içinde bir çeşme görülmüş fakat hemen örülerek kapatılmıştır. Sıcak su yollarının yenilendiği hakkındaki H. 1174 (1760 M.) tarihli diğer kitâbe ise 32/91 envanter numaralıdır.

(9) Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, Evrak no. 9793. Daha sonra P. Lecomte, *Arts et Metiers en Orient*, (çev. Ayda Düz), Paris 1903, *Türkiye'de Sanatlar ve Zenaatlar, 19 y.y. sonu*, (Tercüman 1001 Temel eser, no. 59 tarihsiz), s. 49'da İstanbul'da Uzunçarşıbaşı sokağı ve Kapalıçarşı dolaylarının dökmeciler tarafından işgal edildiği kaydedilmiştir.

(10) Bu muslukların diğer bir eşi Türk ve İslâm Eserleri Müzesinde 332 envanter numarasıyla kayıtlıdır Bu musluk için bkz. Tarcan Esnaf (Yılmaz), Turkish Metalwork of the Ottoman Period, University of London, 1972 (basılmamış doktara tezi), s. 114-115'de bu musluk Abdülmecid devri XIX. y.y Rokoko tarzı olarak belirtilmiştir.

(11) Aynı malzemeden yapılan alemlerin de yaldızlı olanları vardır. "Yaldızlama işi su sırayla yapılır Ürün üstüne sülyen sürülüp sonra iki kat halinde lika geçilip, kuruyunca altın varak yapıştırılır." Cenap Akbaran, Topkapı Sarayındaki Alemler, İstanbul 1974, (basılmamış lisans tezi), s. 13'de bu bilgi verilmektedir. Aynı malzemeden yapılan yaldızlı muslukların da bu yolla işlem gördüğünü söyleyebiliriz.

(12) İzzet Kumbaracılar, *İstanbul Sebilleri*, İstanbul 1938, s. 3'de bu belge verilmiştir.



Resim 1. Arz odası içindeki selsebilin musluğu.



Resim 2. Harem dairesinde III. Osman taşlığındaki havuzu dolduran boru musluk.



Resim 3. Hünkâr Hamamı tuvaletindeki musluk.



Resim 4. Arzhane'deki musluk.



Resim 5. Arz odası önündeki musluk.



Resim 6. Hakem dairesinde I. Ahmet kitaplığındaki çeşme musluğu.



Resim 7. III. Ahmet kütüphanesi önündeki çeşme musluğu.



Resim 8. Haremde Hünkâr hamamındaki küveti dolduran musluk.



Resim 9. Gözdeler dairesi girişindeki musluk.



Resim 10. Harem dairesinde Hünkâr hamamı muslukları.



Resim 11. Harem dairesinde Hünkâr hamamı musluğu.



Resim 12. Harem dairesinde Valide Sultan hamamı muslukları.



Resim 13. Harem dairesinde Kızlar Ağası hamamı musluğu.



Resim 14. Harem dairesinde Hünkâr Sofası musluklarından bir örnek.



Resim 15. Harem'de Valide Sultan yemek odası girişindeki musluk.

19. YÜZYILDA OSMANLI SİVİL MİMARİSİNDE BAZI ORAN - ÖLÇEK DEĞİŞMELERİ

Serim **DENEL**•

Osmanlı Devleti'nin çöküntü dönemine rastlayan 'batılılaşma çabaları', 19. yüzyılda karmaşık siyasal olaylar, değişmeler, ekonomik krizler dizisi ile kaçınılmaz bir 'batılılaşma sorunu' niteliğine bürünmüştür. Bu dizinin tüm süreci ve sonuçları toplumsal ve bireysel davranışlar üzerindeki etkileri ve büyük boyutlara erişen ekonomik sorunlar ve siyasal değişiklikler yanında, açıkça geleneksel çevreye göre *çok farklı bir fiziksel çevre oluşmasında* sonuçlanır. 19. yüzyıldaki yoğun mimarlık ve kent ölçeğindeki değişmelerin ivmesi hala etkin olduğuna göre, bu 'sonuç'un günümüze kadar süregeldiğini söyleyebiliriz.

Görsel alanda ilk batılılaşma etkilerinin süsleme ile girdiğini, 18. yüzyıl ikinci yarısından sonra resim sanatından mimari süslemeye, duvar resimlerine sızdıklarını görüyoruz[1]. 19. yüzyıla gireken ise, siyasal atılımlar artık mimarlığı açıkça zorlamış, bazı yaklaşım ve biçimler çevrede yer etmeğe başlamıştı. 18. yüzyıl boyunca süsleme sanatları ve mimarlıkta bu tür ilişkiler sonucu yabancı mimarlarca getirilen biçimler Osmanlı kültürünün kabul edeceği oranda düzeltilmiş, ya da yeni görünümler "zamanla Osmanlı yaratma ve tasarlama kalıplarını etkilemeye ve onları değiştir-

• O.D.T.Ü., Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümünde Yard. Prof.

meye başlamıştır" [2]. Demek ki 18. yüzyılda batıdan devşirilen biçimleri yalın halleri ile değil, günün ve yerin görsel değerlerine göre yorumlanmış olarak buluyoruz. Bu arama ve "hazırlıktan" sonra, mimarlık kapsamı içinde 19. yüzyılı kesin bir batılılaşma dönemi olarak görüp, bu çerçeve içinde değerlendirmek gerekir. Bu olguyu mimarlıkta inceleyip fiziksel çevrede olagelen değişimleri saptamaya çalışırken, gözönüne serilen farkları, ele alınan tüm örneklerin somut ve soyut bazı ortak noktalarında aramalıdır ki bunlar:

1) Görsel farklar,
2) Yapısal değişmeler,
3) Yeni gereksinim ve kullanımlar,
4) Mekânsal niteliklerin farklılaşması.

Kuşkusuz, bütün bu değişmeler, tek yapıdan kentsel ölçülere kadar tutarlılık içinde süregelmiş, sadece heves ya da moda esintileri denemiyecek kadar uzun sürmüş ve çok sayıda örnek vermiştir. Böylece, 19. yüzyıl Avrupa'sının seçmeciliğinin çağdaş akımlarını bazen gerisinden, çoğu zaman ise, hemen yanında izleyerek neogrek, neoroma, neoroman, neogotik, neorönesans, (bir yoruma göre) de neobizanten[3], bu yüzyılın başlarında da Art Nouveau ve Art Deco görüntülerle özellikle cephe düzenleri ve süslemelerde, bazen de tüm kitle ve mekan düzenlemelerinde sonuçlanmıştı. Bir başka deyişle, batıdan doğrudan İstanbul'a sokulan biçimler yeni batılı bir mimari görüntü getirmiş veya yeni biçimler varolan geleneksel mimarinin üzerine yapıştırılmıştı.

Sadece sivil mimaride batı etkilerini aramak eksik yorumlara yol açabilir. Çünkü, konutlarda gerçekten planda, iç ve dış mekan ilişkilerinde, tek yapı ve konut gruplarında boyut ve ölçü büyümesi gibi özel değişimler olurken, süslemelerde ve cephe orantılarında batılı biçim, şekil ve ilişkiler sivil mimari dışındaki yapılarda, aynı zamanda, hatta daha önce uygulanmıştı. Görsel farklar çerçevesi içinde neoklasik cephe düzenlerinin getirdiği orantılar üzerindeki incelemeleri tartışmaya açarak sivil mimaride batı etkilerinden söz etmeden konutun hemen yanındaki, kendisinin tanımlamış olduğu dış mekanlardaki orantı ve ölçek değişmesini tartışmaya açıp, batılılaşmanın 'mekansal niteliklerinin farklılaşması' üzerinde durmak daha yararlı olacaktır.

Batının İstanbul'a taşınmasında kişiler çok etken olmuşlardır. Geçen Yüzyıl boyunca çoğu devlet hizmetinde çalışmış bir çok yabancı uzman ismi sıralayabildiğimize ve, Hassa mimarlığı bile Avrupa ile doğrudan temas kurabilen azınlık mimarların tekeline geçtiğine göre, Türk asıllı mimara Avrupa'da endüstri devriminin ardından yayılan yeni malzeme ve teknoloji ile tanışmak, hayranlıkla beklenen yeni biçimleri en kısa zamanda öğrenmek ödevi düşüyordu.

Sivil mimariyi zamanla etkileyen doğrudan biçim ithaline çok örnek vardır. En erken olmamasına rağmen, siyasal ilişkilerin önemini yansıtan elçilik binalarının iyi bir

örneği olduğu için Barry ve Smith'in, *Londra yoluyla İtalyan Rönesans'ı Plazzo'sunu*, İstanbul'a şekil, biçim, cephe düzeni ve tüm kitlesel özellikleri ile taşınmasını anımsamak yerinde olur[4]. Gene bir çok örnek içinde Paris'ten neoroma akantüslü pilasterlar ve girlandlı süslemeler taşınırken, tarihsel derlemecilikle karıştırılarak uygulanmış örnekler de olduğu gibi ithal edilip, tasarım kalıpları çözülmeden aynen uygulanmıştı[5].

Önceleri sentez değil de değişim niteliğinde olan bu mimariyi devrin siyasal batılılaşma yaklaşımı içinde eleştirmek, batının görsel çözümlerinin gerçekliğini olduğu gibi kabullenmek gibi "değişen toplumsal değerler" çerçevesinde ayrı bir tartışmaya açmak gerekir. Ulusal mimari sentezi ise daha sonra, 20. yüzyıl başlarında bir gelişme olarak belirecektir[6].

Yabancı uzmanlar bağrımıza basılıp nişanlarla ödüllendirildikleri[7] sırada birkaç zayıf karşı koyma sesi de çıkmıştı. Oldukça geç olarak, 1894 (1310)'da Maarif Nezaretine yazılan bir tezkerede özel bir 'mimarlık tatbikat mektebi'nin açılması için izin isteniyor, gerekçe olarak ta şöyle deniyordu:

"Fenni mimariye aşina adamlar yetiştirerek Avrupa mimarlarına müracaattan istiğna hasıl olmak için 'Fenni Mimari Mektebi' namıyla Galata civarında nehari bir mektebi hususi tesisi arzusunda olduğundan..."[8] Mimarlıkta batılılaşma, bu sorunun diğer cephelerinde olduğu gibi eğitimde de özenle ele alınmış, yaşamın çeşitli faktörlerinde değişim aranması açısından batılılaşma çabaları ile beraberlik içinde uygulanmıştı. Gerçekten de geçen yüzyılın sonlarında yeni eğitim kuruluşlarında 'fenni mimari ve hendese' eğitimi ders programlarının çağın gerisinde değil, özellikle Fransa'daki eğitimle paralellik için olduğunu görüyoruz[9]. Örneğin, Sakızlı Ohanes Efendi (1308 tarihli) *Fünunu Nefise Tarihi Methali* adlı, ve "Fünunu nefisei Şahanede tedris edilmiş olan derslerden müteşekkildir"[10] dediği kitabında, doğru ve eğri çizgilerin "Fenni Mimaride" uyandırdığı psikolojik etkileri, tamamen aynı dönemin Beaux Arts estetik anlayışının paralelliğinde inceler ve anlatır.

Çevredeki değişmelere toplumsal açıdan bakarken, kent bütünü içinde farklı bölgelerin kitlesel olarak şekillenmesinin de 19. yüzyıl içinde kesinlik kazandığını görürüz. İstanbul tarafı ile Galata arasındaki ikilem Osmanlı çağının başından beri vardı[11]. Kentin değişik kısımları çeşitli yangınlardan sonra yeniden yapılırken, İstanbul tarafında geleneksel ahşap çerçeve yapı ve kaplama, Galata, Pera, Fener gibi azınlıkların yerleştiği mahallelerde ise taş ve tuğla kullanılmış, buralarda yoğunluk ve katlar sürekli artmıştı. Kente giren yeni işlevlerin de, girişimcilerin kökeni nedeniyle, buralara yerleştiğini görüyoruz. Bu iki kısım arasındaki fark, doğal olarak Osmanlı içinde 'Türk azınlık' ahali ayırımında görüldüğü kadar, Osmanlı Türkleri arasında da bir başka ikilem ortaya çıktı. Klasik dönemde sınıf yapısı: 1) Yönetenler, 2) Azınlıklar burjuvazisi, 3) Yönetilenler'e bölünmüş, ilk grubun kendi içinde de A) alaturka, B) alafranga yönetenler ayrımı belirmişti[12]. Osmanlıcaya, Arabi ve Farisi şiir ve nesrine hakim, biraz tutucu sayıları İstanbul efendisinin karşısına, Fransız Romantik

edebiyatına yatkın, yeni meslek kuruluşlarından birinde eğitim görmüş bürokrat çıkmıştı[13]. Bu sınıf yapısı ise kent içinde kitlesel, şekilsel, görsel, yani elde tutulur bir biçimde kullananların rağbet ettikleri bölgelerin gelişmesinde açıkça izlenebiliyor. Toplum yapısı içinde yabancılaşma gerçeği, mimari ve kent ölçeğinde de karşımıza çıkıyor.

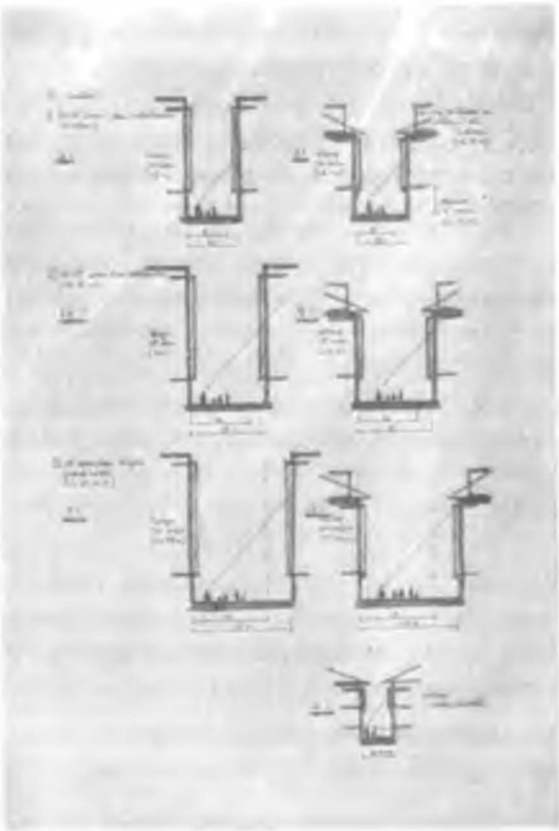
Çevredeki değişimlere tarih içinde bakarsak, 19. yüzyıl başlarında ve ortalarında imar faaliyetlerinin arttığını izleyebiliriz. 1807-1817 arasında toplumsal huzursuzluklar ve yangınlar sonucu yoğun tahripler olmuştu. Örneğin, 1808'de II. Mahmud'un tahta çıkması ile sonuçlanan ayaklanmalar sırasında devlet yönetimince, ayaklananların çoğunu barındırdığı gerekçesiyle bekâr odaları kapatılıp yıktırılmıştı. 73 yangın kentin büyük kısmını yok etmişti. Yüzyılın ortalarında ise yeni gereksinmelere göre resmi ve saray yapıları, yangınlar nedeniyle de konut yapımı gene yoğunlaştı. Burada daha önceleri defalarca yapılan öneriler yineleniyor, konut yapımında açıkça, ahşap yerine tuğla kullanılması isteniyordu. 1830'larda görülen inşaat patlaması, girişimciler arasında anlaşmazlığa yol açmış, işçilik ücretleri artmıştı. Sonunda ücretlerin hükümetçe, sınırlandırıldığını görüyoruz. Hatta bu sırada bazı girişimcilerin inşaat işlerini ve malzeme satışını tekellerine almaya çalıştıklarını, büyük kazançlar elde ettiklerini, kendi getirdikleri işçileri iki kat ücretle çalıştırıp kazanç farkına el koyduklarını anlatan kayıtlara rastlıyoruz. Böylece iş gücü ve inşaat malzemesi üzerinde tekel sahibi olmaya çalışanlar, yani aracılar, uzun yıllar kalmak üzere ortaya çıkmış oluyordu[14].

19. yüzyılın başlarındaki ve ortalarındaki inşaat artışı, bu faaliyeti bir düzene sokma gereğini getirmişti. Gerçekten de bu çabayı çıkartılan nizamnamelerin tarihlerinde izleyebiliriz. 1824'ten sonra, 1884, 49, 51, 52, 56, 58'de, arkasından 61, 62, 63, 64 ve 76 tarihli kanun, tüzük ve tadilatı içeren ebniye (binalar) nizamnameleri çıkartıldı[15]. Hepsini özetlemesi açısından 1883 (1298) tarihli Ebniye Kanununu ele alıp, sokak genişlemesinin dış mekanlarda ne tür oran ve ölçü değişmeleri getirdiğini saptamaya çalıştık[16].

Yolların genişlemesinin gerekli olduğu yönetici kademeye zaman zaman anlatılmış ve İstanbul sokaklarının düzeltilmesi telkin edilmişti. Örneğin, Moltke meydanlardan söz etmiş ve yolların en az 20 arşın (15-16 m.) olmasını önermişti. Ancak bu öneri bürokrasi içinde durdurulmuş ve uygulanmamıştı. 1848 tüzüğüne göre yollar için önerilen genişlik ancak 10 arşından (7,58m) kalmıştı[14]. Osmanlı öncesinin yol strüktürü 19. yüzyıla kadar süregelmiş ise de sonraki nizamnamelerin zorlamasıyla önceleri araziye uyan sokakların yüzyılın son çeyreğininde artık düzeltilme yoluna gidildiğini anlıyoruz: —yangınlar sonunda ortadan kalkan mahallelerin yerine, giderek, birbirini dik kesen sokaklar ve içinde "bir karakolhane ve bir mekteb mahalli ayrılarak" yeni ve düzgün mahalleler yapılması zorlanmıştı. Hatta, 10 taneden fazla ev yanmışsa, o evlerin civarının istimlak edilip eşit ve düzgün arsalar meydana getirilerek yeniden planlanması isteniyordu. (16. Madde).

— Arsaların "mümkün mertebe murabba ve mustatil" olması belirtiliyordu (20. Madde).

Aynı kanunun 33. maddesinde sokakların enine göre kat yüksekliği saptanmış, boyutlar arttıkça açıklığın yüksekliğe oranı azaltılmaya çalışılmıştı. 1875-1882 yılları arasında tarihlenen harita[18] ve aynı yerlerin 1934[19] yılındaki durumları kent parçalarının süratle düzelmiş olduğunu gösteriyor. 1880'lerden öncesinden her nasılsa yanmadan kalmış sokağı, boyutları ve dış mekanı tanımlayan bina cephelerinin niteliği açılarından, imar görmüş, genişlemiş ve kat yüksekliği arttırılmış sokağıyla karşılaştırıldığında, ölçünün açıkça farklılaştığı izlenebilir. Kapalı yüzeyler mekanı sınırlayıp ona verdikleri nitelikleri algılamamıza yardımcı olduklarından, önceleri ahşap inşaatın yol genişliğinin yüksekliğe olan 2:1 oranı, 1883 sonrasında gene 2:1 kaldığı durumlarda bile boyutlar büyüdüğünden, dış mekanların kişi üzerindeki etkilerinin farklılaşacağını söyleyebiliriz. Hele kargir yapıların tanımladığı çizgisel dış mekanlarla giderek anıtsal ölçüye yaklaşacak, kişinin kendi kendisiyle çevresini tanımlaması zorlaşacaktır (Bkz. Şekil).



– 37. Madde'de "Ebniyeyi emiriyye ve hayriyye 33., 34. ve 35. maddelerin ahkamında müstesna olacaktır" dendiğine göre, öncelikle resmi ve kamu yararına olan yapılarda ölçülerin anıtsallaşmasının nedeni açıklanıyor.

Bu sıralarda 1876 (1300) tahririne göre İstanbul'da 71,085 ev, 2,496 oda bulunuyordu. 1854 yılından sonra Şehremanetinin kurulup, 1857 (1374)'de İstanbul'un 14 belediye dairesine ayrılmasıyla inşaat faaliyeti de Belediye denetimine girmiş oluyordu[20] Hatta, 1852 yılında Pera'da sokak adları bile yazılı değilken[21] 1883 Ebniye Kanunu ile sokak başlarına yol genişliklerinin bile yazılması isteniyordu. (Madde 2).

Boyutların büyümesini yöneticilerin de çoğunlukla canla başla destekledikleri anlaşılıyor. Yüzyılın tam ortalarında devlet yönetiminin bazı görevlerinde bulunmuş olan Sadık Rıfat Paşa'nın (1801 - 56) bu konudaki görüşleri ilginçtir: "Ev, yalı, fabrika ve benzeri gibi beldenin imarına olacak bina inşası yurttaşlara çok görülmeyerek diledikleri genişlikte, büyüklükte kargir, ahşap her ne yapmak isterlerse yapımına izin verilmesi yanında bu konuda gerekli özendirmede bulunulmalıdır" [22].

20. yüzyılın başlarında ise bir yabancı gözlemci, Dwight, sadece kentin birimlerinde değil bütününde de ölçülerin kişi ölçeğinin sınırlarını aştığını düşünmekte, belki de siyasal bir bakışla Fransız etkilerini eleştirirken, "eski ahşap evin artık yok olduğuna" üzülmekte, " tanıdığım İstanbul'un yarısının yandığını, diğer yarısının ise Hausmann'laşma denemeleri yapıldığını görecek kadar yaşadım" demektedir[23].

Böylece eski doku yenilenmiş, İstanbul'da da görülen Anadolu kentine özgü dış mekanlar dizisi yitirilmiş, sokaktan - avluya - sofaya - odaya doğru genelden özele doğru gelişmiş olan mekanlar ilişkisi (1800)'lerde yapay olarak: a) Batılılaşma çabaları, b) Yangınlarla hızlanarak ve 'İmar Talimatnameleriyle' zorlanarak kaldırılma yoluna gidilmiş oluyordu. Batılılaşma anlayışının özendirilmesi ve bu zorlama ile, 1) Apartman planına rağbet arttıkça, avluda yaratılan mikro-klima yitiriliyor, iç ve dış mekanlar geçiş mekanının aracılığı olmadan bağlanıyordu. Avludaki yeşil yitirildikçe İstanbul batılılaşıyordu. 2) Geleneksel konutların sadeliği içinde yalnız iç kullanım alanlarında yer alan süslemeler binanın dışına taşıyor, Avrupa'dan devşirilen neoklasik görünümlü şekil ve biçimler konuttaki alçak gönüllülüğü siliyordu. Görkemli görünüşlü konutlar bezenip ölçüleri büyüdükçe alçak gönüllülüğü yitirildi, İstanbul batılılaşıyordu. 3) Yapı alanı sabit kalarak ölçüler büyüyor, böylece parça parça yenilenen kent bütünü daha büyük, daha anıtsal, daha anonim ölçülere ulaşıyordu. Kişi kendi çevresiyle ilişkisini yitirdikçe İstanbul 'batılılaşıyordu!'

Böylece batılılaşma çabaları ile mimarlıkta özellikle mekansal algılamada ve tüm fiziksel çevrede değişimler oluyor, kaçınılmaz bazı değerler farklılaştıkça, görsel olarak batılılaşma gerçekleşiyordu.

(1) G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, 1700-1850,* Ankara, 1977, s. 11.

(2) A. Arel, *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci,* İstanbul, 1975, s. 104-106.

(3) İtalyan neoklasik görünümü, resim binaların yanında, bir çok konakta da İtalyanasıllı İsviçre'li mimar Gaspare Trajano Fossati ile sürdü. Rus pasaportu ile elçilik binasını yapmak üzere İstanbul'a gelen Fossati, Osmanlı 19. yüzyılın ortalarına doğru artan inşaat faliyetine Milano'da Brera Akademisinde eğitim gördüğünden, devrin İtalyan Rönesans seçmeciliğini İstanbul'da uygulamıştı. Hatta, sadece yaptığı binalarda değil, 1838'de, başlayıp 1859'da tamamlanan Ayasofya'nın tamir ve eklerinde kendi görüşüne göre 'neobizanten' bir uslüp yaratarak bütününü bozmamak çabasındaydı. Bkz. S. Eyice, "Bibliyografya: Mango, Cyril, 'Materials for the Study of the Mosaios of St. Sophia at İstanbul; Washington 1962, *Belleten,* Cilt XXVIII, No: 112, 1964, s. 777, 779, 780.

(4) 1840 yılında inşası başlayan Londra Parlemento Binalarının dış yüzlerinde neogotik görünümü sağlayan Sir Charles Barry, 1836 ve 1837 yıllarında İtalyan Rönesansı görünümünde binalar yapmıştı. Bu konuda kitap çevirisi de olan mimarın 'plazzo'yu iyi tanıdığı anlaşılıyor. 1845-47 yıllarında tamamlanan İstanbul'daki İngiliz elçiliği binasını, W.J. Smith 1942 yılında Barry'nin yapmış olduğu eskizlere göre inşa etmişti. Barry'nin Londra'daki 'Reform Club' binasıyla büyük bir benzerlik içinde olan Elçilik binası aynı 'soğuk ve kasvetli izlenimi veren ciddi ve biçimsel' bir yapı olarak tanımlanıyor. Bkz: H. R. Hitchcock, *Architecture, nineteenth and twentieth centries,* Middlesex, England, 1958, s. 74. Karşılaştırma için Bkz: H. R. Hitchcock, *Early Victorian Architecture in Britain,* New Haven, 1954, Şekil I – 1, 2, 3, 7, 8.

(5) A. Rosengarten, *A. Handbook of Architectural Styles.* (Çev: W. Collett-Sandars) London, 1876, s. 410, 419, 465.

(6) Y. Yavuz, "İkinci Meşrutiyet Döneminde Ulusal Mimari Üzerinde Batı Etkileri", *Mimarlık Fakültesi Dergisi, ODTÜ,* 1976, Sayı I, Cilt 2, S. 9-34.

(7) W. J. Smith, Elçi Canning'in araya girmesiyle önce küçük rütbeden, itiraz edince de daha üst dereceden nişan ile ödüllendirilmişti. G. Fossati'nin 5. dereceden bir nişan aldığını, hatta kendisine yardım eden kardeşi Guiseppe Fossati'ye de nişan verildiğine dair kayıtlara rastlıyoruz. Bkz: M. Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi.* İstanbul, 1971, s. 129, 130.

(8) Osman Ergin, *Türkiye Maarifi Tarihi,* Cilt III, İstanbul, 1941, s. 839-840.

(9) M. Sözen, R. Arık ve diğer., *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan,* İstanbul, 1975, s. 338-341

(10) Sakızlı Ohanes, *Fununu Nefise Tarihi Methali,* İstanbul, 1308, s. 71-73. Yazar mimarlık estetiği üzerinde: " Doğru çizgi zihinde bir büyüklük fikri uyandırır. Hususiyetle aşağıdan yukarıya doğru çekilecek olursa, zira bu halde bir nevi göklere çıkıyor gibi göründüğünden onu sözle ölçmek daha güç olur.... Eğri çizgi ise büsbütün başka yolda göze tesir eder. Bu nevi çizgi üzerine göz gezdirildikçe tesiri her noktasında değiştiğinden bilakis gözümüz eğlenir ve gönlümüz hoşlanır...", demektedir.

(11) D. Kuban, *Sanat Tarihimizin Sorunları,* İstanbul, 1945, s. 171 191. Bu bölüm içinde İstanbul'un tarih içindeki gelişimi incelenmekte, 19. yüzyılın bu gelişim içindeki yeri açıklanmaktadır.

(12) S. Akşin, "Türk Toplumunda Sınıf Yapısı Üzerinde Bir Deneme" *Toplum ve Bilim 2,* 1977, s. 31 - 46.

(13) K. Karpat, "The Social and Economic Transformation of Istanbul in the Nineteenth Century", *Istanbul a la Jonction des Cultures Balkanique, Mediterraneennes, Slaves et Orientales, aux XVI^0 - XIX^0 Siécles,* Bucarest 1977, s. 419, 420.

(14) A.g.e., s. 404 - 405.

(15) *Türkiye Konut Bibliyografyası Kanunlar 2* (Der. Dr. T Yörükan, Y Serin, A. Tanrıyakul), Ankara, 1975, s. 96, 98. *Türkiye Konut Bibliyografyası Tüzükler, Yönetmelikler, Standartlar ve Şartnameler 3,* (Der. Dr. T Yörükan, Y Serin, A. Tanrıyakul), Ankara, 1975, s. 27 - 30.

(16) *Ebniye Kanunu 1298 1299,* İstanbul, 1328. 1883 öncesine göre getirdiği yeniliklerin bir çoğunun bir süre uygulanıp zamanla gereksinmelere göre değiştiğini bildiğimiz bu kanunun oldukça statik

kalmış uygulamaları da var: Çağdaş şehircilik anlayışıyla planlanan 1970'lerin kentlerinde 5 kata kadar verilen imar durumunda belirlenen 2 bina arasındaki 3'erden 6 m. ara, 1883 tarihli ebniye kanunu ile kesinlik kazanmıştı; "Ham araziden olup mahalle şekline konulacak mahallelere inşa olunan her nevi ebniyetin birbirine laakal 8 arşın (6 m 6 cm) uzak olduğu halde ahşap olarak yapılması caizdir" (Madde 83). İradei Seniyye Tarihi: Fi 24 Teşrinevvel sene 1298.

(17) D. Kuban, "İstanbul'un Tarihi Yapısı", *Mimarlık*, 70-5, s. 71.

(18) *19. Asırda İstanbul Haritası*, (Haz. E. H. Ayverdi), İstanbul, 1958, Pafta No: B-3.

(19) *İstanbul Şehri Rehberi*, (Der. Osman Nuri), İstanbul, 1934, Pafta No: 2,3.

(20) A.g.e. s. 166-190. Rus savaşının çıkmasıyla uygulanmasına rağmen 1876 (1293)'da Paris'i takliden dairelerin sayısı 20'ye çıkartılmış, 1878'de 10'a indirilip, her daire birer müdürle 1908'e kadar yönetilmişti. (S. 190-191).

(21) T. Gauthier, *İstanbul*, (Der. Ç. Gülersoy, Çev: N. Berk); İstanbul, s. 101. Theophile Gauthier, Beyoğlu civarındaki sokaklardan söz ederken, İstanbul sokaklarının girişinde isimlerinin yazılı olmadığını, evlerde de numara bulunmadığını söyler.

(22) Abdurrahman Şeref, *Tarih Konuşmaları*, (Haz. E. Eşrefoğlu), İstanbul, 1978, s. 87.

(23) H. G. Dwight, *Constantinople Old and New*, New York, 1915, s. 2,8.

* Bedrettin Cömert anısına düzenlenen "Sanat Tarihi ve Sanat Sorunları" Seminerinde sunulan bildiridir.

1930'LAR TÜRK MİMARLIĞINDA BATI ETKİLERİ

İnci ASLANOĞLU*

Türk mimarlığında batı kaynaklı etkilerin geçmişi 18. Yüzyılın ortalarına dek iner. 16. Yüzyılda Sinan'la klasik değerlerine ulaşan mimarlığın bu değerleri yitirmeye başlaması, batılılaşma hareketinin mimarlığa yansıması ile, yani batı biçimlerinin aktarılmasiyle olmuş, bu tutum 19. Yüzyıl boyunca sürmüştür.

Batılı biçimlerin yoğunlaştığı 1930'lu yıllar farklı üslûpların bir arada görüldüğü dış etmenlerle biçimlenme dönemi olarak tanımlanabilir. Buna karşın, 1920'ler süresince Cumhuriyet mimarlığında il. Meşrutiyetten beri süregelen, ideolojik-mimarlık bütünleşmesinin ürünü olan ilk ulusal mimarlık akımı tek üslûp olmuştur. Bu dönemde ulusal olma, mimarlığa biçimsel-duygusal bir yaklaşım olarak yansımış, kalıplaşmış kütle ve süslü cephelerin plandan önce geldiği, tarihe dönük bir mimarlık anlatısı, 1927 yılından sonra yerini çağdaş mimarlık biçimlerine bırakmağa başlamıştır. Bu gelişmenin gerisinde yatan etmenler çeşitlidir. Bunlar arasında, üslûbun en önemli temsilcisi Kemalettin Bey'in ölümü, Akademide Mongeri Vedat Bey yönetisindeki ulusal üslûbu ögütleyen atölyenin kapatılarak yerine çağdaş mimarlık eğitiminin getirilmesi, 1927'de Teşvik-i Sanayi Yasası ile batıya açılımın olanaklarının tanınması, yeni gelişmekte olan başkentte E. Egli ve C. Holzmeister

* Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümünde Yard. Prof

gibi yabancı mimarların rasyonel-fonksiyoncu çizgideki yapılarının örnek oluşu, devrimler koşutunda mimarlıkta da çağdaşlaşma istemi ve 1931 yılında içte ve dıştaki mimarlık gelişmelerini tanıtacak Mimar dergisinin yayımına başlanması sayılabilir.

1930'larda batı ile kültürel ilişkiler önceki yıllara göre hızlandırılmıştır. Yabancı uzmanların sayılarının arttırılması, batı ile olan kültür açığının biran önce kapatılmasını öngören bir hükümet politikası sonucu olmuştur. Batılı anlamda bir sosyal değişmeyi amaçlayan devrimcilik ilkesinin batı uygarlığı ile eş düzeye gelebilme anlayışı, mimarlık alanını batılı biçimlere yönelten etmenlerin başında gelmiştir.

Bu dönemde mimarlık başlıca iki gurup mimarın elinde farklı gelişmeler göstermiştir. Bir yanda, 1920'lerden başlayarak eğitim ve uygulamada sayıları giderek artan yabancı mimarlar, diğer tarafta, yabancıların yarattıkları mimarlık ortamı içinde yaşayabilmek için dönem süresince varlıklarını kanıtlamaya çalışan Türk mimarları. Burada, ikinci gurup mimarların, yani yerli mimarların batı etkisi ile yaptıkları mimarlık uğraşları üzerinde durulacaktır.

Batı etkisi, ya, 1920'lerin son bir, iki yılı içinde başlayıp, İkinci Dünya Savaşına dek sürecek ilk uluslararası mimarlık ilkelerinin ve bazı mimarlık akımlarının (neoplastik, dışavurumcu) benimsenmesi, ya da, şöven milliyetçiliğin güç kazandığı Almanya ve İtalya gibi totaliter rejimli ülkelerin mimarlıkta tuttukları yolun etkisiyle 1930'lar dönemin son bir iki yılında başlayan ve bizde yalnız şekilde kalan biçimsel katı neo-klosikçiliği şeklinde yansımıştır.

1930'lar mimarlığını belirleyen en uzun süreli ve egemen tutum, akılcı fonksiyonel yaklaşım olmuştur. Batıda Bauhaus dönemi sona erdiği yıllarda Türkiye'de işlevden hareket eden akılcı tutum varlığını sürdürmüştür. Kentlerde gerek kamu, gerek de konut yapılarında görülen ve halk arasında "kübik mimari" olarak adlandırılan bu yaklaşımda, biçim-işlev uyumu, asimetrik kübik kütleler, düz çatı, şerit ve köşe pencereleri, süslemeden arınmış serpme sıvalı yüzeyler, genellikle betonarme iskelet sisteminin uygulanması, belirgin mimarlık ve yapısal özellikleridir. Bu nitelikler, Fransa, Almanya ve Hollanda'da ilk örneklerini veren ve mimarlığı ortak bir anlatıma götüren ilk uluslararası yaklaşımın başlıca ilkeleridir. 1930'a dek batıdaki mimarlık gelişmelerinden fazla etkilenmemiş olan Türkiye'de bundan öteye dışta varılan, gelişmiş bir yapı teknolojisinin ve farklı ekonomik ve sosyo-kültürel ortamların ürünü olan sonuçlar alınarak doğrudan uygulanmaya konmuştur. Farklı koşulları olan Türkiye'deki yapı teknolojisi benzer standardlara erişebilmek için zorlanmış, dışarıdan sürekli malzeme getirtilmesi gerekmiştir. Buna rağmen, uluslararası üslûp, Türk mimarlar tarafından oldukça başarıyla uygulanmış, batıdakilerden hiç de geri kalmayan düzeyde örnekler vermişlerdir.

1920'lerde Fransa'da Le Corbusier ve Amadee Ozenfant tarafından ortaya atılan, temeli kübizme ve modern mimarlık alanındaki önceki gelişmeler üzerine kurulan pürist yaklaşım, bazı Türk mimarlarınca yapılarında uygulanmıştır. İlk pürist

örnek İstanbul'daki Bekir Bey Evidir (1929) (Res. 1). Sedat Hakkı Eldem dönemin en tutarlı pürist örneklerini vermiştir. Makine estetiğinin sözcüsü olan Le Corbusier'nin mimarlık alanını kargaşadan kurtarıp disiplin ve düzene sokmak üzere önerdiği pürist ilkelerden kübik kütlelerdeki geometrik yalınlık, düz çatı, yatay şerit pencereler, yapının pilotiler üzerinde yükseltilmesi, serbest planlama gibi özelliklerin çoğu Eldem'in pürist yapılarından Satie depo binası (1934) (Res. 2) ve İstanbul Teşvikiye'deki Seyhanlı apartmanında (1934) anlatım bulmuşlardır. Bu yaklaşım, dönemin toplu konut örneklerinden olan DDY lojmanları (1933) ve Zonguldak MKI işçi konutlarında (1935), Bekir İhsan Ünal ve Seyfi Arkan tarafından ekonomik yapı tipleri için yeğlenen üslûp olmuştur.

Neo-plastik yaklaşımın kütle anlayışındaki anti-kübik yaklaşım, simetriden kaçış, hatların ve yüzeylerin yatay-dikey birleşmelerinden oluşan ve farklı renklerin kullanıldığı bir cephe düzeninin 1931'de Adana'daki bir konut binasında uygulandığı görülüyor (Res. 3).

İstanbul'da batılılaşmanın etkilerinin daha çok hissedildiği kozmopolit bölgeler olan Nişantaşı, Teşvikiye, Maçka, Ayazpaşa ve Taksim'de 1920'lerin son yıllarında görülmeye başlanan, özellikle köşe apartmanları batı biçimlenmesi gösteren yapılardır (Res. 4). 1932-33 yıllarında yapılanlarda Ankara'daki apartmanlarda rastlanmayan bir cephe özelliği katlar boyunca uzanan köşeli cumbamsı çıkmalardır (Res. 5). Bunlar, 19. Yüzyılın son yıllarında Chicago Ekolünün yüksek yapılarında, daha çok ışık, güneş ve hava almak için yapılmış, iskelet sisteminin de olanaklarından birini sergileyici nitelikteki "bay window" motifini anımsatırlar.

Apartmanların bir kısmı ise yine dışarıda da örnekleri olan yuvarlatılmış biçimleriyle köşelere yerleştirilmişlerdir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında tasarıma dinamizm ve süreklilik gibi kavramları getiren dışavurumcu mimarlardan Eric Mendelsohn'un eskiz ve yapılarında ve özellikle de mimarın Almanya'daki büyük mağaza binalarında da görülen yuvarlatılmış köşe dönüşleri, hatların sürekliliği ve uzun yatay şerit pencereler 1930'lar mimarlık ve endüstri tasarımında en çok yinelenen biçimler olmuştur (Res. 6). İstanbul'da benzer biçimlenmeyi izleyen birkaç ilginç yapıya rastlanıyor (Res. 7). Bu yuvarlatılmış köşe kuleleri 19. Yüzyıl sonu ve 20. Yüzyıl başında birçok yapıda uygulanmıştır. Dairesel açıklıklar ve şerit pencerelerin yarım daire biçiminde bitişi de aynı yılların yine dışavurumcu denilebilecek bir tutumla ele alınmış ilginç cephe özeliklerindendir (Res. 8).

Dışarıdaki örneklerde de görülen çembersel köşe dönüşlerinin izlendiği bazı kamu yapıları dönemin sözü edilmeye değer örnekleri arasında sıralanabilir. Yuvarlatılmış formlar ya girişlerde, ya da Ankara, Sergi Evi'nde olduğu gibi, yatay gelişen kütlerin dar kenarlarında uygulanmıştır (Res. 9). Bu yapıda dönemin bir başka özelliği de gözlenebilir: bazılarında saatleriyle dikey kuleler yatay kütlerle karşıtlaşım denge ögeleri olarak asimetrik kompozisyonda kullanılmışlardır. Bu

biçimlenmenin yüzyılın dönümündeki ilk örneğini J. Hoffmann'ın Palais Stoclet'i (1905 - 1911) vermektedir. Benzer yaklaşımı 1920'lerde W. M. Dudok'un ve T Van Doesburg'un bazı tasarımlarında bulmak olanaksızdır.

1920'lerin son bir iki yılında ve 1930'ların ilk yıllarında izlenen kütle özellikleri arasında yarım silindirik bir uzantının yapılara eklendiği örnekler de vardır.

Dış ülkelerde de görülen ve ilk kez Le Corbusier'nin İsviçre'de 1916 yılında da La Chaux de Fonds'da yaptığı villada izlenen bu biçimlenmenin Türkiye'de yabancılarca uygulanan ilk örneği Merkez Hıfzıssıhha Enstitüsü kimyahane-bakteriyoloji binası (Res. 10) ile Genel Kurmay Başkanlık binasıdır (Res. 11). Bu yarım daire uzantı tek kat, iki kat (Res. 12) ya da üç kat uzanan eklemeler şeklinde görülmektedir. Bu silindirik uzantılar Ankara Gar binasında (Res. 13) ve benzeri bir yapı olan Liverpool Philarmonic Hall'da (Res.14) merdiven kuleleri olarak kullanılmaktadır.

Almanya'da rejimin 1933 yılında Bauhaus'u kapatmasından sonra neo-klasik üslup güçlenmiş, birçok batı ülkesine de yayılmıştır. Roma İmparatorluğunu canlandırma isteği içindeki faşist İtalya rejiminin neo-klasik üslûbu seçmesi, neo-klasikçiliği politik güçlerin simgesi olarak gören Alman nazi rejimin Yunan ruhunu yansıtacak modernize edilmiş bir neo-klasik üslûbu yeğlemesi, Fransa, USA ve hattâ İngiltere'de de devlet yapıları için aynı üslûbun idarecilerce kabullenişi dönemin politika-mimarlık kavramlarının ne denli iç içe olduğunun kanıtıdır. Simetrik düzenlenmiş büyük ölçekli kütleler, simetri aksında, anıtsallık, güçlülük ve ciddiyetin anlatımı olarak 16. Yüzyılda kullanıldığı biçimde dev düzenin merdivenli girişlerde uygulanması, yapı malzemesi olarak taşın kullanılması bu üslûpta yapılan binaların özellikleridir (Res. 15). Bu biçimlenme de yabancı mimarlarca Türkiye'ye ithal edilmiştir (Res. 16).

Yerli mimarlardan bazıları başkentte yabancıların tasarımları olan devlet yapılarının etkisinde kalmışlardır. Kendilerinden tasarımları istenen devlet yapılarında hem artık tipleşen bu örneklerden farklı birşey yapmamak, aynı otoriter görünüşün sürekliliğini sağlamak ve belki de onlardan geri olmadıklarını kanıtlamak için dönemin son bir iki yılında ezici ölçekte simetrik kütleleri, yüksek ayak düzeni içindeki merdivenli girişi, taş veya suni taşla kaplı ön cephesi ile anıtsal neo-klasik Alman devlet yapılarını anımsatır binalar yapmışlardır (Res. 17).

Clemens Holzmeister'in büyük ölçekli yalın yapılarında, geleneksel Türk konut mimarlığında görülen işlevsel çıkmaların gereksiz eklemelere dönüştüğü cephe düzenlemelerinin bazı yerli mimarları etkilediği görülüyor. Sıra evler tasarımında, Ankara Ordu Evindeki cephe düzenine (Res. 18) benzer çıkmalı biçimlenme ancak iki eve balkon yapılmasına olanak vermektedir (Res. 19). Milli Savunma Bakanlığı (1927-31) binasındakileri anımsatır yüzey eklemeleri Antalya Tekel İdaresinde de izlenmektedir (Res. 20).

Batı örneklerinden esinlenilen 1930'lar mimarlığında kullanılan malzeme ve yapı yöntemleri de batı kaynaklıdır. Modernliğin biraz da yeni malzeme ve yapı sistemlerinin kullanımı şeklinde anlaşıldığı bu yıllarda geleneksel, bölgelere uygun daha ekonomik, yerel malzeme kullanımı ve yapı şekilleri, kentlerde bırakılmıştır. Tek katlı yapılarda bile betonarme iskelet sisteminin uygulanması çimento ve demirin aşırı tüketimine neden olmuştur. Avrupa'da kullanılan malzemelerden Ksilolit 1931'den başlayarak döşeme kaplama malzemesi olarak kullanılmış, 1932'den öteye de terranova veya edelputz, yani iri serpme sıva yapı yüzeylerinde uygulanmıştır. Arkitekt dergisinin 1930'lara ait İstanbul Ticaret Odası yapı gereci piyasa cetvellerinden anlaşıldığına göre, yerlisi olduğu halde Alman alçısı, Marsilya kremidi, İtalyan mermeri, Rus parkesi yanısıra, Fransa'dan prese tuğla, Belçika, İngiltere ve Marsilya'dan künk ve yine dışarıdan fayans, seramik aksam ve asfalt sürekli ithal edilmiştir.

Batı biçimleri yalnız mimarlık alanına değil, iç döşeme ve mobilyaya da yansımıştır. 1930'larda Bauhaus endüstriyel tasarımını örnek alan yalın biçimli mobilya, modern konutların iç döşemesini oluşturmuşlardır. Bu dönemde iç döşemede izlenen önemli bir gelişme Seyfi Arıkan'ın konut tasarımlarında olduğu gibi, mobilyanın en ince ayrıntısına değin mimar tarafından düşünülüp tasarlanması olmuştur. Bu tutum dış ülkelerde 19. Yüzyılın sonunda İngiliz Charles A. Voysey'le başlayan, önemli mimarların benzer tutumlarını anımsatmaktadır.

Özetlenirse, bugüne dek üzerinde yeterince durulmamış olan 1930'lar mimarlığının, günümüzde hâlâ yıktırılmadan kalabilmiş örneklerinin, özellikle son yıllar yapılarının çoğu ile kıyaslandıklarında da gösterdikleri gibi, Türk mimarlığının gelişme çizgisi içinde önemli bir yerinin olduğu açıktır.

••• İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Tarihi ve Restorasyon Kürsüsü Yöneticisi Sayın Prof. Doğan Kuban'ın denetiminde hazırlamakta olduğum "1923-1938 İlk Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı Sosyal, Ekonomik, Kültürel Ortam Değişimleri ve Mimarlığa Yansıması" konulu doktora tezi bu yazıya kaynak oluşturmuştur.



Resim 1. Bekir Bey evi, 1929, İstanbul, Mimar Sırn Arif.



Resım 2. Satie Binası, 1934, Fındıklı - İstanbul, Mimar: Sedat Hakkı Eldem.



Resim 3. Sait Bey evi, 1930, Adana, Mimar: Semih Rüstem.



Resim 4. Ceylan Apt. 1933, Taksim - İstanbul, Mimar : Sedat Hakkı Eldem.



Resim 5. Melek Apt. 1932, Nişantaşı - İstanbul, Mimar: Abidin ve Mühendis Fikri Santur



Resim 6. Schocken Mağazası, 1926 - 29 arası, Stuttgart - Almanya, Mimar: Eric Mendelsohn.



Resim 7. Levent Apt. 1932, Pangaltı-İstanbul Mimar: Sırn Acar.



Resim 8. Tüten Apt. 1936, Ayazpaşa-İstanbul Mimar: Adil Denktaş.



Resim 9. Sergi Evi, 1933, Ankara,
Mimar: Şevki Balmumcu.



Resim 10. Merkez Hıfzıssıhha Enstitüsü,
Bektireyoloji - Kimyahane binası, 1928, Ankara



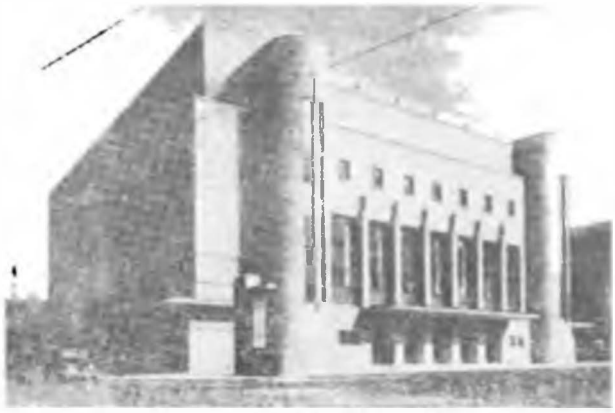
Resim 11. Genel Kurmay Başkanlık Binası, 1927 - 31, Ankara,
Mimar: Clemens Holzmeister.



Resim 12. Dr. Sami Yaver Villası, 1932, Kadıköy - İstanbul,
Mimar: Zeki Sa9h.



Resim 13. Gar binası, 1937, Ankara,
Mimar: Şekip Akalın.



Resim 14. Philarmonic Hall, 1930'lar, Liverpool - İngiltere,
Mimar: Joseph Emberton.



Resim 15. Roma Üniversitesi, Rektörlük girişi, 1935,
Roma - İtalya, Mimar: Marcello Piacentini.



Resim 16. Yargıtay binası, 1933 - 35, Ankara,
Mimar: Clemens Holzmeister.

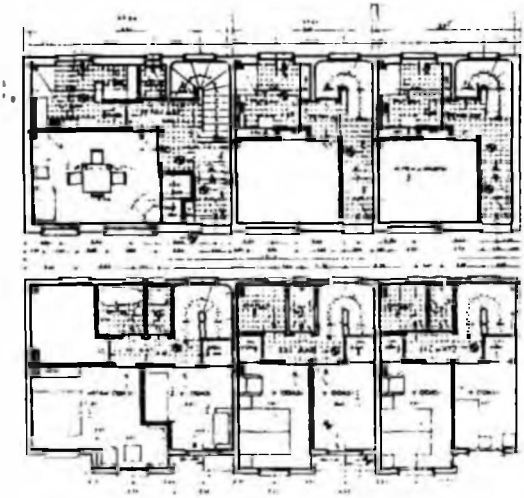


Resim 17. DDY Genel Md binası, 1938 - 41, Ankara, Mimar: Bedri Uçar.



Res. 18. Ordu Evi, 1929 - 33, Ankara, Mimar: Clemens Holzmeister.





Resim 19. Sıra Evler, 1934, İstanbul, Mimar: Tahir Turan.





Res. 20. Tekel İdare binası, 1935, Antalya, Mimar: Tahir Tuğ.

BİLİNMEYEN RESSAMLARIMIZ
Dr. HİKMET HAMDİ VE VÂİL

Türkkaya **ATAÖV**•

Bilinmeyen iki Türk ressamı olarak, Dr. Hikmet Hamdi (1872-1931) ile ikinci oğlu Vâil'in (1904-1921) sözünü etmek istiyorum. Bu iki ressamın, özellikle Dr Hikmet'in bilinmediğini söylerken, adlarını hiç kimsenin duymamış olduğunu savu nuyor değilim. Dr. Hikmet hakkında, bir sağlık uzmanı oluşu nedeniyle (ve özellikle ölüm yılı olan 1931'de) bazı tıp dergilerinde,daha çok haber niteliğinde (ve bu arada ressamlığının da sözünü eden) birkaç ibare, yer yer "musiki ve resim alanında da varlık göstermiştir" biçiminde sözler yayınlanmıştır. Örneğin, *Tıp Dünyası*, No. 4 (15 Ağustos 1931), *Pratik Doktor*, No. 8 (15 Ağustos 1931) ve *Sıhhat Almanağı: 1933* (sayfa 1110), giderek, *Servetifünun* dergisi, No. 141 (13 Ağustos 1931). Çok titiz bir belgeci olan Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver de 1935'de *Poliklinik* dergisinin 13'üncü sayısında 900 kelimelik bir yazı da yayınlamıştı.

Ancak, bu notlar, yeni bilgiler ve örneklerle beslenerek, Türk resmini konu edinen kitaplarımıza, hattâ ansiklopedilerimize girmedi. Nüzhet İslimyeli'nin öncü bir çaba olarak nitelememiz gereken, üç ciltlik ve belki de iki-bin adı kapsayan *Türk Plâstik Sanatçıları Ansiklopedisi*'nde Dr. Hikmet Hamdi'ye ve Vâil'e atıf yoktur Gerçekten yetenekli Vâil'in adı ise, sağlık dergileri gibi herhangi bir sınırlı yayında bile geçmiyor. Böylece, burada Dr. Hikmet'i tanıtır ve Vâil'in de ressam olarak sözünü ilk

• Ankara Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi Profesörü

kez ederken, ulusal değerlerimizin ilgililere ve halkımıza maledilmesi yolunda (ve herhalde Bedrettin Cömert arkadaşımın anısına da yaraşır) bir hizmet yapmanın mutluluğunu duyuyorum.

Bu iki ressamımızın varlığından, Avrupa'da *Meridiane* Yayınevinin isteği üstüne hazırladığım ve "Türk resmi"ne ilişkin yabancı dilde iki kitabın metnini ve resim örneklerini teslim ettikten sonra haberdar oldum.[1] O zaman Dr. Hikmet ve Vâil'e ait bilgileri hemen toplayamadımsa da, Üsküdarlı Hoca Ali Rıza Bey'i kaybedişimizin ellinci yılının yaklaşmakta oluşu nedeniyle, önce *Cumhuriyet* gazetesinde (16 Ağustos 1978) ve sonra da *Ankara Sanat* dergisinde (Kasım 1978) yayınlanan iki ayrı yazımda, "Rıza Bey Okulu"ndan sayabileceğimiz bu iki ressamı kültür ve sanat hazinemize kazanmanın gereğine de dikkati çekmiştim. Ali Rıza Beyi benzerleriyle birlikte yabancı sanat çevrelerine de tanıtmayı amaçlayan başka bir çalışmamda bu iki ressamımızın adını gene geçirme gereğini duyacağım.

★ ★

Önce, iki Dr. Hikmet vardı: biri İstanbul Kızılay Müdürüydü ve ressam değildi. Burada sözü edilen, aynı zamanda ressam olan Dr. Hikmet Hamdi'dir. Dr. Hikmet, hattat Recâi Efendinin torunu, Mehmet Hamdi Beyin oğludur. 8 Teşrinievvel (Ekim) 1872'de İstanbul'da "Ahmet Hikmet" olarak doğdu. Annesi Sârâ Hanım Recâizâde Mahmut Ekrem'in kızkardeşiydi. İlk öğrenimini Üsküdar'da Rüstempaşa'da yaptı. Paşakapısı Askerî Rüştiyesinde okudu, 592 sicil numarasıyla girdiği sivil Tıbbiye'yi bitirdi. İlk devlet hizmetine 19 Temmuz 1897'de atanan Dr. Hikmet'in kendi alanındaki yeteneği bütün belgelerde görülüyor.

Ancak, doktorluğuyla sanatçı yönünü birleştiren bir önemli katkısı "Sıhhî Müze" kuruculuğudur. Yaklaşık 1915'de Sağlık Müdürlüğünde bir odayla başlayan müze kısa zamanda büyüdü ve Ankara ile Anadolu'nun bazı kentlerinde benzerleri yapıldı, giderek gezici müzeler hazırlandı. Sağlık Müzesine ait yapının bir yanında da şimdi Güzel Sanatlar Akademisi dediğimiz ve o zamanki "Sanayi-i Nefîse" okulu kurulmuştu. Halka sağlık konularında bilgiler veren bu müzeler, gerekli bazı tıp araçlarının yanıbaşında, ve daha da önemli olarak, Dr. Hikmet'in yağlıboya, suluboya, renkli kalem ve kara kalem çok sayıda resimlerini içeriyordu. Bu çaba, resmin sağlık eğitiminde kullanılması gibi insancıl bir hedeften kaynaklanmakla birlikte, yapıtlar (Dr. Hikmet'in tıp konuları dışında kalan resimlerinde de görüleceği gibi) özenle çalışılmakta, örneğin "yere tüküren" birine dikkati çeken büyük yağlıboya bir İstanbul sokağını usta bir fırçadan çıkan ayrıntılarla gösteriyordu. Aynı biçimde, "sıtmalı köy" çalışması, kırlık bölgeleri insanları, doğası ve yapılarıyla titizlikle saptıyordu. Ya da küçük bir çocuğun kirli bir odada yerlerde yuvarlanmasının sağlığa zararını vurgulayan yağlıboya, aynı zamanda, iyi düşünülmüş, başarılı bir ev-içi çalışmasıydı. Alkolün zararını gösteren tabloları toplumsal hedefi olan ama resim tekniği yönünden de sağlam ürünlerdi. Çeşitli rütbelerden "Mecidiye" nişanı olan Dr. Hikmet "Sanayi-i Nefîse Madalyası"nı da bu yüzden kazanmıştı.

Kuşkusuz, büyük zevk duyduğu resim yapma yeteneğini, bıkmadan usanmadan, halkın sağlık yönünden eğitilmesine hasretti. Bu konuşmaya eşlik eden sergideki bir örnekte de görüleceği gibi, belirli bir aşının cilt üstündeki etkisini gözler önüne serebilmek için, aşı yapılacak insan uzvunu akademik bir anatomi disiplini içinde çizer, renklendirir ve anlatmak istediğini görücüye böyle iletirdi. Böyle bir yaradılışın insanlara yakınlığı, sevgisi, hayırhahlığı su götürmez. Zaten, ölümü nedeniyle çıkan yazılar daha çok mesleğe bağlılığını, yüce kişiliğini ve yoksullara ücretsiz bakmak gibi yönlerini vurguluyorlar. İnce ruhlu Dr. Hikmet yoksul hastalarına baktıktan sonra, yastığın altına koyduğu parayla ilâçlarının alınmasını da sağlar, ya da İmrahor gibi yakın eczanelerden yoksulların aldığı ilâçların ücretlerini kendi öderdi.

1930'da Almanya'da Dresden Uluslararası Sağlık Sergisinde kurduğu (ve İstanbul ile Ankara'daki Sağlık Müzeleri gibi) kendi elinden çıkmış sanat yapıtlarıyla zenginleştirdiği Türk pavyonu, bir örneği bulunmayan özel fakat iki yönlü uzmanca bir çaba olarak orada da çok beğenilmişti. (Dışarda takdir edilen bu örnek müze Ankara'ya geri getirildiğinde, başkalarının dikkatsizliği sonucu çıkan yangında yandı.) Dr. Mazhar Osman, elli yıl kadar önce, Dr. Hikmet hakkında yazdığı bir yazıda tıp tarihimizde yeri kolay kolay doldurulmaz, tanıyanların unutamayacakları bir kişi olduğunu belirtiyor. Burada hemen ekleyeyim ki, Dr. Hikmet'in bu çabalarıyla kurulan ve tıp tarihimizin olduğu kadar resim tarihimizin de en azından ilginç yapıtları içinde sayılması gereken bu çalışmaların büyük bir kısmı, özellikle yakın yıllara kadar Ankara'da Hıfzıssıhha Merkezinde asılı durmakta olan büyük yağlıboya tablolar bugün yerlerinde yoktur ve ilgililer de bunların nerede olduklarını bilmiyorlar. Bu tabloları bulmak resmî dairelerin, bu sorumluluğu yalnız şimdi burada değil, (tablolar bulununcaya kadar) ilerde de hatırlatmak bizim görevimizdir.

Dr. Hikmet resmi yalnız sağlığın yararına kullanan bir aydın değildi. Musiki, güzel yazı ve spor gibi alanları da kapsayan çok yönlü kişiliği böyle bir sınırı zaten tanımazdı. Mandolin, kânun ve piyano çaldığı ve Zeki Ârif Ataergin ile çalışacak kadar müsikiden anladığı için, Üsküdar Musiki Cemiyetinin manen ve maddeten sürükleyicilerindendi. Rik'a ve ta'lik olarak güzel hat yazardı. Tuğrakeş Hakkı Beyden dersler, ta'lik üstadı hattat Hulûsi Efendiden icazet almıştı. Kadıköy'deki Fransız okulunda sağlık derslerinden başka, yazı dersleri de verirdi. Lâtin harflerinin uygulanması başlamadan önce, kurduğu müzenin düzeni için gerekli Arapça harflerle yazıları da o güzel hattıyla kendi yazardı. Bu yazıların da, bugün, ülkemiz yazı sanatı açısından değeri olması gerekir. Bu konuşma sonunda göstereceğim dia'lar içinde yer alan yazıda "Bismillâhirrahmânirrahîm, âzâm-ı esma-yı âlim ve hakîm" yazısı, bugün nerelerde olduğu bilinmeyen büyük çalışmalarının içinde ufak bir örnektir.

Sağlıkla spor arasındaki ilişkiyi bilen biri olarak gençliğin beden eğitiminin faal bir yanlısıydı. Ülkemizde teknik sporun başlamasına yardımcı olmuştu. İyi yüzer,

güreşir, halter kaldırırdı. Selim Sırrı ve Rıza Tevfik ile spor arkadaşlıkları vardı. Bu sergide yaptığı resimlerden bir örnek bulunan, ancak kendi ressam olmayan oğullarından Dr. Rebii, babasının spora verdiği önemin bir sonucu olarak, gençlerarası bisiklet birincisi olmuştu.

Bu ayrıntıları şu amaçla sıralıyorum: Çok yönlü kişiliği olan Dr. Hikmet resim çalışmalarını kuşkusuz müzeciliğinin sınırı dışına da taşıracaktı. Resme çocukluğundan beri ilgisi ve yeteneği olduğu biliniyor. Ancak, resmi asıl Üsküdarlı Hoca Ali Rıza Beyden öğrenmişti. Delikanlılığında, bir gün, Rıza Beyi sokakta resim yaparken görmüş, yanına yaklaşarak beğenisini dile getirmişti. Ancak, çok alçak gönüllü biri olan Rıza Bey övülmekten hoşlanmadığından, "ben şöyleyim, ya da böyleyim, ama açık söyle, sen ne istiyorsun?" diye sormuş ve genç Hikmet'in de "bana resim yapmasını öğretin" demesi üstüne "işte, bunu memnuniyetle yaparım" yanıtını almıştı. İkisinin sonra büyük dostluğa dönüşen tanışmaları böyle başlar.

Çevresine resim sevdiren ve öğreten Rıza Bey kişisel erdemleriyle de Hikmet Hamdi'yi etkilemişti. Dostlukları ilerledikçe, Rıza Bey Dr. Hikmet'in Üsküdar'da Ayazma'da İskele Caddesi üstündeki evine sık gelir, Üsküdarlı Cevat ve ev halkıyla birlikte saatlerce resim yapılırdı. Konak, Kumandan Mehmet Paşanın evinin karşısına düşen, üç katlı, grimsi ahşap bir yapıydı. Dr. Hikmet'in ikinci oğlu ressam Vâil'in, biraz sonra dia'sını perdeye yansıtacağım nefis bir karakalem çalışması İskele Caddesinden Şemsi Paşa'ya doğru gidişi gösteriyordu. Sağda sonda Bahriye Nazırı Hacı Vesim Paşa'nın yalısı vardı. Rıza Beyin yaptığı Ayazma İlkokulu arada kalan ve yakın zamanlara kadar kendi adını taşıyan sokağın sonundaydı. Bu çevreyi konu edinerek yapılan resimler, sanat yapıtları olma yanında, bugün tarih belgeleridir de, çünkü bu yapılar yoktur artık. Hattâ, o dönemin insanları, o günkü doğa bile kaybolmuştur. Öyle anlaşılıyor ki, yakın geçmişte neyi nasıl yeyip nerelerde oturduğumuzu, nasıl giyindiğimizi Üsküdarlı Hoca ve çevresi ressamlarının yaptıklarını bir belge ve kanıt olarak kullanmadan saptayamayacak durumdayız. Johan Christian Dahl'ın eski Norveç görünümleri ya da Alman asıllı Romen ressamı Hans Hermann'ın Sibiu (Sibiel) kenti çalışmalarının, sanat değerlerinden başka, bugün, birer tarih belgeleri niteliğinde olmaları gibi, "Rıza Bey Okulu"nun yapıtlarını da, ilerde, tarihin anlatımında kaçınılmaz kanıtlar olarak yayınlamak zorunda kalacağız.

Bu resimlerin bir kısmı Dr. Hikmet'in evinde birinci katta, eve hizmetle görevli Osman Ağa'nın odasının karşısında ve sonra Dr. Hikmet'in resim atelyesi olan odada yapıldı. Evin selâmlık ve haremlik kısımları ayrı ayrıysa da, birlikte çalışmak için sık sık buluşan Rıza Bey Üsküdarlı Cevat - Dr. Hikmet üçlüsüne, Rıza Beyin eniştesi Bahriyeli İsmail Hakkı Bey, evin Rebii ve Vâil gibi erkek çocukları, Nebile Barkın ve Nezahat Birgen gibi kızları, hattâ Orhan gibi sanat yeteneği olan akrabaları da katılırdı. Bahçedeki incir, dut ve erik ağaçları altında da resim yapılırdı.

Grubun öğretmeni, kuşkusuz, Rıza Beydi. Bu sergiye Rıza Beyden yağlıboya, suluboya ve karakalem örnek konmuştur. Üsküdarlı Hoca bu üç katlı ahşap konakta

evin gençlerinin de devamlı öğretmeni olduktan başka, bu gençlerden bazıları çevre okullarında kendinin resmî öğrencileriydi de. Üsküdarlı Hoca gençleri teşvik için, onlara kendi resimlerinden armağan ederdi. Örneğin, nefis bir karakalem etüdünün arkasında kendi eliyle eski yazı şöyle bir not var: "Çamlıca İnas Sultaniyesi Yedinci Sınıf talebatından Nezahat Hanım kızıma resim dersindeki say-ı gayretine binaen bir hâtıra. Resim muallimi Ali Rıza. 338/12/10."

Dr. Hikmet, Rıza Bey gibi, İstanbul, Boğaz ve köy görünümleri yapmıştır. Rıza Beyle birlikte çalışanlar, hocanın bazı desenlerini kopya eder ve bunun bir alıştırma olduğunu da bir notla belirtirlerdi. Örneğin, Dr. Hikmet'in gene burada sergilenen bir karakalem çalışmasının köşesinde şöyle bir not var: "Bâdel besmele, Hâce-yi muhteremim Rıza Beyefendinin krokisini vâz-ı ser-i defter eyledim" (yani, "Besmeleden sonra, muhterem Rıza Beyefendi hocamın krokisini defterin başına yaptım).

Ancak, Dr. Hikmet bu alıştırmaları sevgiyle bağlandığı hocası Rıza Beye alçakgönüllülük ve saygı simgesi olarak yaparken, o dönem Türk resminin en iyi ürünleri arasında sayılacak yapıtlar da yarattı. Örneğin, bugün torunu Ayşe Yurtkuran'da bulunan büyük yağlıboya manzara tablosu 1915-1930 kuşağının yaptığı en başarılı doğa çalışmaları arasında sayılmalıdır. Kendi kanım olarak söylüyorum ki, bu tablo torunu tarafından başkentte kurulmakta olan müzeye, (devamlı olarak asılmak ve torunu eliyle verildiğinin çerçevede bir yazıyla belirtilmesi koşuluyla) armağan edilmelidir. Dia'larda göstereceğim ve arka plânda işgâlci Fransız zırhlılarının göze battığı Rum Mehmet Paşa Camii, eski Fenerbahçe koyu ve Gebze görünümleri tipik İstanbul ve çevresi çalışmalarındandır.

Dr. Hikmet te, Rıza Bey gibi "fikir"den etüdler yapardı. Çeşitli orman görünümleri, kayalıklar, kırlık bölge evleri doğadan çalışmış işlenimi veren fakat akıldan yapılan yapıtlardır. Dr. Hikmet iyi portreciydi de. Elimizde olan, oğlu Vâil'in portresi, bu duygulu evlâdı yansıtan başarılı bir etüddür. Aslında, Rıza Bey çevresinde olup eli kalem tutan herkes birbirinin portresini yapmıştır. Bugün elimizde Rıza Bey'in Dr. Hikmet krokisi, Vâil'in Rıza Bey ve Üsküdarlı Cevat etüdleri ve Rıza Beyin Dr. Hikmet portreleri var.

Dr. Hikmet Hamdi'yi fesli olarak gösteren kara kalem çalışmanın altındaki eski yazı imza da Fikret Muallâ'ya (1904-1967) ait gibi gözükmektedir. Üç çalkantılı ülkede fırtınalı bir yaşam geçiren bu ressamımızın göbek adının Mustafa olduğu bilinir. Saip Tuna stilindeki bu portrenin altında da "M. Fikret Muallâ" okunabilmektedir. Bu karakalem çalışması bize yalnız Dr. Hikmet'i bu kadar yakından göstermekle kalmıyor, ünlü Fikret Muallâ'nın da, (eğer bu çalışma ona aitse) sonraki yapıtlarından çok farklı olarak, akademik ölçülere bağlı kalmağa çalışan ve Arap harfleriyle imzasını da bize tanıtan örneği gözlerimizin önüne seriyor.

Sözü bu noktada, Dr. Hikmet Hamdi ile Behice Barkın'ın ikinci oğulları Vâil'e getiriyorum. Aslında, büyük oğlu Dr. Rebii Barkın da (1899-1974) resme yeteneği

olan ama asıl hizmetini tıpta yapmış olan biriydi. İkinci oğlu Vâil bir yandan resimde olağanüstü yetenekleri olan, öte yanda da Rıza Bey, Üsküdarlı Cevat ve babası Dr. Hikmet gibi ustalardan hemen hemen hergün saatlerce resim dersleri görerek olgunlaşmış bir gençti. 1320'de (1904) doğmuş, ancak küçükken geçirdiği kızıl hastalığından ötürü kalbi büyümüş ve iç cidar iltihabı denen bir hastalığa yakalanarak 9 Teşrinievvel (Ekim) 1337'de (1921) 17 yaşında ölmüştü. Kızılın etkisiyle hep hasta görünümlüydü. Bu yüzden, Üsküdar İdadisine normal bir öğrenci gibi devam edememiş, sınavlara dışarıdan girerek sınıf atlamağa başlamıştı. Ancak, evin içindeki havaya uyarak yaşına göre iyi yetişmişti. Sanayi-i Nefise'ye de yazıldı ve bir süre devam etti. Güzel sanatlar öğrenciliğine başlaması Elif Naci'ler kuşağına rastlar. Yaşasaydı, bugün, 75 yaşında olacaktı. Akademinin bugün yaşlanmış bazı eski öğrencileri kendi zamanlarında Vâil adında çok yetenekli bir öğrencinin olduğunu anımsıyorlar. Ali Rıza Bey Vâil'i çok beğenir, onun kendini geçeceğini söylerdi. Bugün elimizde olan bazı resim defterleri, birkaç deseni ve bazı renkli çalışmaları yaşının çok üstünde bir ustalığı ve Rıza Bey öğretisinin de dışına taşan bir özgünlüğü açığa vurmaktadır. Vâil, Reşat Nuri'nin *Çalıkuşu* romanı *Vakit* gazetesinde yayınlandığı ve yatakta hasta durumda onu okuduğu sıralarda, kızıl hastalığının etkilerinden kurtulamayarak, yaşamını yitirdi. Ama gene de sözü edilmesi gereken bazı yapıtlar bıraktı. Yaşasaydı, sanıyorum ki, resim tarihimizin ünlü kişilerinden biri olacaktı.

Babası Dr. Hikmet ise, on yıl sonra, 21 Temmuz 1931'de vefat etti. Bu iki ressamın yapıtları yayınlanmalı, bazıları müzelere verilmeli, bu iki isim ulusal hazinemize kazanılmalıdır. Öte yandan, Dr. Hikmet'in doğrudan doğruya müzelere aktarabilecek ve halen resmî dairelerde bulunan bazı yapıtları vardır. İstanbul'da Divanyolu'ndaki Sağlık Müzesine baş vurulmalı, Ankara'da Hıfzıssıhha depoları aranmalı. Ayrıca, Dr. Hikmet'in Sofya'daki Büyükelçiliğimizde de iki tablosunun bulunduğu anlaşılıyor.

★ ★

Dr. Hikmet ve Vâil örneği değerlerimizin üstünde neden duruyoruz? Önce çağdaş dönemi incelemek, çağdaş insanı değerlendirmek, çağdaş sanatı yerine oturtmak için geçmişin tüm özelliklerinin temelden kavranması gereklidir. Bugünün portresinin eksiksiz çizilmesi, bir dereceye kadar,bundan önceki dönemlerin tam ve doğru anlatımına bağlıdır. Aynı biçimde, geçmişin gerçekçi olarak saptanabilmesinin vazgeçilmez koşulu da bugünün bilimsel yorumuyla temelden ilişkilidir. Biryanda dünle, öte yanda bugünle bu yakın ilgi toplumun ve sanatın anlaşılmasındaki diyalektik gerçeğin mutlaka iki yanı da bulunan bir içiçeliktir. Bu bağlantı yalnız çağlar arasındaki "çelişkileri" değil, kendi kuralları içinde bir "sürekliliği" de gösterir. Toplumun ve onun estetik anlatımı olan sanatla yalnız "görüneni" değil, tüm "gerçeği" eksiksiz olarak sunmakla yükümlüyüz. Yalnız toplumun bilimsel yorumu değil, "artistik bütünlük" de bunu gerektirir. Bu gelişim içinde hiçbir şey çevresinden

kopuk, kendi başına bir olay, bir rastlantı değildir. Sanatın tüm dallarının ödevleri arasında çağların özelliklerini yansıtmak, bu özelliklerin oldukları gibi anlaşılmalarını sağlamak da vardır. Bu, bir.

İkinci olarak, çağımızda bilimsel ve teknik devrim insanın davranışlarına çeşitlilikler getirirken, kültürel boyutlarını da genişletiyor. Bir yanda *tüketim* kültürü ve öte yanda da halkın *katılmasını* öngören bir kültür anlayışı kültüre ilişkin farklı iki davranışı simgeler. Buradaki "tüketim" sözcüğünden yalnızca yurttaşın, başkalarının kazancı uğruna ve ne derece gerekli olduğu bir plânla saptanmamış birtakım malları satın alması kastedilmiyor. Bu sözcükten daha çok sömürüye dayalı toplumlarda kişinin yabancılaşmasının tarih içindeki ana biçimi kastediliyor.

Toplumların hepsinde türlü haberleşme araçları, gelişen teknik sonucu, kitleye ulaşırken, endüstrileşmiş toplulukların bazılarında estetik zevkler zayıflamakta, gene bazılarında ise, tüketim kültürünün yeni koşullar altında bir katılma kültürüne yer verilmesiyle ortaya yeni bir uygarlık bile çıkabilmektedir. Sömürüye dayalı toplumlarda, kültür de, üretim, dağıtım ve tüketim gibi, tekelleşme ve tekellerin denetiminde kalma eğilimindedir. Zaten, insanın kendi, toplumsal bir örgüt içinde biteviyelik tehlikesiyle karşı karşıyadır. Ve böyle bir toplum yurttaşın önemli olmayan bazı yaşam özelliklerini pasif olarak kabul etme alışkanlıkları içinde yuvarlanıp gitmesini "demokratikleşme" diye tanımlamaktan çekinmez. Böyle bir yöntemle verilenin bir bölüğü bazı insan gereksinmelerini karşılıyor bile olabilir. Ancak, bir bölüğü de tüketim toplumuna özgü anlamsız gereksinmeler de olacaktır. Kişi en iyisinden "eğlendirici" bir kültürle yarı-robot durumuna itildikten başka, âdi suçluluğa özendirici bir "kültür"le beyni bile yıkanacaktır.

Oysa, katılma kültürünün yurttaşın günlük yaşamına girmesi, kültürün toplumun insanîleşmesinde olduğu kadar kişinin ruhen yücelmesinde de etkin olması diye birşey vardır. Ekonomide eski üretim biçiminin ortadan kaldırılmasının bir sonucu da kültür ile kitleler arasındaki duvarları, engelleri yıkmaktır. Bunun yolu tüm topluma kültürü yaratma ve kitlelere yayma iktidarını vermekten geçer. O zaman, kişinin gelişmesi için duyacağı yalnız maddî değil, kültürel gereksinimler insanın özgürlük sınırlarını genişleten yeni alanlar olarak kabul edilecektir. Yığınların demokratik kültür hakkı, bu hakkın herkese açık olması anlamına gelir. Ancak, bu açıklık halkın pasif bir seyirci olması da değildir. Kültür değerlerinin halk yığınlarına açılması en başta halkın katılması anlamına gelir. Bu değerlerin tanınmasıyla genel halkın yenilerini yaratması arasında, kuşkusuz, temelden bir bağ vardır. Hem kişiyle kendi toplumu arasındaki aktif ilişki, hem kişinin kendini aşma isteği, hem de daha üstün bir uygarlık düzeyine doğru atılacak hızlı tarihsel adımlar buna bağlıdır.

Üçüncü olarak, bu oluşumda görev en çok devlete, daha açıkca, halkı sanat dünyasının içine sokma sorumluluğunu yüklenerek siyasal iktidara düşer. Bu görev ise, iki yönlü bir çabayı gerektirir: Bir, sanat yapıtlarına ilişkin hazırlıkları yapmak ve iklimi, sanatı kitleye götürmek. Bu iki görev anlayışının temelinde ise, şu felsefe

yatar: sanat herkes için bir gereksinim, herkesin yaşamının bir parçasıdır. Bazı ülkelerde eksiksiz bulunup çıkarılan ulusal değerlerin çok büyük tirajlı yayınlar halinde halka sunulması bundan ötürüdür. Sanat yapıtları da, özel bir koleksiyonda olsa bile, değerlendiren seyirci olarak son tahlilde, tüm halkın malıdır. Bu anlayışın yerleştiği ülkelerde devlet eliyle kurulan müzeler sayıca çok, zengin ve büyük olduktan başka, günlük görücü listesi de kabarıktır. Bu oluşum kendi tarihsel gelişimini iyice kavrayıp biçimlendirebilecek kültür düzeyine ulaşmış ve bunda devletin öncülüğünü görmüş toplumlar için doğaldır. Yakın tarihlerde büyük çalkantılar, giderek devrimler geçirmiş ülkelerde bile, Orta Çağdan kalma kaleler ya da eski Burgher evleri onarılır.

Dünün kültür değerlerini korumayı ve yaratıcı biçimde geliştirmeyi geriye gitmeğe özenmekle karıştırmak kötü bir yanlıştır. Geçmişten söz ederken, halkımızın yaratıcılığının tüm maddî ve ruhsal ürünlerini, güzel ve yararlı olan herşeyi anlıyoruz. Hangi tarihsel dönem içinde olursa olsun, sanatçının çevresindeki gerçekleri bulup çıkaran, yaşamı yeni malzemelerle anlatan kişiliğe sahip olduğunu ve onun çabasının çevreyi daha iyi anlamamıza yardımcı olduğu gibi başka kişilerin oluşmasını da kolaylaştırdığını biliyoruz. Zaten, sanatın kendi de, halkı uyuşum içinde gelişecek ve kişilerin evrensel kültür kazanmasını sağlayacak biçimde yoğurur. Kişinin sanatın türlüsüne ilgi duymakta devam etmesinin nedeni budur. Demek ki, geçmişin çirkinlikleri bir yana itilir, güzellikleri değil. Hele bu güzellik Dr. Hikmet örneğinde görüldüğü gibi, toplumsal yararla elele gidiyorsa[1]...

---

(1) Bu konuda bana usanmadan bilgiler veren oğlu Sayın Hamdi Hikmet Barkın'a, elindeki belgeleri cömertçe önümüze serme nezaketini gösteren akrabalarından Sayın Bayan Nezahat Birgen ile Dr. Hikmet'in bazı yapıtlarını bana ilk kez gösteren akrabası Sayın Yener Boran'a ve hocam Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'e teşekkür ederim.

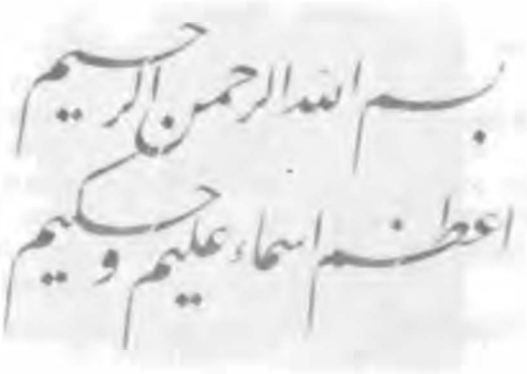
• Bedrettin Cömert anısına düzenlenen "Sanat Tarihi ve Sanat Sorunları" seminerinde sunulan bildiridir.



Resim 1. Dr. Hikmet Hamdi portresi: "Fikret" kelimesi iyi seçilemeyen bu imza "M. Fikret Muallâ"yı akla getiriyor.



Resim 2. Vâil (Dr. Hikmet'in kalemiyle)



Resim 3. Dr. Hikmet'in hattı.



Resim 4. Dr. Hikmet - Önde Rum Mehmet Paşa Camii, arkada işgâlci Fransız zırhlıları.



Resim 5. Dr. Hikmet - Kıyıda ahşap evler.



Resim 6. Dr. Hikmet - Köy çalışması.



Resim 7. Dr. Hikmet - Köy çalışması.



Resim 8. Dr. Hikmet - Kayalar.



Resim 9. Vâil - Akrabası Nezahat Birgen portresi.



Resim 10. Vâil - Ağa.



Resim 11. Üsküdarlı Cevat.



Resim 12. Üsküdarlı Hoca Ali Rıza Bey.

ÜLKEMİZDEKİ SOYUT VE SOYUTLAMA RESİM EĞİLİMLERİ

Adnan **TURANİ**•

Ülkemizdeki soyut sanata ilişkin sanatçı görüşlerinin oluşmağa başlaması, 1947'lerde saptanmağa başlanıyor. Yazar görüşlerinin ise, 1954 yılında biçimlendiği görülüyor. Soyutlama, aslında sanatta, hep var olmasına karşın,bizde terim olarak plastik sanatlar alanında çalışan sanatçılarca 1954'lerden önce kullanılmış değil. Oysa, biz 1924'lerde Avrupa'ya resim öğrenimi için iden yada devletçe gönderilen ve 1928'lerde yurda dönen ressam kuşağı içinde, doğayı yorumlama yönünden bu soyutlama görüşüne sahip olduklarını çalışmalarında görüyoruz. Ancak bu kuşağın yazar-ressamlarınca, soyutlama yani *"abstraction"* terimine ilişkin olarak o tarihlerdeki dergi ya da günlük gazetelerde yapılmış herhangi bir açıklamaya rastlamıyoruz. 1924'lerde Avrupa'ya giden ressam kuşağınca kullanılan terim, en az 1950'lere değin soyutlama değil, genel olarak araştırma idi.

Salt soyut resme gelince, bu anlayışla ilgili ilk sanatçı görüşünün, yine 1924'lerde öğrenim için dışarı gidenlerde ortaya çıktığını görüyoruz. Bizde soyut ile ilgili ilk görüş belirten yazı Nurullah Berk'in. Ancak soyutla ilgili olarak Berk'in görüşü olumlu değil. Nurullah Berk, 1943'de yayımladığı *"Sanat Konuşmaları"* adlı

• Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Doçenti

kitabında şöyle diyor: *"Empressiyonizmi, kübizmi, hattâ sürrealizmi istisna edersek, mücerret sanat adı altında meydana gelen eserlerin büyük ekseriyeti, düşük bir idrakin zehirli mahsüllerinden başka birşey değildir"*[1]. İlgi çekicidir, bu ressam-yazarımızın soyuta değgin bu olumsuz kanısı, sonradan da değişmemektedir. Öyle ki, ondaki bu kanının 1947'lerden sonra daha da oturduğunu anlıyoruz. Örneğin, Nurullah Berk, 1947 yazında Paris'e gidiyor, hocası André Lhote ile görüşüyor ve üstada o sırada bu sanat kentinde sergilerde ilgi gördüğünü anladığı soyut resimlerden söz ediyor. Lhote da Berk'e, soyut resmin kübizmin sonucu olduğunu ve doğa görüntüsünü kökünden reddettiğini belirtiyor. Ayrıca, İkinci Dünya Savaşı'nın trajik psikolojisi içinde bu soyut resimden çok, bir çeşit dışa-vurumculuğun (expressionisme) daha geçerli olacağını, düşündüğünü ressamımıza anlatıyor[2]. Berk'in yazısından anlaşılan, onun Paris'teki bu yaygınlaşan akımı biraz dikkatlice incelemek eğiliminde olduğudur. Bu ilgisi sonucu, soyut hakkındaki kanısını hocası Lhote'dan sormayı ihmal etmiyor. Lhote, kişisel görüşü olarak soyutu benimsemediğini sanatçımıza açıklıyor. Hocasının bu kanısını Berk kesinlikle benimsiyor. Öyle ki, bu tarihten sonraki tüm yazılarında soyut anlayışa karşı olmadığını, fakat benimsemediğini de açıkça belirtiyor.

1947'lerde soyut resimle ilgili olarak ülkemiz sınırları içinde çalışan ressamlarımızca benimsenmiş bir görüş saptanmıyor. Çünkü bizzat ben de, o tarihlerde soyut alanda bir girişim olduğunu görememişimdir. Türk resim sanatının yıllık anlayışlar toplamını içeren Devlet Sergileri'nde 1945-50 arası da bu akımla ilgili bir çalışmayı bulmak mümkün olmamaktadır. 1948 Devlet Resim Sergisi'nde Ferruh Başağa'nın *"Aşk"* adlı resmi, bir sentetik-kübist çizgide idi ve o sıralar ülkemizdeki en yeni bir anlayışı temsil ediyordu. Bu çalışmada figür, kübist bir biçimleme yolu ile soyutlanmak isteniyordu.

Demek ki, bizde 1947'lerde soyuta ilişkin bir belirti yok. 1947-1948'lerde dergi ve gazetelerde de soyutu açıklayan bir yazı yok. Bu sıralarda yazılan yazılar arasında en önemli olanları, Arif Kaptan'ın Paris'teki ilgilerini belirten bir yazısı, *"Paris ve Resim Sergileri"*[3] adını taşımaktadır ve içinde Grommaire, Braque, Picasso ve Sérusier gibi sanatçıların çalışmaları konu olmaktadır. Buradan da Kaptan'ın ilgisinin kübizm çevresinde toplandığı anlaşılmaktadır. Nurullah Berk'in yazılarında da baş konu, *"D Grubu"*dur. Malik Aksel ise, *"Bir Resim Kavgasının Düşündürdükleri"* adlı yazısında: *"Acaba elli seneden beri süregelen kübizmin anlaşılması için daha mı beklemek icap edecektir"* diye yazıyordu[4]. Malik Aksel'in, *"Yeni Resim Üzerine Tartışmalar"* adlı 1947 tarihli bir diğer yazısında ise, soyut sanata değiniliyor ve şöyle deniliyordu: *"Mücerret resim, gayritabiilikler, imkansızlıklar içinde bocaladı"*[5]. Aksel'in bu yazısında belirmeyen nokta, mücerretten, soyutu mu, yoksa soyutlamayı mı kastettiğidir.

Bu sanatçılarımızın aynı zamanda yazar oldukları gözönünde tutulursa, bizde soyuta ilişkin bir benimsemenin o tarihlerde söz konusu olmadığı, ancak kimi ilgili görüşlerin ülkemize aktarılmaya başlandığı çıkarılabilir.

İlk soyut çalışmalar ve bunlarla ilgili yazılar :

Eldeki kaynaklara göre, bizdeki ilk soyut çalışmalar 1953'lerde görülmektedir. 1948 Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Arif Kaptan'ın bir kompozisyonu, bir liman ve yelkenliler görüntüsünün geometrik düzenlemesine dayanmaktadır. Bu tarihte Paris'ten yeni dönmüş olan Kaptan'ın bu çalışması, soyut değil, soyutlama sayılabilir. Ancak gerçek,sanatçı bu resmini soyutlama eğilimi ile değil, Lhote kübiz masının etkisi altında yapmıştır. Çünkü, onun bu ilk Paris konaklaması, Lhote'un yanında çalışmakla geçmişti. Demek ki, bu tarihte Paris'ten gelen yenici bir sanatçımız bile soyuta henüz yaklaşmış değildir.

Oysa 1953'lerde yapılan kimi sergiler, bize geometrik kuruluşlu, soyut bir non figüratif resmin benimsenmeğe başladığı göstermektedir. Bülent Ecevit'in (kendisi o sıralar yeni kurulan Sanat Eleştirmenleri Derneği'nin üyesidir) "*Bugünkü Türk Resmi*" adlı 1954 tarihli bir yazısında[6], bizde ilk kez soyut çalışan Türk ressam ları arasında Cemal Bingöl, Nejad Devrim, Eren Eyüboğlu ve Füreyya Kılıç gösterilmektedir. Bu tarihte Fuat Pekin'in de "*Mücerret Resim*" başlıklı bir yazısı yayımlanıyor[7]. Ancak bu yazıda, başlığına rağmen, soyut resmin ne olduğunu anlatan bir açıklama yer almamakta. Kısacası, o sıralar bu sanat akımının kapsamına ilişkin bir bilgi henüz ortalarda yok. Zaten soyut çalışmalara, sanatçı çevrelerince bile pek anlayışla bakılmadığı saptanmaktadır. Örneğin, 1954'de, Devlet Resim ve Heykel Sergisi jürisince soyut çalışanlara karşı "*tırpan*"dan söz eden bir yazı yayımlanıyor, ve bu tırpandan da yalnız Cemal Bingöl ile Arif Kaptan'ın kurtulduğu belirtiliyor. Bu yazı, Cemal Tollu'nundur ve Cemal Bingöl ile ilgili olarak "*Bir Konuş ma*" adını taşımaktadır[8]. Bu yazının önemi, bizde ilk kez soyut ile ilgili olarak Cemal Bingöl'ün oldukça kararlı bilgilere sahip olduğunu göstermesidir.

Bu tarihte, soyut çalışanlara Lütfi Günay ile Adnan Çeker'in de katıldığı görülüyor. 1954'de İstanbul'da Maya Galerisi ile Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nin girişindeki sanatçılara ayrılan bir yerde, bu iki ressam geometrik soyut anlamdaki çalışmalarını sergilediler. Bu çalışmalar, Cemal Bingöl'ün kolaj çalışmaları gibi hep geometrik bir non-figüratifi yansıtmakta idi.

Üzerinde durulması gereken belirgin özellik, bizde bu ilk soyut çalışmaların, geometrik kuruluştaki bir non-figüratife dayanmasıdır. Ancak, bizdeki bu ilk geometrik soyut çalışmalara karşılık, Batıda yapılan ilk salt soyut resimlerde geometrik non-figüratif anlayışın olmamasıdır. Çünkü, Batıdaki ilk soyut çalışmalar, Almanya'daki dışa-vurumcu anlayış sonunda ortaya çıkmıştır ve lirik non-figüratif bir davranışa dayanmaktadır. Yani geometrik akılcı bir tutum, bu ilk Batı çalışmalarında yoktur Bildiğimiz üzre, ilk soyut yapıt, Alman sanatçıları arasında sayılan Vassily Kandinsky'nin yapıtıdır ve tarihi de 1910'dur.

Yapılan araştırmalar sonunda batılı estetikçiler, salt soyut non-figüratifi, psikolojik patlamalara dayanan dışa-vurumculuk'un renkli anlatımına bağlamakta

dırlar. İlginçtir, 1945'lerde Paris'te yerleşen Nejad Devrim ve Selim Turan gibi ressamlarımız da, Batıdaki bu oluşuma paralel olarak lirik non-figüratif bir anlayışta ilk soyut çalışmalarını yapmışlardı[9]. Buna karşılık André Lhote'un, non-figüratifin kübizmden çıktığını belirten açıklamasının, batılı araştırıcılar tarafından paylaşıldığı saptanmıyor. Bunun en güzel kanıtı, kübizmin yaratıcı temsilcilerinden hiçbirinin çalışmasının, sonunda non-figüratif bir sonuca varmamış oluşudur.

Ülkemizde soyut çalışmaların yaygınlaşması:

Soyut resim, ülkemizde özellikle 1959'lardan sonra yaygınlaşıyor. Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1958'da haziran ayında Hamburg'daki atölyeme gelmişti. Bu kentte Heinz Trökes'i ziyaret ederek tanımak istiyordu. Bu ziyaret sırasında Trökes'in çalışmalarını dikkatle inceleyen Bedri Rahmi, bir ara bana: "*Biz uyumuşuz*" diyordu. Bu söz önemlidir. Çünkü Bedri Rahmi, bu tarihten sonra yurda döner dönmez soyuta yöneliyordu.

Gerçekten 1959 yılı, Türk resim sanatında soyutun yaygınlık gösterdiği yıldır. Öyle ki, 1924'lerde Avrupaya gönderilen ressam kuşağından büyük bir çoğunluğun soyut resme yöneldiği saptanmaktadır. Hatta bunlara, bir zamanların Kurtuluş-Cebeci semtlerinin Utrillo'su denebilecek Eşref Üren'i bile katılmıştı. Ayrıca Refik Epikman da, bu soyut anlatımda kendini aramağa başlıyordu.

1954'lerden bugüne Türk resmindeki soyut ve soyutlama ile ilgili eğilimlerin sınıflaması, şu dört anlayış içinde toplanabilmektedir:

1. Geometrik soyut çalışanlar,
2. Lirik soyut çalışma yapanlar,
3. Geometrik soyutlamacılar,
4. Lirik soyutlamacılar.

1. *Geometrik soyut çalışanlar* : Soyut non-figüratif anlayışta resim yapan ressamlar, hiçbir şekilde figür-nesne imajını amaçlamamaktadırlar ve salt soyut resimsel ögelere dayalı bir çalışma yapmaktadırlar. Geometrik soyut çalışma yapanlar, yani geometrik non-figüratif çalışanlar arasında Cemal Bingöl, Adnan Çoker, Lütfi Günay, Cemil Eren, Şemsi Arel, İsmail Altınok ve Halil Akdeniz yer almaktadır.

2. *Lirik soyut (lirik non-figüratif) çalışanlar* : Selim Turan, Nejad Devrim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ferruh Başağa, Adnan Turani, Lütfi Günay, Adnan Çoker, Hasan Kaptan ve Mustafa Ayaz. Bu anlayışta çalışanların resimlerinde, doğa görüntüsü ima yolu ile bile olsa dikkate alınmamaktadır. Yani lirik soyut da, salt soyut bir yaratmaya dayanmaktadır.

3. *Geometrik soyutlamayı benimseyenler* : Yazının başında denildiği üzre, bizde Mustakiller ve D Grubu ressamlarında soyutlamacılık vardı. Ama onlar, soyutlama resim yapmak amacında değillerdi. Yani onlar, biz doğayı kübizma yolu

ila soyutluyoruz demediler. Bunun bilinci, soyut sorunu anlaşıldıktan sonra ortaya çıktı. Bu anlayışın temsilcileri arasında: Refik Epikman, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Salih Urallı, Halkı Anlı, Şemsi Arel, Abidin Elderoğlu, Arif Kaptan ve Hamit Görele sayılabilir.

4. *Lirik soyutlama anlayışında çalışanlar* : Bu anlayışta çalışanlarda, geometrik bir dış görünüm dikkati çekmiyor. Bunlar, doğa görüntüsünü resimsel soyut bir motife indirgeme amacını güdüyorlar. Bu anlayışta çalışanlar arasında da: Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık, yer yer Abidin Dino, Adnan Turani, Hasan Kavruk, Devrim Erbil, Arif Kaptan, Fahrinnüssa Zeid, Mustafa Ayaz ve Zafer Gençaydın sayılabilir.

Sonuç olarak, bu eğilimlerdeki sanatçılarımızın yapıtlarını gözden geçirdiğimizde, işe geometrik soyut ya da geometrik soyutlamacı olarak girenlerin, zamanla lirik soyut ya da lirik soyutlamacı bir anlayışa yöneldikleri görülmektedir. Bunun tersi de sık sık dikkatimizi çekebilmektedir. Hatta, bir lirik soyutlama, bir lirik soyut anlayışta çalışanlara bile rastlanabilmektedir. Bunun bir kararsızlık olduğu söylenemez. Bu, tam tersine, sanatçının buluşa yönelik eğilimlerini yansıtmaktadır ve Batı ülkelerinde yaratıcı sanatçıların çalışmalarında da sık sık görülmektedir.

İlgi çekici bir diğer durum ise, soyutlama bilincinin, yukarıda değinildiği gibi, bizde soyutun kavranmasından sonra yaratıcılıkta esas olduğunun anlaşılmasıdır.

Soyut ve soyutlama çalışmaları, figüratif çalışan ressamlarımızı da etkilemiştir. Böylece figüratif çalışanlar, resimsel modle ve mekân biçimlemelerini, yüzeyde bir sıralamaya ya da düzenlemeye indirgeyerek eski hacimli anlatımlardan kaçınmaya başlamışlardır.

Demek ki, ülkemizdeki soyut resim serüveninin, resimsel biçimleme ve yorum yönünden sanatımıza olumlu katgıda bulunmuştur, diyebiliriz.

---

(1) Nurullah Berk, *Sanat Konuşmaları*, AB Neşriyatı, İstanbul 1943, sa. 29.
(2) Ay. Yazar, "André Lhote ile Görüşme", *Sanat ve Edebiyat*, Sa. 35/36, 26 Ocak 1948, s. 1 - 3.
(3) Arif Kaptan, "Paris ve Resim Sergileri", *Sanat ve Edebiyat*, Sa. 29/30, 26 Temmuz 1947, s. 2.
(4) Malik Aksel, "Bir Resim Kavgasının Düşündürdükleri" Sanat ve Edebiyat, Sa. 17/18, 26 Nisan 1947, s. 1.
(5) Ay. Yazar, "Yeni Resim Üzerinde Tartışmalar" Sanat ve Edebiyat, Sa. 21/22, 24 Mayıs 1947, s. 1
(6) Bülent Ecevit, "Bugünkü Türk Resmi", *Kültür Dünyası*, Sa. 1/15 Ocak 1954, ss. 24 - 25.
(7) Fuat Pekin, "Mücerret Resim", *Kültür Dünyası*, Sa. 3/15 Mart 1954, ss. 17 - 19.
(8) Cemal Tollu, "Bir Konuşma", *Yeni Sabah*, 28 Nisan 1954.
(9) Knaurs Lexikon Abstrakter Malerei, Droemerische Verlaganstalt, München Zürich, 1957, s. 246 390

Bedrettin Cömert tarafından düzenlenen "Sanat Tarihi ve Sanat Sorunları" Seminerinde sunulan bildiridir

500 TL.