

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



Ümraniye Belediyesi Kültür Yayınları - 49

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

ISBN: 978-605-81462-4-2

Editörler

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep K. Şereföğlü DANIŞ
Prof. Dr. Fatih Andı
Betül Bilgin

Kültür İşleri Müdürlüğü

Atatürk Mah. Fatih Sultan Mehmet Cad. No: 63 Ümraniye / İstanbul
Tel: 0216 443 56 00 / 1184 Faks: 0216 328 47 47

www.umraniye.bel.tr • kultur@umraniye.bel.tr
twitter.com/UmraniyeKultur facebook.com/kultur.sosyal

*copyright©2019, Ümraniye Belediyesi
Kitabın tüm yayın hakları, Ümraniye Belediyesi'ne aittir. Yazılı izin
alınmadan hiçbir şekilde kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.
1.Baskı Mart 2019, İstanbul*

Baskı: Pelikan Basım
Yayın Hazırlık: Siyahmartı Reklam
Kapak ve Sayfa Tasarımı: Serhat Batur KARADENİZ
Göztepe Mah. Atatürk Cad. No.7 Kat.3 Sütüoğlu Plaza 34815 Anadoluhisarı / İstanbul

İÇİNDEKİLER

PROTOKOL VE AÇILIŞ KONUŞMALARI

Sanatta Gelenek Gelenekte Sanat Sempozyumu
Açılış Programı Konuşmaları

Prof. Dr. Hüsrev SUBAŞI	11
Prof. Dr. Musa DUMAN	16

AÇILIŞ OTURUMU

Sanatta Gelenek Gelenekte Sanat Sempozyumu
Açılış Oturumu Konuşmaları

Prof. Dr. Uğur DERMAN	19
Prof. Dr. Turan KOÇ	20
Beşir AYVAZOĞLU	24
Dr. Savaş BARKÇİN	28
Prof. Dr. Uğur DERMAN	35

I. OTURUM

“Telvin, Taklit Ve Gelenek Arasında Sanat”

Ömer LEKESİZ	37
---------------------------	----

“Gelenek-Sanat İlişisini Âdet, Örf Ve An’ane Kelimeleriyle Düşünmek
(Mümkün Müdür?)”

Zeynep GEMUHLUOĞLU	43
---------------------------------	----

“İslam Düşünce Geleneği Ve Sanat”

Ayşe TAŞKENT	47
---------------------------	----

II. OTURUM

Neyzenlikte Meşk

Neyzen, Yrd. Doç. Dr. Süleyman ERGUNER.....61

“Erken Cumhuriyet Döneminde Osmanlı-Türk Müziği Geleneğiyle Farklı İlişki Kurma Biçimleri Üzerine Sosyolojik Bir Kıyaslama”

Güneş AYAS75

“Modern Hayatın Dinî Mûsikî Geleneğine Olumsuz Etkileri”

M. Hakan ALVAN.....85

III. OTURUM

Gelenek-Sanat İlişkisi Üzerine Felsefi Notlar

Prof. Dr. Burhanettin TATAR 105

“Şiirin Kaynağı Olarak Gelenek”

Mehmet NARLI..... 111

“Gelenek Ve Modernlik İçinde Yeni Türk Şiiri”

Ertan ÖRGEN 119

“İslamcı Öykünün Gelenek Ve Modernite Arasındaki Salınımı”

Cemal ŞAKAR 125

IV. OTURUM

- Sanatta Gelenek Gelenekte Sanat Sempozyumu Açılış Programı Konuşmaları
Prof. Dr. Hüsrev SUBAŞI..... 137
- “Sanat Geleneğinde Güzel Kavramı”
Prof. Dr. Aydın UĞURLU..... 139
- Geleneksel Tasarım Motiflerinin Günümüz Grafik Tasarıma Etkisi
Yrd. Doç Mehmet Emin KAHRAMAN
Öğ. Gör. Merva KELEKÇİ OLGUN..... 147
- Sanat Ve İnanç Etkileşimi Bağlamında İslam Kitap Yazmalarındaki Tasvirler
Öğr. Gör. Betül Bilgin 157
- Geleneksel Sanatın Toplum Yaşamına Etkisine Bir Örnek:
Osmanlı Sarayı Tören Kaftanları
Öğr. Gör. Servet Senem UĞURLU..... 163

V. OTURUM

- Sürdürülebilirlik Temelinde Gelenekten Geleceğe İznik Çinileri
Seçil ŞATIR..... 175
- Ferdî Yaratıcılık İle Kolektif Üretim Kutuplarında Mimarlık, Sanat Ve Gelenek
Yusuf CİVELEK..... 195
- İstanbul’un Yakın Tarihinde Mimaride Gelenekle Bağ Kurma Arayışları
Celâleddin Çelik..... 207
- Revzen (Alçı Pencere) Üretiminde Geçmişten Günümüze Gelenek - Zanaatkâr -
Atölye İlişkisi ve Değişimi
Rabia ÖZAKIN / Üzlifat ÖZGÜMÜŞ / İzzet Umut ÇELİK..... 215

VI. OTURUM

“Sözün Düşüşü Ya Da Nazireden Tehzile Giden Yolda Divan Edebiyatı”

Ali Şükrü ÇORUK..... 233

Ölümün Geleneği / Geleneğin Ölümü:

Türk-İslâm Mezar Taşlarının Edebî Ve Estetik Değeri

Doç. Dr. Mehmet SAMSAKÇI 241

VII. OTURUM

Kutsal Ve Sanat İlişkisi

Prof. Dr. Latif TOKAT 255

Gazali'nin Poetika'sında Kutsal Ve Gelenek

Doç. Dr. Aydın IŞIK..... 269

Sanat-Gelenek İlişkisine Dair Bir Problem:

Güzel+Güzel+Güzel...= Güzel Midir?

Zeynep GÖKGÖZ 277

**PROTOKOL VE AÇILIŞ
KONUŞMALARI**

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT SEMPOZYUMU AÇILIŞ PROGRAMI KONUŞMALARI

Prof. Dr. Hüsrev SUBAŞI

Değerli Başkanım, muhterem Rektörüm, çok kıymetli meslektaşlarım ve değerli misafirler, hepinizi saygıyla selamlıyorum. Güzel Sanatlar Fakültemiz, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitemizin kurulduğu günlerde faaliyete başlayan üç fakülteden birisidir. İlk mezunlarını da vermekle övünç duyduğumuz Güzel Sanatlar Fakültesi, kendi teşkilatlanmasını ve kendi programlarını yola koyduktan sonra artık içinde bulunduğumuz sanat alanlarında bir takım meseleleri ilmi zeminde tartışma konusunda bir şeyler yapma ihtiyacı içerisinde iken, bölüm kurullarımızda, akademik kurullarımızda bir sempozyum düzenleyelim görüşü dillendirildi. Daha sonra Edebiyat Fakültemiz ile de beraber işbirliği yaparak, konuların içerisine mimari ve musiki, sanat felsefesi katılarak böyle bir sempozyum düzenleme yoluna gittik.

Değerli arkadaşım Fatih Bey'in de ifade ettiği gibi konu kendisine ulaştığı zaman değerli başkanımız Hasan Can Bey, kesinlikle bize düşen ne varsa tamamen yanınızdayız dediler ve bu sempozyumun düzenlenmesini desteklediler. Kendilerine bütün kalbimle şahsım ve fakültem adına teşekkürler ediyorum. Zaten burada, bu ilçede Belediye Başkanlığı yaptığı sürece Ümraniye'nin umranına adeta ömrünün en güzel yıllarını harcamış bir arkadaşımız Hasan Can Bey. Hizmetlerinin devamını diliyoruz.

Sanat etrafında tartışageldiğimiz birçok konu var. Burada sanatın tanımını yapacak değilim ama özellikle büyük geçmiş medeniyet mirasımızı tanıma konusunda birtakım problemlerimiz var. Özellikle geleneksel sanatlar şemsiyesi altında faaliyet gösteren dallarda ıstılah sorunları var, bakış-perspektif sorunları var.

Mevcut mirası okuma konusunda kriterler ne olacak? Gelenek nedir? Geleneksel dediğimiz zaman neyi ifade ediyoruz, geleneksel sanatlar dediğimiz zaman anlaşılabilirler, anlaşılması gerekenler midir, geleneğin sanatla ilişkisi nedir? Medeniyetler sanatla konuşurlar, geleceğin medeniyetini inşa etmek üzere yola çıkanlar

geçmişten neyi alıp geleceğe götürecekler? Burada tabii icra etmekte olduğumuz sanat dallarının arkasındaki felsefi planı çok iyi anlamak gerektiği açıkça ortadadır. Tabii bunlar için mevcut eğitim sistemi içerisinde gerekli donanımı sağlıyor mu?

Geçmiş sağlıklı okumak babında bize yeterli donatılar veriyor mu? Tabii bir takım problemlerimiz var onun için bazı isimlendirmelerde bile sıkıntılar yaşıyoruz. Yani, bütün bunların ilmi zeminlerde, sanat alanında eser üreten sanatçılar, akademisyenler, yazarlar, eleştirmenler arasında tartışılması gerekiyor. Biz bu anlamda bir başlangıç yapalım diye yola çıktık. Bu manada biraz genel çerçeve içerisinde işin besmelesi böyle inşa edilmiş oldu. Değerli Fatih Bey arkadaşımın da ifade ettiği gibi bundan sonrakileri Allah sağlık ve imkan verdiği sürece daha lokal daha mevzii konular etrafında teşkilatlayarak götürelim arzusundayız. Kendilerinden konuşma, bildiri rica ettiğimiz çok değerli üstadlarımız buradalar, onlar vakit verip bu güzel toplantıyı teşrif ettiklerinden dolayı kendilerine teşekkür ediyorum.

Genç araştırmacılar var, konu tabii mimari, edebiyat, musiki felsefe ve bir miktar da sanat tarihi olunca, sempozyumu da bir buçuk güne sıkıştırmak icap edince, daha fazla uzatamazdık, biraz daha sınırlı sayıda bildiriye yer vermek durumunda kalındı. Bu bir anlamda doğal, ama bundan sonraki sempozyumlarda biraz daha konuları lokal tutarak belki daha fazla sayıda araştırmacı, yazar, akademisyen arkadaşlarımızı bir araya getirme imkanı olacaktır. Her halükarda hayırlı bir başlangıç yaptığımız düşüncesindeyim. Allah'tan başarıyla tamamlamayı diliyorum.

Hepinize, değerli Başkanımıza ve bizi bütün çalışmalarımızda daima destekleyen değerli Rektörümüze ve bütün bildiri sahibi arkadaşlarımıza, sempozyumun düzenlenmesinde emeği geçen çok değerli arkadaşlarımıza, hepsine hepiniz adına ve şahsım adına teşekkür ediyorum. Sağ olun, var olun efendim.

Prof. Dr. Musa DUMAN

Saygıdeğer Başkanım, sayın bilim adamı hocalarım, sevgili öğrenciler, değerli misafirler, hepiniz sempozyuma hoş geldiniz. Sempozyumun başarılı ve verimli geçmesini diliyorum. Emeği geçen gerek Üniversitemizdeki gerekse belediyemizdeki özveriyle çalışan arkadaşlarımı da tebrik ediyorum. Üniversite olarak yedi yıldır, eğitim ve bilimsel çalışmalar yanında bu türlü kültürel faaliyetlerimiz de yoğun biçimde sürüyor. Biraz dağınık bir yapımız var bu sebeple şu an İstanbul'da beş belediye ile ortak mekânları paylaşıyoruz, komşuluğumuz var.

Bu beşin dışında aslında fiziki olarak komşuluğumuz yok belki ama gönül bağı itibarıyla Ümraniye Belediyemiz de bizim diğer belediyelerimizden birisi. Bunu biz böyle gördük, karşılığı da böyle geldi. Diğer belediye başkanlarımız duymasınlar, Sayın Hasan Can, bizim hangi teklifimiz götürülmüşse fakültelerimiz ve akademik birimlerimiz tarafından, büyük bir memnuniyetle kabul etti, hüsn-i niyet gösterdi ve biz ne istediyseniz bir fazlasını yaptı. Kendisine bu vesileyle burada tekrar teşekkür ediyorum. Bu da bize tabii ki cesaret verdi, üniversite olarak bizi cesaretlendirdi. Beraber çalışmalarımız yine bundan sonra da devam edecek. Bu çalışmalar, bir sipariş olmaktan öte beraber yapılan, yine kültürümüze bilimimize yaptığımız ortaklaşa katkılarımız olacak elbette.

Sempozyumun konusu tabii ilk olarak sanatı akla getiriyor, doğal olarak bu konular üzerine tebliğler dinleyeceğiz ve kitaplaşınca da okuyacağız inşallah. Gelenek aslında doğrudan insanı ilgilendiren bir husus, bir özellik gelenekselleşme. Malum olduğu üzere, canlılar arasında insanın diğer canlılardan en çok ayrılan yönü, insan özelliğinin sürekliliğinin olmasıdır. Yani insan, sadece insan, annesinden babasından, dedelerinden, çevresinden bir şeyler öğrenerek hayatını devam ettiriyor.

Diğer canlılarda böyle bir şey söz konusu değil. Güvercin Amerika'da da aynı sesi çıkartıyor, aynı işi yapıyor Afrika'da da, neredeyse aynı işi yapıyor, bir farklılık söz konusu değil. İnsan hayatında ve insanı bütünleyen bütün çabalar içerisinde, kendisinden önceki tecrübelerden yararlanarak işte o geleneksel dediğimiz şeyi oluşturuyor. O zaman tersinden düşünersek, özellikle kültürel konularda, gelenek olmadığı yerde demek ki gayri insani bir şey ortaya çıkıyor.

Anlık hevesler, anlık zevkler, anlık anlayışlar belki bu süreklilik içerisinde moda olarak ifade edilebilir. Bu zaman içinde gelenekselleşirse insanın yaptığı insana özgü bir değer anlamı kazanır. İşte bu anlamda, sanatta ne olursa olsun gelenek varsa o insani bir süreçte demektir.

Mimaride gelenek varsa edebiyatta gelenek varsa diğerkültürel her konuda geleneğin mutlaka bir yeri olmak durumundadır. Değilse anlık modalar olarak, dönemlik modalar olarak yaşarız, belki zevk alırız, belki zevk alanlarımız olur ama o dönemde kalmaya mahkûmdur, mecburdur. Bunun incelenmesi, araştırılması ve yaşayan nesillere aktarılması, bu alanlarda faaliyet gösteren herkesin dün ne oldu, ne yaşandı, dündekiler neler söyledi diye bakması elbette onun bu gelenek-selleşme sürecinin tamamlanması için yapması gereken en önemli çaba olacaktır.

Edebiyatta da böyle şiirde de böyle, mimari ve diğerbütün konularda da böyle. Buna bir katkı sağlamış olacak bizim bu sempozyumumuz. İnşallah bunun devamı da gelecek. Ben sözümü fazla uzatmak istemiyorum, aslında, belki benim burada konuşmamam lazımdı. Sayın Başkanımız, bunu söylememde yarar var, belki bunu istemeyecek ama biz Başkanımızla gıyabında, programı düzenleyen arkadaşlarımız nezdinde konuşma sırası ile ilgili bir ihtilaf yaşadık ama sonunda Başkanımız kazandı. Bu özelliğinin de bilinmesini istiyorum ve diğerkhocalarımızı dinlemek üzere konuşmamı burada tamamlayıp katkı sağlayan bildiri sunarak hazırlanması noktasında ve sizler geldiğiniz için hepinize teşekkür ediyor, saygılarımı sunuyorum. Sağ olun.

AÇILIŞ OTURUMU

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT SEMPOZYUMU AÇILIŞ OTURUMU KONUŞMALARI

Prof. Dr. Uğur DERMAN

Sanatta Gelenek Gelenekte Sanat Sempozyumu'nu, sâni'-i hakîkî olan cenâb-ı hakkın ismiyle açıyorum. Efendim, bendeniz de konuşmacı olarak yer almıştım programda fakat bir zona rahatsızlığı, çalışmamı da buraya gelmemi de önleyecek haldeydi. Musa Hocama verdiğim söz dolayısıyla ne olursa olsun geleyim ama konuşma yapmayayım da hiç olmazsa celseyi yöneteyim düşüncesiyle geldim. İnşallah beraber yürütürüz. Kıdem ve yaş sırasına göre sözü önce Turan Hocama vermem gerek zaten tabii olarak da dizim ona göre yapılmış. Efendim, onun için size sözü vereyim. On beşer dakikayla önce sınırlayalım. Aslında bize bir saatlik bir müddet verildi ama belki dinleyicilerimiz içinde sual tevcih etmek isteyen çıkar bu sebeple o on beş dakikayı da ona ayıralım. Eğer uzun olursa kitapta devam edersiniz.

Prof. Dr. Turan KOÇ

Efendim, bahçeler dolusu selamlarımı arz ediyorum. Çok iyi bilindiği gibi sanat bir icradır, bir ortaya koymadır, bir gerçekleştirmedir. Böyle bir icrayı, performans dedikleri bir şeyi bazen kendimizin bile tekrar etmesi çok zordur. Dolayısıyla bu anlatılan bir şey değil de belki oraya katabilirsek, katılabilirsek ve o konuda bir şeyler ima edebilirsek o anlamda belki anlamlı bir şey yapmış olabiliriz diye düşünüyorum. Bir musiki parçasını bile iki defa aynı tarzda çalamıyorum diye de bir şey var. Şimdi gelenekte sanat sanatta gelenek, ben biraz değiştirdim galiba yani sanatta gelenek gelenekte sanat derken ama yani gelenekte sanat ne iş yapar diye biraz öne aldım. Şimdi ikisi başlı başına ayrı konular, belki bir tanesi olsa yine haftalarca da konuşulsa yetmeyecek derinlikte geniş çağrışımları olan bir konu seçilmiş. Ben seçen arkadaşları, onların idraklerini, ilhamlarını tebrik ediyorum ve gayretlerini de tebrik ediyorum. Cidden inşallah hoş bir şey olur. Ne ima edebilirsek kardedir diye düşünüyorum efendim.

Efendim geleneğimizin bir hakikat anlayışı var, bir bilgi bilme anlayışı var, bir tabii olma anlayışı var, insan anlayışı da var. Şeyh Galib diyor ya hani; “Hakikat sende, hüner sende, marifet sende” şimdi eski tabirlerimizi, kelimelerimizi, kavramlarımızı o günkü anlamda belki anlamıyoruz bugün ama insan dediğimiz zaman hünerin ta kendisidir yani sanat eseridir, sanattır, hakikattir. Hakikati izhar ederiz, marifettir, bilgi de vardır burada, üçü de. “Huvalâhul hâlikul bâriûl musavvir”in eseriyiz yani bu idrak her zaman iş başında olmuş, bizim gelenekte ve geleneksel sanat dediğimiz icraatlarımızda. Bunun son derece önemli olduğunu, öne alınması gerektiğini sanıyorum, öyle inanıyorum. Sanat her şeyden önce onun tabanına indiğimiz zaman bir estetik konusudur. Bediyyattır, ibdadır. “Bediûs semâvâtî vel ard”, o da oradan geliyor belki ve bunun çağdaş, modern dediğimiz sanat akımlarıyla arasındaki ilişki de belki estetik kavrayışındaki estetik tutumu ve tecrübesindeki derinlik, kapsam ve yücelikten kaynaklanıyor olabilir. Tabi yücelik tabirini biraz çekinerek kullandım, her medeniyetin geleneksel sanatında da bizim geleneksel sanatımızda olanla bir ölçüde örtüşen, çakışan yerler vardır. Bu modern sanat dediğimiz çok daha başka olsa gerek diye de düşünüyorum. Ama genel olarak baktığımızda, sanat herhalde bir bilgi veriyor. Bir bilgi işi yani başlangıcı bir bilme işi, ortaya koyduğumuz eser de bir başkasına bir bilgi kapısı açma işi olarak görülebilir diye düşünüyorum. Kur’ân-ı Kerim’de “hel yes-tevîllezîne ya’lemûne vellezîne lâ ya’lemûn” diyor. Biz bunu bugün, “bilenlerle bilmeyenler bir olur mu?” şeklinde çeviriyoruz. Bilenlerin daha üstün olduğunu söylüyor. O zaman Harvard Üniversitesi üstündür çünkü orası biliyor. Bu ayetin indiği gün de Kureyşliler biliyordu. Bugün okullarımızda yani bilginin tanımından giderek konuşacak olursak o gün Kureyşliler biliyordu. Bugün Harvard veya

Oxford biliyor. Yani İslam dünyası bu konuda bayağı geride. Hani bilmiyor diyelim ama Kur'ân-ı Kerîm diyor ki; “bilenlerle bilmeyenler bir olur mu?” O zaman bilgi anlayışımızda bir kırılma olmuş demektir.

Bilgi anlayışımız değişmiş, hatta olma anlayışımız da değişmiş. Felsefede iki önemli konu her zaman öne çıkar; bunlardan birisi bilme, buna epistemoloji diyoruz, ikincisi olma, buna da ontoloji diyoruz yani nerede bulunduğumuz. Epistemolojik ve ontolojik olarak bir kırılma yaşadık. Bu kırılmanın arkasından, Fatih Bey biraz **önce güzel bir benzetme yaptı**; sudan çıktık yani biz önceden suda yaşıyorduk, **dışarda şimdi başka bir şey görmeye başladık. Yani ikisinin ontolojisi de farklı tabi epistemolojisi de farklı yani başka bir bilme, başka bir olma işine girdik. Şimdi buradaki bilme Allah'ın ilim, irade, kudret ve cemalinin tecellisi olabilecek cilvelerden haberdar olma yetisi anlamında bir bilmedir. Bir buluşma tecrübesi** diyebiliriz buna nihai anlamda, bir karşılaşma tecrübesi, bir hakikatle karşılaşma. Dolayısıyla bunun da bir dili olması gerekir, yani bu buluşma mantığı ancak bu dili çözebilecek. İşte sanat tam bu anlamda mantığın, matematiğin, geometrinin hatta felsefenin biraz ısrar, cüretle de söyleyecek olursak felsefenin hatta fiziğin veremediği bir bilgi verir. Sanat bir süs değildir. O bakımdan geleneksel sanatımız bu estetik-bedii tecrübesinin vicdani zevkinden topladığı birikimin bir sonucu olarak her zaman ilmin taşıyıcısı olmuştur. Bizim sanatımız bilgiye dayanır, bizim sanatımız hakikate dayanır, geleneksel sanatımız hakikate dayanır. Bilgiyi öne alır ama bu bilgi arz etmeğe çalıştığımız gibi üzerinde fazlasıyla durulması gereken bir konudur. Şimdi biz bundan epeyce uzaklaşmış görünüyoruz. Dolayısıyla uzaklaştığımız için, sanatta anlam vermeye kalkmak şiire, **bülbülü** eti için kesmek, oradan başladık herhalde. O zaman “Naili söylese bir **âlem-i mânâ söyler**” diyen şairimizi ne yapacağız? “Sen elif dersin hoca, mânîsi ne demektir” diyen **geleneğimizin sesini nereye koyacağız?** “Ben gelmedim dâvî için, benim işim sevi için” diyen şairimizi nereye koyacağız? Dava da olabilir önermelerinizi koyarsınız, benim önermem şuraya çıkıyor senin önermen şuraya çıkıyor. Doğru yanlış olduğu da bazen şüpheli bir biçimde birisi kazanabilir çünkü iyi gitmiştir, yani **şeklen iyi oyun oynamıştır mantığın kurallarına uymuştur. Ama şiir mantık değildir. Şimdi şuna inanıyorum ve öyle sanıyorum ki isabetli** de bir şey, felsefede iyi veya kötü düşünce olabilir. Ama sanatta iyi sanat ve kötü sanat demek kolay olmuyor. Sanatta olsa olsa, sahte sanat-sahih sanat ayrımı belki yapabiliriz. Eğer sahte ise oradan iş çıkmıyor. Bizim geleneğimiz Senai, Attar, Fuzuli, Mevlana, Yunus ve bugün Sezai Karakoç'a gelinceye kadar, şiirin sanatın sesinin kendi sesi olmasına son derece önem vermiş. Şair olan kendi sesini söyler, başkasınıkini söyleyenlere de ravi derler. Bunun bizim geleneksel sanatlarımızın en başta gözettiği husus olduğu kanaatindeyim. Geleneksel sanatımız İslam medeniyetinin, İslam'ın **hakikat terakkisinin, değer**

terakkisinin bilgi anlayışının herhangi bir dil düzeyindeki formudur. Bu formu çeşitli şeyler karşılaştırarak söyleyebiliriz yani şeriat varsa tarikat vardır, zahir varsa batın vardır, yani batına zahirleştirmek, marifeti ilim kılığına **dökmek veya hakikati şeriat** nevinden **görmek gibi. Fakat burada bir şey çatallaşıyor gibi geliyor. Şimdi biz büyük ölçüde başka tanımlardan da yararlanıp sanatın bir dışsallaştırma olduğunu söylüyoruz. Bu biraz modern de bir yaklaşım**, ben de öyle diyordum ama bugün biraz değiştirdim herhalde kanaatimi. Yani bir şey duyuyorsunuz, bir şey düşünüyorsunuz, kafanızda bir ideal var bunu herhangi bir dil düzeyinde başkasına anlatmak istiyorsunuz. Ama geleneğe baktığımız zaman geleneğin idrakinin yanında, hizasında bir yerden durarak konuşacak olursak, **dışsallaştıran Allah'tır. Batın**, herhangi bir dünyadaki her bir kelimedede İbn-i Arabî'nin Kur'ân dili tabii, Hz. İsa "kelimetuhu" diyor o zaman her birimiz kelimeyiz. İbn-i Arabî öyle diyor. Varoluşta hiçbir kelime veya Kur'ânda hiçbir ayet yoktur ki bunun için cemal, celal ve kemal diye bir boyutu olmamış olsun. O zaman biz böyle bir kelimeyiz böyle bir varlığımız. O bakımdan eslaf ve ecdadımız demiş ki yani bir yerde, şimdi buradan baktığımızda okuduğumuzda sanat bir içselleştirme. Yani dışsallaşmış epeyce bir şey var zaten içselleştirme dediğimiz zaman oradan bir mesaj alıyoruz, orada bir şeylerle buluşuyoruz, bizim hakikatimiz var. Bu anlamda öyle bir dil kullanıyoruz ki bizim idrakimizi veya çevremizdekilerin idrakini gayba sarkıtma anlamında bir dil yakalıyoruz. **İşte sanatın yaptığı bu**, geleneksel sanatların yaptığı bu... Yani sanatın epistemolojik gayesi bizi öteye sarkıtmak, öte ile buluşturmak, maveraya götürmek gibi. Şimdi sanatta gelenek dediğimiz zaman, gelenekte sanat bu idi. Geleneğimiz çünkü yani gelenek bir başka şey daha kullanmak gerekiyor, bizi vahyin dünyasına götüren bir kanaldır ve **sürekli akıyor. Siz o ırmağa girerseniz sizi oraya götürür. Dolayısıyla onun sanatı da o canlı akan ırmakta yıkanıp** orada gönüle batıp çıkarıp herhangi bir **şairin diyelim ki elbette dönem-bölge şartları da söz konusu, iktidarı nispetinde bir dile kavuşuyor** orda duyduğu, oluştuğu şey. Şimdi sanatta gelenek dediğimiz zaman iş biraz çatallaşıyor. Tabi bir klasik sanat, bir modern sanat, bir postmodern sanat diye üçlü bir bakış açısından bakılabilir bu konuya yani klasik sanat en genel hatlar, bizde var mıydı yok muydu tartışması ayrı bu batının tartışması da diyebiliriz, bizde klas yoktu da diyebiliriz, o notlarımız ayrı, ama klasik sanata baktığımız zaman ister Hıristiyan sanatı Yahudi sanatı açısından bakalım ister İslam sanatı açısından bakalım bir hikmet burcuna talip ve bizi onu yükseltmeye talip bir sanat olarak çalışıyor. Hakikatten taviz vermiyor. Orada etik, estetik ayrımı söz konusu değil mutlaka insan içinde sanat söz konusu ve hikmet en başta, hakikatle hikmet orada tabi vahiy üzerinde çalışıyor. **Hristiyan sanatı da benzer bir şekilde, onların çok yaygın kullandıkları** tabirlerden birisi var: "ars sine scientia nihil" diyor, Latince "hikmetsiz sanat hiçtir". Dolayısıyla klasik sanat biraz öğretiyi öne alarak ve genel yani sanatçının şahsiyetini geride bıraktığı ve

tabi sesiyle, çizgisiyle de anikonik tarzda işleyen bizimki özellikle bir sanat iken modern sanata geldiğimiz zaman şahsiyet yani sanatçının kendisi öne çıkıyor, postmodern sanat dediğimizde bugün bunlarla da karşılaşırız. Yani şöyle bir şey aklıma geliyor mesela Warhol'un Marilyn Monroe portresiyle çoğaltılmış bir şekilde bizim Türkmen halılarının o desenleri tekrar eden ve aynı şekilde kırmızı yeşil sarı kuşaklar halinde bölen halıyı o renklerle o tablo ile Warhol'un ki aynı şey ama Warhol'un ki hiçbir şey söylememek adına kullanmış, bizim Türkmen halısı bir şey söyleme adına geleneğin içinde kullanılmış. İki arasında farkı yakalamak bazen cidden çok zor oluyor. O bakımdan bir şey daha vurgulamak gerekiyor. Postmodern sanat yani imajlar, kendinden başka hiçbir şeyi temsil etmeyecek şekilde kullanılıyor. Problemimiz de bu yani gelenekten ciddi bir kırılma, kopuş var. Yani biz böyle bir kopuşun karanlığında konuşuyoruz gibi geliyor biraz. Hiç bir şey söylemiyorum. Bakın son sözüm herhalde hocam doldu. Geleneksel sanatımız her şeyden önce analogiyi öne alır temsili öne alır. Kur'an-ı Kerim'de temsil ne kadar öndeyse geleneksel sanatlarımızda da temsil o anlamda öndedir. Modern sanat, felsefenin yaptığını, mantıkçı pozitivistlerin yaptığını yapmaya yelteniyor. Analize dayandı neredeyse "Hele bir cem'i havâs eyle de Gâlib nazar et" bakışı unuttu, bir organı bir duyusuyla, duyuyu da unuttu akıyla bakmaya başladı, onu da kaybetti akıl tutulması içindeyiz. Dilerim bu toplantı yeni eğitim-öğretim yılının başlangıç günlerinde, böyle idrakimizi parlatacak şeylerin bir kıvılcımı olur, bu kıvılcımdan inşallah ilerde büyük alevler yangınlar çıkar. Bu yangın her şeyi berbat edecek bir yangın değil. Evet, ne dediğim açık galiba, saygılarımı sunuyorum.

Beşir AYVAZOĞLU

Efendim, hepinizi saygıyla selamlıyorum. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin bu güzel salonunda sizlerle birlikte olmaktan memnunum. Öteden beri tartıştığımız gelenek ve modernlik meselesinin Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi tarafından yeniden gündeme getirilmiş olmasını çok önemsedığimi de belirtmek isterim.

Eğer mağlupsanız, ya galibe tapar, ona benzemeye çalışırsınız yahut kendi içinize kapanırsınız. Kendi içine kapanmak, “bozgunda fetih rüyası” görmek şeklinde de tezahür edebilir; hele zengin bir tarihin ve kültürün içinden geliyorsanız, mağlubiyeti asla hazmedemez, kendinizi daha rahat hissedeceğiniz muhteşem zafer devirlerine kaçarsınız. Aslında kaçılan geçmiş, bütün olumsuzluklarından arındırılmış, kusursuz, sadece iyilik ve güzelliklerden oluşan steril, daha doğrusu yeniden inşa edilmiş hayali bir geçmiştir. Geçmiş daha güzel bulanlar, eskilerin tabiriyle “maziperest”ler, bir yolunu bulup özledikleri geçmişe gerçekten kaçabilseler, bir an önce kurtulmak için her yolu denerlerdi. Aslında geçmişle bu manada ilişki, **onu sırtımızda korktuğumuz** fakat istesek de istemesek de bizi bekleyen geleceğe ağır bir yük olarak taşımaktır. Bu ağır yük, adımlarımızı yavaşlatacağı için akışı gittikçe hızlanan tarihin dışında kalma tehlikesi vardır.

Bu yorum, geçmiş yok saymak, paranteze almak gerektiği anlamına gelmez. Geçmişe tapınmak kadar, onu yok saymak da tehlikelidir; yok saydığınız takdirde, “geçmişin hayaleti” hiç ummadığımız zamanlarda ve şartlarda karşınıza çıkarak sizi hazırlıksız yakalayıp çok zor durumlarda bırakabilir. Türkiye, tarihinin bir döneminde geçmişin yok sayılması, yok saymaktan da öte, bütün maddi ve manevi tezahürleriyle yok edilmek istenmesi -ki bu belli ölçüde başarılıdır- yüzünden bugün ciddi problemlerle karşı karşıyadır. Osmanlı geçmişimizin idealize edilip yüceltilmesi, yani geçmişe tapınma da bu yok sayışın dramatik neticelerinden biri olarak görülmelidir.

Üzerinde oturduğumuz kültürden niçin taşınmak (kaçmak) veya kurtulmak (yıkım) istedik? Bu bence çok önemli biri sorudur. Cevabının basit olduğunu sanmıyorum; fakat kestirme bir cevap aranırsa, kolonyalizmin sağladığı ekonomik büyüme, teknolojik ilerleme ve sanayi devriminin Avrupa’ya sağladığı avantajlar yüzünden yaşadığımız askerî yenilgilerin ve sürekli geri çekilişin yarattığı psikolojik çöküşten, yılgınlıktan söz etmek mümkündür.

Yönetici zümre ve entelijansiya, Avrupa’nın bizi geri püskürten ekonomik ve teknolojik üstünlüğüyle sosyal ve kültürel organizasyonu arasında deterministik bir ilişki kurmuş, mesela suçu toplumu uyuşturduğunu düşündükleri eski musi-

kiye yüklemiş, tiyatromuz, operamız, polifonik müziğimiz olursa, yazıyı sağdan sola değil de, soldan sağa doğru yazarsak, eski binaları yıkıp düz caddeler açarak eğri büğrü sokaklardan kurtulursak ilerleyeceğimizi zannetmişlerdir. Bunun tabii sonucu, “mani-i terakki” olduğu düşünülen bütün değerlerden -çok zaman vandalizm ölçülerine varan- bir kurtulma gayretidir. Bu gayreti gösterenler ne benimsemek istedikleri medeniyetin iç dinamiklerinin farkındaydılar, ne de kurtulmak istedikleri kültürün değerinin...

Bu vandalizmin ciddi bir tepki ve öfke yaratması kaçınılmazdı; önceleri yer altında barınmaya çalışan bu tepki, yer üstüne çıkma imkânı bulduğunda, elinde kalanların yaratıcılığını kaybetmiş bir medeniyetin külleri olduğunu fark edemedi ve bu küllere tapınmaya başladı.

Küllere tapınmak değil, ateşi canlı tutmak, tarih şuurudur. Tarih şuurunu, geçmişin aslında geçmemiş olduğunun farkına varmak, daha açık bir ifadeyle, geçmişin “hal”de mündemiç olduğunu bilmektir. “Geçmişin hal içinde varlığını hissetmek, sınırsız sınırlı olanda, yani bugünde bulmak bir şairi yahut yazarı gelenekçi yapar” diyor T. S. Eliot; böyle bir şair veya yazar bu anlamda hem gelenekçidir, hem de çağının şuurunu ifade etmesi bakımından modern... Tarih şuurunu, muhteşem zaferlerden dem vurmamak, mefahirden söz etmek, geçmişte kalan her şeyin iyi, doğru ve güzel olduğunu zannetmek değildir. Geçmişte tekrarlayarak gelenekçi olunmaz. Mesela bir mimar eskiden kullanılmış mimari elemanları tekrarlayarak veya bir şair bugün gazel yazarak gelenekçi olamaz; ama mimar öyle bir eserler yaratır, şair öyle bir şiirler yazar ki, ortaya koydukları eserler hem kendi çağlarının şuurunu ifade eder, hem de bütün bir geçmişin birikimiyle alışveriş halindedir. Kültürde devamlılık o zaman gerçekleşir. Aslında Tanpınar, yıllar önce benim bu anlattıklarımı formüle etmiş: “Devam ederek değişmek, değişerek devam etmek!” Geleneğin içinde yetişmiş büyük bir âlim olan Elmalılı Hamdi Yazır da “Beka içinde yenilenme, yenilenme içinde beka” diyor. “Beka”yı gelenek diye tercüme edebilirsiniz.

Bu açıdan bakılırsa, aslında muhafazakârlık yeniden üretmek, yaşar hâle getirmek, geçmişte çağın şuuruna tercüme etmek demektir. Muhafaza etmekten, bir şeyleri ileride kullanmak üzere derin dondurucuya koymak gibi bir anlam çıkarılıyorsa, yanlıştır. O zaman cevabı verilemeyecek bir soru, “Neleri muhafaza edelim?” sorusu kaçınılmazdır. Şunları muhafaza edelim, şunları etmeyelim diye bir liste tanzim edilemez; edilmek istenirse, bu bir çeşit mühendislik olur. Biz bu mânâda mühendisliğin en aşırılarını yaşadığımız için bugün bir yığın problemle boğuşuyoruz. Neyin muhafaza edileceğini ve edilemeyeceğini hayatın şartları ve zamanın ruhu belirler; önemli olan bunu fark edebilmek, zamanın ruhunu oku-

yabilmektir. Ben geçmişî donmuş bir halde, olduğu gibi korumaya çalışan insanlara değil, onu yaratıcı bir hamleyle geleceğe taşıyanlara, geleceğimiz için besleyici bir kaynak haline getirme gayreti gösterenlere muhafazakâr diyorum.

Zaman zaman kullandığım ‘yaratıcı muhafazakârlık’ tabiri bu anlamdadır. Bu süreç, hiç şüphesiz, bizdeki gibi kültürden dramatik kopuşlar ve travmalar yaşamamış toplumlarda sağlıklı işleyebilir. İçinden geldiğimiz kültür, yaratıcılığını sürdürerek kendini yeniden üretme imkân ve şartlarını kaybettiği için kafalarımız çok karışık. Kısacası, trajik bir durumla baş etmek zorundayız. Bizim olduğunu zannettiğimiz kültür, aslında artık bizim olmayan, anlam dünyasını kaybederek dışına ve uzağına düştüğümüz, bu yüzden içi boşalmış formlarıyla avunduğumuz, daha doğrusu küllerine tapındığımız bir kültürdür. Bu kültüre sahip çıkanların onu ne kadar anlayıp temellük ettikleri de ayrıca tartışılabilir.

Sonunda, kendi kültürümüzü yabancılar gibi, alfabesinden başlayarak yeniden öğrenmek gibi tuhaf bir durumla karşı karşıya kaldık. Ne var ki bu öğrenme sürecinde kullandığımız araçlar, kavramlar, terminoloji vb. hep yabancı. Dolayısıyla geride bıraktığımız ve bizim olduğunu varsaydığımız kültürü öğrenirken aslında onu farkında olmadan oryantalistler gibi yeniden şekillendiriyor, çarpıtıyoruz. Elimizde kapıyı açacak anahtarlar yok. Eğer sizin kültür, düşünce ve estetik dünyanızı gelenek belirlememişse, onu sonradan öğreniyorsanız, yaptığınız bir çeşit oryantalizmdir. Bu topraklarda yeşermiş ve asırlarca yaşanmış kültüre özellikle aydınların ne kadar yabancılaştığını anlamak için etrafınıza şöyle bir bakmanız yeter.

Peki, bu kültürle ve gelenekle yeniden bağlantı kurmak mümkün mü? Mümkün elbette. Hiçbir kültür büsbütün yok olmaz. Bizim kültürümüz işte burada, kütüphane raflarında, arşiv depolarında, mimari eserlerde, şehir dokularında, hatta mezarlıklarda... Eğer bu kültürün dilini öğrenip şifrelerini çözerek derinliklerine nüfuz edebilirsiniz, onu sevebilir, benimseyebilirsiniz. Bizim şansımız elbette yabancıardan daha fazla. İçimizde bir yerlerde ince tellerle bu kültüre bağlıyız. Ben, bu toprağın kültürüne ve değerlerine kendilerini en yabancı hisseden aydınların içinde bile, bu kültürün, bir vicdan azabı gibi konuştuğundan, derinlere yürümüş bir kıymık gibi onları sürekli rahatsız ettiğinden eminim. Bu vicdan azabından kurtulup geleceğe daha güvenle bakmanın, başka bir ifadeyle, geçmişî geleceğe ağır bir yük olarak taşımaktan kurtulmanın yolu, içinden geldiğimiz dünyayı tapınarak değil, anlamaya çalışarak yeniden keşfedip bir enerji kaynağı haline getirmektir.

Geleneği yaşatıp gelecek nesillere aktarmak isteyen muhafazakârların davranışı elbette saygıya değerdir. Onlar olmasa, bir bilgi ve buna bağlı duyuş tarzı bütün yok olacak, yani daha da fakirleşeceğiz. Bunun hiç de istenen bir durum olduğunu zannetmiyorum. Ancak geleneğe kapanarak karşı meydan okuma imkânsızdır. Keşif ve yeniden inşa sürecinin yaratıcı olabilmesi işin küreselleşmenin imkânlarını kullanarak şağdaş dünyayı iyi okumak, neler yapılıp edildiğini çok iyi bilmek şarttır. Aksi takdirde geleneğin ateşini canlandırmak mümkün değil.

Büyük bir besteci ve düşünür olan Gustav Mahler çok doğru söylemiş: “Gelene küllere tapınmak değil, ateşi canlı tutmaktır.”

Dr. Savaş BARKÇİN

Kulun Geleneği, Kulun Sanatı

Efendim bu kadar güzel konuşmalardan sonra ve Uğur Derman üstâdımın huzurunda lâf etmek elbette kolay değil. İnşâallah “Tûtî-i mu’cize-gûyem ne desem lâf değil” diyerek başlayalım. Bizde söz yok ama belki sözü duyup rivâyet etme var. Bu sözle başlamak isterim.

“Gelenek” kavramı üstâdlarımızın da söylediği gibi aslında bize sonradan ithal edilen bir kavram. Tabii ki her ithal kötü değil. Böyle söyleyince çoğu kere yanlış anlaşılıyor. “İthal” kelimesi aslen “idhâl”dir, “dâhile almak” demektir. Fakat ithâl, ifsâda yol açmamalıdır. Yani kim alıp seçip kullanıyor ise, o kavramın kendi kavramlarımızla olan imtizâcî, uyumu da mutlaka gözetilmelidir. Biz uzun süredir bu seçiciliği kaybetmiş durumdayız. Yani kavramlarımız üzerinde hâkimiyetimiz yok. Modern ile karşılaştığımızda oradaki formlar, kavramlar, düşünce yapısı, semboller ile karşılaştığımızda onların ne tarafından tutacağımızı, onları nasıl alacağımızı çok iyi bilmediğimiz için ya tamamen toptan alıyoruz, ya da tamamen dışarda tutuyoruz. Bu sefer ya günden kopuyoruz, ya da kendimizi zenginleştirme ve ifade etme yollarını tıkamış oluyoruz.

Bu sorunun esası modernite kavramı değildir. Ben de uzun süreler modernlik üzerine okudum. Liberal demokrasi üzerine, bunun etik sorunları üzerine bir doktora tezim var. Modern düşünürleri az buçuk okuduk ama bu modernlik kavramı da giderek bizde bir takıntı haline geliyor sanki. Bunun en büyük sebebi sanatı, geleneği sürekli bir siyasi cepheleşme içinde yorumlamaya mütemâyl olmamızdır. Bu çok sıkıntı verici bir şey... Yani oy kullandığımız bir partinin bir beyanatı bizim sanki bütün felsefemizi belirliyor. Hâlbuki siyaset tüketim yeridir, sanat üretim yeridir. İlim, düşünce üretim yeridir. Biz üretimle tüketim yerlerini sanki birbirine karıştırdık. Bunu da yirmi yedi yıllık bir bürokrat ve siyasi danışman olarak söylüyorum. Bundan en çok şikâyet eden benim. Yani bırakın siyasi konular siyasi kalsın ama lütfen toplumsal konular, sanatsal konular da sanatsal kalsın. Tam tersine siyasetin dengelenmeye ihtiyacı var. Bizim en büyük ihtiyacımız siyasetin dengelenmesi, çünkü takıntılarımızdan birisi de güç.

Ben bu gelenek-modernite sorununun iki yüz yıldır yanlış bir soruya yanlış bir cevap aradığımızdan dolayı bu hâle geldiğini düşünüyorum. İki asırdır sorulan soru şu: “Biz neden güçsüz düştük?” Bu Karlofça’dan beri sorulan bir soru, belki üç yüz senedir. Hâlbuki sorulması gereken soru o değildir. Çünkü bu soruyu sorduğunuz zaman cevabı sadece “güç elde etmek” olarak verilebilir. Gücü de bir yerlerde aramanız gerekiyor. “Gidelim güç alalım” diyerek ilkesiz bir arayışa sevk

ediyor sizi. Hani “evde tuz kalmadı komşuya gidelim tuz alalım” gibi bir eşitleme mantığıyla, bir telafi mantığıyla giden ve aslında mahrumiyet duygusuyla oluşan bir cevaplar silsilesine yol açıyoruz. Modernlik-gelenek gibi takıntılı olduğumuz konular bu yanlış sorudan ve verdiğimiz yanlış cevaplardan doğuyor. Bize şifâ olacak cevaplar üretemiyoruz o yüzden.

Hâlbuki gerçek soru şudur: “Biz nasıl oldu da kendimiz olmaktan çıktık?” Çünkü biz iki asırdır güç edindiğimizde de kendimiz olamıyoruz. Bunu hem Türkiye hem de İslâm dünyası için söyleyebiliriz. Biz gücü elde ettiğimizde de kendimiz gibi almıyoruz, temellük etmiyoruz, kullanmıyoruz. Burada da sıkıntı var.

Hâlbuki gerçek sorunumuz kendiliktir. “Kendilik” dediğimiz de “kulluk”tur. Oysa kendimize bakarsak kulluğumuzu en geri planda tuttuğumuzu görüyoruz. İlimde, siyasette, sanatta imânî, İslâmî tabirler kullanmaktan genelde kaçınıyoruz. Özellikle akademik dünya, “Efendim bir Batılıya ben şimdi nasıl “ırfân” dan bahsedeyim? İşte “gnosis” diyelim geçelim” der. Hâlbuki “gnosis”in âlemi, “hikmet” veya “ırfân âlemi” ile hiç alâkası olmayan bir şeydir. Kesişen yerleri vardır fakat aynı şey değildir.

Ben mûsikiyle ilgilenen birisiyim. Dede Efendi hazretleri mûsikiye “ilm-i şerîf-i mûsiki” der. Şimdi bu derin mânâyı müzikolojinin sınırlı kavramları içinde nasıl bulurum? Mümkün değil. Biraz Şeyh Galib Dede hazretleriyle meşgul olan birisi olarak, “onun tefekkürü bize bugün ne verebilir?” diye düşünürken, onu Heidegger veya Hegel ile yan yana nasıl getiririm?

Şunu bilmek gerekiyor. Çatışma gelenek ve modernite arasında değildir. Çatışma, insâniyet ile nefsanîyet arasındadır. Biz hâlâ bunu görmeye ve kabullenmeye yanaşmıyoruz. Biz bunu deyince hemen itiraz cümleleri geliyor: “Ama Batı’da da iyi şeyler var.” Evet, Batı’da elbet iyi şeyler var. Çünkü iyi insanlar var. İnsâniyete yaklaşan her şey iyidir. Doğu’da da öyledir, Batı’da da öyledir. Ama insâniyet denen şeyi anlamlı hale getiren şey kulluk kavramıdır.

“Gelenek” ve “medeniyet” kavramları çok yıpranan kavramlar... Takıntılı olduğumuz kavramlar... Dikkat edersek bunlar muadilini bulmak için çabaladığımız ve sürekli kelime anlamları, kavram anlamları üzerinde tartıştığımız kavramlar... Oysa yanlış yerde tartışıyoruz. Tartışılması gereken şey şudur; benim mûsikîm, yani Dede Efendi hazretlerinden tevarüs ettiğimiz mûsikî bir insâniyet mûsikîsidir, bir kulluk mûsikîsidir. Mimar Sinan bir medeniyet burcudur fakat herhangi bir medeniyet burcu değildir. Meselâ başka büyük bir mimar olan Michelangelo ile arasında çok önemli bir fark vardır. Çünkü bu adam iman ehlidir.

O yüzden sadece kavramlar, ıstılahlar üzerinde değil o ıstılahların dayandığı kendini ve evreni anlamlandırma hattı üzerinde de büyük sıkıntılarımız var. “Gelenek” kavramı ile belki çoğumuz aynı şeyi kastediyoruz. Yani bu söylediğim şeyler aslında bir hatırlatma olarak alınabilir. Fakat kavramlar da çok önemli. Meselâ ben bugün buraya gelmeden evvel “tradition” kelimesinin etimolojisine baktım. “Elden ele vermek” demekmiş Latince. Bir şeyin elden ele devredilmesi... “Bir meşaledir devredilir elden ele” diye güzel bir eser var. Elden ele devredilen şey “tradition” deniliyor. “Gelenek” kavramını biz onun karşılığı olarak almıştık.

İlginç iki şey daha gördüm. Birisi, bu kavramın Musa aleyhisselamın şeriatı için kullanılması... Yani onun sözleri, kavilleri anlamına geliyor. İngilizcede ve Fransızcada biz “hadis” kavramını bir yabancıya anlatmak istediğimiz zaman “prophetic tradition” ya da “tradition prophétique” diyoruz, yani “nebevî kaviil.” İkinci çarpıcı boyut da şu... Aynı kökten gelen başka bir kelime daha var. Fransızcada “trahison” ve İngilizcede “treason” “ihamet” demek. Peki, ne alakası var, yani elden ele devredilen bir şeyin iyi olması lâzım değil mi? Bir birikim sonuçta. Fakat “treason” kelimesi de “birisini ele vermek” anlamında. O da elle ilgili ama eli nasıl kullandığınızla ilgili.

Bu mânâdan yola çıkarsak, bizim elden ele neyi devrettiğimiz, neyi elimizin tersiyle ittiğimiz veya kimi ele verdiğimiz konusunda da çok uyanık olmamız gerekiyor. Kavramlar çok aldatıcıdır. Dil sihirdir. Ben bu konulara önem vermeye çalışıyorum.

Temel çabam şudur: Her şeyi kendi dünyamız ve kendi oluşumuz üzerine kurgulayalım. Meselâ benim yaptığım müzik ile başka bir insanın müzikisi aynı değildir. Çünkü müminin akli ve kalbi farklı çalışır. Müminin kalbi ve akli ile mümin olmayan birisinin akli ve kalbi aynı değildir. Biz şimdi “akıl” diyoruz, Batı’da da akıl var... Ama o rasyonel akıldır. “Rasyonel” kelimesinin kökeni Latince “ratio”dur. Ne demek? “Oranlamak, mukayese etmek” demektir. Hâlbuki bizim “akıl” kelitemiz Arapça “akale” kökünden geliyor. Yabani deveyi yakalamak için atılan kemende deniliyor. O deveyi yakalayıp kendine mal etmek, terbiye etmek demek akıl... O yüzden bizim açımızdan akıl bir bağdır, bir oran veya kıyas değildir. Fakat o kıyasçı akıl bende yok mu? Elbette var. Ama o sadece bir tip akıldır. Yani “ikiye alıp üçe satarsam iyi olur” veya “elini ateşe sokma yanarsın” gibi...

Bu hesapçı aklın çalışma tarzıdır. Kur’ân’da, hadiste ve bütün klasik kaynaklarımızda geçen akıl ise bu değildir. Oradaki nûranî akıldır. O akıl bağıyor, ama nereye bağıyor? Rabbine bağıyor. Her şeyi Rabbine bağıyor. İlmi de, sanatı

da, işi de, gücü de... Benim mûsikîm Rabbime bağlamak için kullandığım bir araçtır. Bizim dedegânın mûsikî anlayışı sadece nağmelerden oluşan, belli dizileri takip eden, belli bir yerden başlayıp belli bir yerde biten bir şey değil. Teknik tarifi yapılabilir fakat hakikati çok farklıdır. Neden? Çünkü “ilm-i şerif-i mûsikî” diyorsunuz. Bunu İngilizceye tercüme edemezsiniz. Zaten ettiğiniz zaman karşıdaki kolay anlayamaz. “Acaba dini bir müzikten mi bahsediyorsun?” der. Bakın bu tabir bile bize aykırı bir tabir. “Dini mûsikî, lâ-dini mûsikî...” Öyle şey olur mu? Efendim “cami mûsikîsi”, böyle bir şey olur mu? Müminin din içi-dışı işi olur mu? Her işi dinin içindedir.

Belli ki bizim öykünme dönemimizin üstâdları demişler ki “bizim leyleğimiz kuşa benzemiyor, bari biz kendi mûsikîmizi Batı müziğine benzetelim.” Böylece biraz gagasından keselim, biraz kuyruğundan derken öz kavramlarımızı ve değerlerimizi bir bir fedâ etmişler. Bunlar çok yanlış şeyler çünkü sadece kavramları değiştirmiyoruz. Kavramların yaslandığı anlam dünyasını da değiştiriyoruz. Hattâ daha da önemlisi, iman dünyasını değiştiriyoruz.

O yüzden “gelenek” dediğimizde lütfen içindeki bu imani, asli anlamı fark edelim. Bunu kendime de nasihat olarak söylüyorum, yanlış anlamayınız. Üç yüz yıldır bu debelenmenin içindeyiz. Ve bulduğumuz cevapların hiç birisi maalesef isabetli olmuyor.

Benim bütün hayatım İngilizce eğitimle geçti fakat Türkçe konusunda çok hassas olmaya çalışıyorum. Üniversitede ders veriyorum. Türk insanına Türkçe ders vermek istiyorum. Oysa İngilizce konuşmak durumundayım. Bir tiyatro oyunu gibi... Bizi bu gibi yanlış cevaplara sevk eden asıl kendimizin farkında olmamaktır ve kendimizi önemsememektir. Ben kendimizi önemsememiz gerektiğini düşünüyorum. Gelenek alanında da öyledir.

Lütfen Batı'dan ithal kelimeler bularak kendimizi anlamlandırmaya çalışmayalım. Bizim kendi kavramlarımız var. Mesela “muhabbet” kelimesinin ne İngilizcesi, ne Fransızcası var. “Aşk” kelimesinin de yok. Çünkü İngilizcede “ben babamı seviyorum” derken kullandığımız “sevmek” fiili “to love”dır. Aynı fiili “ben bir kızı seviyorum” dediğinizde de kullanmak zorundasınız. “Matematiği seviyorum,” “bir şarkıyı seviyorum” derken de... Sevgi fakiri olan bir medeniyetten sevgi alınmaz. Muhabbeti olan bir insan Allah tarafından aziz kılınmıştır.

İmanın bize yüklediği misyon budur. Biz sadece kendi cevabımızı bulmayacağız. O cevabı bulduğumuzda insâniyetten uzaklaştırılmış nefsâniyet sistemi olan kapitalizme teslim edilmiş Batılı insanı da kurtaracağız. İnanın, onların ihtiyacı

bizden de fazla... Çünkü kendilerine her yalan gerçek olarak sunuluyor. Bugün Batılı sistem yaptığı katliamları bile normal hatta gerekli imiş gibi anlatabiliyor. “Ne yapalım durum budur” diyor. Bunu kabullenmek zorunda kalıyoruz. Bu siyasi etiğe sığıyor fakat ahlâka sığmıyor. Çünkü “etik” “ahlâk” demek değil. Hiç alâkası yok hatta. “Estetik” kavramının da “bedîyyât” ile bir alâkası yok bence. Çünkü el-Bedî’, Allahu Teâlâ’nın örneksiz, benzersiz yaratması demektir. Allah’a tâbî olan kul bedîyyatla uğraşır. Kökeninde yine Allah var, yine iman var.

Kulun bütün ameli, Allahu Teâlâ’nın ahlâkı ile ahlâklanmaktır. Biz sanatımızda da böyleyiz, kunduracılığımızda da böyleyiz. O yüzden ilimlerde de yeni tasnifler düşünmek gerekiyor. Çünkü ilmin de, sanatın da hedefi irfândır. Osmanlı’yı büyük yapan şey bu... Kunduracı çırağı da ilim ile başlıyor fakat ârif bir kunduracı olmak zorunda. Bu sadece ulemanın veya dervişlerin vazifesi değil. Herkes derviş, herkes âlim olmak zorunda...

O yüzden bu kavramları böyle içine konuldukları kalıplardan biraz çıkarmak gerekiyor. Özellikle öykünerek, benzeştirerek bir asır geçirdiğimiz o Batılı kavramların hapsinden çıkmak gerekiyor. Bugün şu garip cümleleri iştebiliyoruz meselâ: “Bûselik makamı, Batılılar’ın La minör dizisine benzer.” Bunu bir Türk müzikolog söylüyor. Doğrusunu şöyle söylemiyor: “Batılılar’ın La minör dizisi bizim Bûselik makamına benzer.” Bakın referanslar çarpılınca bütün âlem çarpılıyor. Kavramlar çarpılınca her şey çarpılıyor.

Bizim Batı’yla ilişkimiz önce bir çarpı gibiydi. Aramızda bir karşıtlık ilişkisi vardı, sonra bir eşitlik ilişkisi oldu. “Biz, Batı ile nasıl eşitlenebiliriz?” “Onların seviyesine nasıl gelebiliriz?” sorusu bu aşamada soruldu. Güç sendromumuz oradan çıkıyor. Gücün peşinde, her şeyde gücün peşinde koşmak... sonra bu eşitlikten artıya geldik. Yani “Batılı olan her şey güzeldir, biz kendimizi ne kadar ona uydurursak o kadar kıymet kazanırız yoksa hiçbir kıymetimiz yok.” Yani, “Ben kendi mûsikîmi niye yapayım, kıymetsiz bir şey... Asıl mûsikî Batıda” diyenler gibi her sanatta büyük bir kompleks ortaya çıktı.

Oysa esas cevap kendimizi aramaktır. Kendimizi de dışarıda aramayacağız, kendimiz dediğimiz imandadır. Kul olmakta, yani nefsâniyette değil insâniyette. Nefsâniyette değil nûrâniyette. Aklın da nûrânî tarafına tâbî olmalıyız. Sanatları artık böyle öğrenmeli ve böyle icrâ etmeliyiz. Bize üstâdlarımızın öğrettiği şey, “mûsikî kişinin kendisi ve Rabbiyle bir sohbet” olmasıdır. Mûsikî şükrün ifadesidir. Çünkü bir kul üç hal üzere olur: ya şükrediyordur ya fikrediyordur ya zikrediyordur. Üçü birden olunca zaten tevhid ehli olur. Bu zaman zaman yapılan bir şey değil, parça parça da yapılan bir şey değil. Hepsi birbirinin içinde mündemiç olan şeyler.

O yüzden bize lâzım olan şey kulluk bilincidir. Bürokratlığımızı da kulluk üzerine yapacağız, siyaseti de, ticareti de, sanatı da... O zaman en azından mümin olarak kendi vazifemi ifa etmiş olurum. Çünkü hesabı var bu işin. Bir mümin akademisyenin diğerlerinden farkı söylediği her sözün yük olmasıdır. Onun hakkını vermesi gerekir. O Allah'a hesap vereceği bir sözdür. Batıda ise böyle bir mecburiyet yoktur. Felsefe ahlâktan kopuk bir alandır. Ahlâkçı filozoflar bile ahlâktan kopuktur, çünkü kimse onları mesul tutmaz. Hayatlarında hepsi o ahlâkî kaidelere, kendi mücadele ettikleri kaidelere uymak zorunda değildir. Ama bizde ismi meşhur olmayan sonsuz sayıda Müslüman, hayatlarında olması gerekeni bir terlikçi olarak, bir esnaf olarak, bir memur olarak göstermiştir, gösterebilir.

Biz bu özgürlüğün adamıyız, kendimizi sınırlı hissetmeyelim. Biz bu özgürlüğü dünyaya yayması gereken insanlarız. Bence bu bilinç sadece bizi değil bütün dünyayı aydınlatacak bir bilinçtir. Çünkü Allahu Teâlâ'dan başka gâlip yoktur. Buna inanan bir insanın iman dışında bir şeyle bir konuyu anlatması mümkün değil.

Son bir şey söyleyeyim. Beş sene önceydi galiba, İslâm ülkelerinden gençler gelmişti. İstanbul'da onlara bir konferans verdim. Dünyayı nasıl anlamalıyız? Biz kimiz? Bunu biraz anlattım. Sonra sorular kısmında Filistinli bir kızcağız el kaldırdı. İngiliz lehçesiyle İngilizce konuşuyor. İyi tahsilli, orada yetişmiş demek ki. Dedi ki, "Güzel anlattınız ama Müslümanlara göre anlattınız, objektif anlatmadınız." Dedim ki, "Güzel kızım ben Müslümanım, Müslümanca anlatırım. Ya Budist gibi mi anlatsaydım? Hristiyan gibi mi anlatsaydım?"

Şu objektiflik yalanını artık bir tarafa bırakalım. Batı onun duyargasına, yumuşak karnına dokunduğunuz anda siyasette de sanatta da hemen "bu objektif değil" der. Çünkü kendi çıkarını maddî gücünü kullanarak, söylem gücünü, dışındaki insanların aşağılık kompleksini kullanarak "objektiflik" olarak sunabiliyor. Yalanını gerçek gibi sunabiliyor, nefsâniyetini insâniyet gibi sunabiliyor. Bu aldanmalara kapılmayalım. Geri kalan bütün kavramlar tartışılabilir, konuşulabilir ama zemini, temeli sağlam olsun. Akîdemiz sağlam olsun, amelimiz sağlam olsun, ilmimiz ve irfânımız sağlam olsun. Mümine gereken şeyler bunlar.

Osmanlı'yı büyük yapan şey bu... Başka bir sır yok bana sorarsanız. Ben de anlatıyorum ders, Osmanlı bürokrasi sisteminin ne kadar müthiş bir şey olduğunu anlatıyorum. Fakat iş geliyor geliyor niye müthiş, niye bu adamlar böyle yapmış, niye doğru yapmışlar, niye sâlim adamlar? Çünkü asırlar boyunca yanlışlar sistemik hale gelmiyor, mevzî halde kalıyor. Bunların hepsinin cevabı imandır. Çünkü Osmanlılar mümin. Hata yapsa bile diyor ki "ben hata yaptım." "Hayır efendim, o hata değil, o dünyadaki en büyük gerçektir" demiyor.

O yüzden aldanmayalım, aldatmayalım ve hakikatin kulu olarak, el-Hakk'ın, gerçeğin kulu olarak inşaallah sanatı da, geleneği de, yaptığımız her işi de Allah'a bir yol olarak görelim.

Biz mûsikîyi öyle görüyoruz. Bir insana mûsikî kabiliyeti veya herhangi kabiliyet verildiyse o kendisiyle Allah'a kurulan bir bağıdır. Allah o kabiliyeti ona özellikle veriyor ki O'na o yoldan erelim diye. Ben mûsikî üzerinden Allah'a gitmek zorundayım çünkü bana o sevgiyi ve kâbiliyeti vermiş.

Dolayısıyla Allah'ı unutmadan ilim ve sanat öğrenelim, icrâ edelim. Allah'ı unutmadan yaşayalım. Amelimiz, ilmimiz, irfânımız inşaallah hep bunun üzerine olsun.

Çok teşekkür ediyorum.

Prof. Dr. Uğur DERMAN

Bu güzel beyana biz de teşekkür ederiz. Üç hatibimiz birbirini tamamlayarak nerdeyse gelenekle sanatı bitirmiş oldu. Efendim bu hususta aklıma birkaç şey geldi. Bendeniz de onları söyleyeyim. Bizde batı tesiriyle iki asırdan bu yana hat-ta daha evveli var Lale Devri'ne kadar gider, yerli bozulmalar başlıyor. Önceleri Türklükle karışık olarak icra edildiği için ziyan görülüyor, hoşta gidiyor, bizim de hoşumuza gidiyor bugün baktığımız zaman. Fakat bilhassa on dokuzuncu asırdan itibaren musiki, resim yani minyatürü kastediyorum, tezyinat, tezhip, mimari hepsi batı kopyası olmaya başlıyor. Geçen asırda cereyan etmiş bir hadise-yi anlatayım size; on dokuzuncu asrın maruf hattatlarından Yahya Hilmi Efendi vardır. Hilmi Efendi bir yazısını yazmış bir müzehhibe götürüyor. O zamanın müzehhibleri artık kurdeleler, üzüm salkımları vs. tamamen batının yok ampirmiş bilmem barokmuş alıyorlar, aslını da alsalar razıyım onun karikatürünü alıyorlar. Yahya Hilmi Efendi, müzehhibin çizdiği desenlere bakmış, “bu ne?”, demiş. Bu, buket efendim demiş müzehhip. Hemen yazısını toplamış. “Nereye?” deyince “yazımı buk ettirmeye niyetim yok” demiş. Evet, efendim ama sonunda ettirmiş. Onu da üzümlük belirteyim. Çünkü o yola çekiyor herkes. On dokuzuncu asırda artık klasik anlayışta, gelenekli anlayışta bir tezhip göremiyoruz. Çünkü bütün bu sanatlar batı tesiriyle bozulmasına mukabil hüsn-i hattın batıda karşılığının olmadığı için o kendisini kurtarabilmiş, hiç bozulmadan yirminci asra kadar günü gününden âlâ gelmiş bunu da teslim etmemiz lazım. Bir tabir kullandım demin “gelenekli” diye. Efendim “geleneksel” kelimesinden ben nefret ediyorum. Bunun bir sebebi, her şeyden evvel rahmetli Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu öyle söylerdi; “Türkçeyi sala koyup sele verdiler” diye. Seksen yıldır sala konmayan sele verilmeyen kelimemiz kalmadı. Artık bugün olmayacak şeylerin arkasına herkes –sel’i –sal’ı ekliyor. Türkçemizden bir kelimeyi olsun eksiltebilmek düşüncesinden başka, geleneksel kelimesi bana eskinin aynen taklidi çağrışımını yapıyor. Hâlbuki gelenekli deyince, eskiden istifade ederek bugün yeni eserleri ortaya çıkarmak hatırıma geliyor. Ben bunu dört beş yıl evvel ortaya attım, kabul gördü, çok da kullanılıyor. Bir Hüsrev Subaşı kardeşim muarız oldu bu kelimenin, “geleneksizi de mi var?” dedi. Elbet var geleneksizi. Ama ben geleneklisinden bahsediyorum. O kabul etti mi, etmedi mi onun farkında değilim. Efendim gelenekli deyince daha çok şey ifade ediyor diye düşünüyorum, kabul görürse devam eder. Efendim dinlediğiniz için çok teşekkürler ederim.

I. OTURUM
FSM VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



“TELVİN, TAKLİT VE GELENEK ARASINDA SANAT”

Ömer LEKESİZ

Sünnet ve An’aneden Geleneğe

Gelenek teriminin dilimizdeki ilk kitâbî kaydı, 1942’te yayımlanan Felsefe ve Gramer Terimleri’ndedir (TDK Yayınları, İstanbul). İsmet İnönü’nün, Arapça olan *sünnet* ve *an’ane* kelimelerini Türkçeden kovmak kastıyla bu terimi bizzat ürettiği rivayet edilmiştir. Aslında gelenek terimi henüz yokken, onun en yakın karşılıklarını veren *tradition* ve *traditionalisme* kelimeleri felsefe lûgatlarımızda yer almıştır. Örneğin, İsmail Fennî Ertuğrul, 1927’de yayımlanan Lûgatçe-i Felsefe’sinde, *traditonu*; *rivâyet*, *nakil*, *hadis-i me’sur*, *sünnet*, *taklit*, *haber*, *an’ane*, *teâmül-i kadîm* olarak anlamlandırmıştır. Ondan önce de *tradisyonalizm* terimi İstilahât-ı İlmiye Encümeni tarafından Kâmûs-ı Felsefe’de münderic kelimât ve ta’bîrât için vaz’ ve tedvîni tensîb olunan İstilahât Mecmuası’nda (Matbaa-i Âmire, İstanbul 1330/1911), *an’aniyye* ve *an’anaviyye* kelimeleriyle karşılanmıştır. İnönü tarafından yakıştırılmış da olsa, gelenek terimi zaman içinde dilde tutunarak, pratik bir ihtiyaca cevap vermiştir. Çünkü gelenek, asıl yerlerine uydurulduğu *sünnet* ve *an’ane* kelimelerinden daha geneldir; teâmül-i kadîm olarak evrensel bir nitelik taşıırken ona göre sünnette daha özel, *an’anede* ise daha anonim bir yön bulunmaktadır.

Unutma ve Hatırlama

Gelenek tartışması, çok eski bir gelenek olduğundan, hepimizi şu ya da bu maksatla, şu ya da bu oranda mutlaka ilgilendirmiştir. Ancak bu ilgi zaman zaman folklorle, siyasetle bile karıştırılacak kadar da ileri gittiğinden, terim de ister istemez sorunlu hale gelmiştir. Dolayısıyla bu sempozyumda, sanatla bitişik olarak kullanılan terimi, daha sınırlı bir yönden ele almamız gerekiyor:

El-Hakîm, el-Kâdir, el-Hâlık, el-Hayy, el-Mübdî, el-Mâcid, el-Bârî, el-Bedî, el-Mübdî’ ve el-Musavvir olan Allah, her an bir işte, her dem bir tecelli halinde (şey’de) bulunandır (*kulle yevmin hüve fi şey’inin*, Rahman 55:29). O, yaratmakta da hiç zorluk çekmez, çünkü *kün* (ol) dediğinde her şey olması gerektiği gibi olur (*kün fe yekün*, Nahl 16:40). Dolayısıyla O’nun bu niteliklere sahip olması, yine O’nun *El-Alîm, el-Habîr, el-Hafîz, el-Muhsî, es-Semî, el-Basîr, el-Mukaddim, el-Muabbir, el-Müheymin, el-Mucîb, el-Muhît...* olmasını zorunlu kılar. Buna göre Allah, ilmiyle her şey şeyi kuşatandır. Her şey onun ilminde hazır bulunduğu için *O, hatırlamaktan da unutmaktan da münezzeh* olandır.

Bu bahiste, asıl bilmemiz gereken bir şey de, *Allah'ın yaratışında tekrarın olmayışdır*. Her şey, her an; düşüncelerimiz, hallerimiz, bakışlarımız bile yenilenir; bir şeye aynı tarzda (kendini tekrarlayan) iki bakışla bakamayacağımız gibi, gördüğümüz şey de bize aynı şekilde görün(e)mez. Ancak biz farktan çok benzerliği bilmeye meyilli olduğumuz için bakışımızda ve görünende benzerliğe hükmederiz. Hatırlamaktan ve unutmaktan münezzehe olan Allah, ilim, bilgi yönünden insanı hem unutmaya hem de hatırlama özelliğinde yaratmıştır. Bu nedenle, unutmak ve hatırlamak, her ikisi de ilgili şartlarının tahakkukuna göre insan için Allah'ın verdiği nimetler olarak, hem ödüllendirilmenin hem de cezalandırılmanın nedeni. Bu hususu açabilmem / açıklayabilmem için, asli olan şu iki bilgi kaynağımızdan söz etmeliyim: Bunun ilki İlahî şeriat, ikincisi ise aklî şeriat'tir. İlahî şeriat, Allah'ın Hz. Adem'den, Hz. Muhammed' kadar uzanan geniş bir silsile içinde peygamberleri vasıtasıyla va'z ettiği emirlerdir. Unutmanın ve hatırlamanın nimet ve ceza olarak hükmü de bu va'z edilene göre oluşur. Şeriatını unutmak suretiyle Allah'ı unutmanın karşılığı ceza iken, unutmuşken Allah'ı hatırlamanın karşılığı da ödüldür. İbn Arabî'nin namus-ı aklî olarak da zikrettiği aklî şeriata gelince: İnsan, kendi doğasında ('ayân-ı sabitesinde, fitratında, mizacında) yerleşik ve *Allah'ın tecellilerinin sürekli olarak tahakkuk ettiği doğada*, kendi hakikatlerine göre gizli ve açık bir şekilde bulunan bilgilerin muhatabıdır. İnsan bu bilgilerin gizli olanlarını keşfetmeye çalışıp, açık olanlarını elde edip, tekerleği yaparak, ateşi bularak, ayakkabıyı dikerek, ev inşa ederek, televizyonu, uçağı icat ederek, yazı yazıp kitap haline getirerek, tasvirler, heykeller, musikiler üreterek hayat serüvenini sürdürmüştür. "Sürdürmüştür" şeklindeki hükmümüz tam da insanın dünyevi bilgiyle ilgili problemlerine işaret eder. Çünkü "sürdürmenin nedeni nedir?" ve "nasıl sürdürülmüştür?" soruları bunun beraberinde gelir ki, evvel emirde bu soruların cevabının 1) evrensellik arz etmesi, 2) ırklara, zihniyetlere ve kültürlere göre değişiklik göstermesi, ilgili problemin de insan aklında büyümesine, karmaşıklaşmasına bağlanır.

İnsanın ise ölümlü olduğu ancak bunu sıkça unutarak hiç ölmeyecekmiş gibi dünyada kök salmak istediği malumdur. Üstelik bu kök salma isteği, bir babanın evladının, torununun ve sonraki torunlarının potansiyel varlığı üzerinden de sürmektedir. Adına miras dediğimiz, hayatımızın hemen her filini kuşatarak ve insandan insana devredilerek süreklileşen bu olgu, işte şu dert edindiğimiz geleceğin de mahallidir. Bu hükmümüzü biraz daha açacak olursak: Yukarıda insan unutkandır ve hatırlayandır demiştim. Şunu da hemen ilave edeyim ki insan, cin fikirlilik, hinlik, açığözlülük, hatta açgözlülük manasında da son derece uyanıktır, menfaatlerini iyi gözetendir. Uyanık insan, hem unutmanın, hem de giderek bolluğunda boğulmanın tedirginliğiyle, has olanını temellük etmeye çalıştığı bilginin korunmasını miras alma ve miras verme yoluyla sağlamış gibidir. Dolay-

sıyla, kendi doğasındaki ya da içinde yer aldığı doğadaki gizli ve açık bilgileri elde edip, tedavüle sokmakla yetinmemiştir çünkü yetindiği takdirde o bilginin mühletinin (geçerlilik süresinin) kendi hayatı mühletiyle mukayyet olacağını da bilmektedir. Öte yandan, yukarıda zikrettiğimiz üzere, yaratışta tekrarın olmayışı da insanı, kendi zamanında yaratılanların bilgisini hıfz etme ve aktarma konusunda hırslı kılmıştır. Bu nedenle insan, bildiği bilgiyi yararlılık düzeylerini gözetecek, sonrakilerin muhtemel ihtiyaçlarına göre ya açıkça işaretleyip ya da çözmekte zorlanmayacakları şekilde kodlayıp, kendisinden sonrakilere miras bırakmış, böylece gelenek de onu kendisine mahal edinmiştir.

Burada İlahî ve aklî şeriatlara göre bir ayrım daha yapmamız gerekmektedir. İlahî şeriat, *Allah'ın kelâmı (vahiy) olması yönünden gelenekle ilişkisizdir*. Çünkü o haberdir ve haberin Sahibi onda bir değişikliğe, iptale gitmedikçe, o bâkîdir. İnsanların haberi unutmaları ise, onun unutulabilme özelliğinden değil, insanın unutan olma özelliğinden dolayıdır. Vahiy olmayan ancak vahyin bir türü olan sünnet ise, İlahî şeriatla ilgili aklî deliller olduklarından *gelenekle doğrudan ilişkilidir*. Bu yanı sıra sünnet, İlahî şeriat ile aklî şeriat arasında bir berzah olur ki, iman yoluyla onda yer tutulduğunda İlahî olanla aklî olan, semâvî olanla dünyevî olan kendiliğinden tevhide uğrar; buna bağlı olarak ikili görünümde yine kendiliğinden silikleşir. Öte yandan değere, davranışa, anlatışa, tahkiyeye dair gösterilene, gösterene, göstergeye ve göstermeye mahsus kimi bilgilerin kodlandığı simgeler, diyagramlar, mazmunlar, mecazlar, alegoriler, analogiler... de bir yönden bu tevhidin algılanmasına, anlaşılmasına hizmet ederler.

Sanat

Ancak tevhit etme, herkesin kolayca gerçekleştirebileceği bir şey değildir. Çünkü *tevhit etmede, önce tevhitlenmek gerekir*, zira daha başta bir olanın birleşmesi zaittir. Dolayısıyla bu alan, din ile nefsin hem uyuştukları hem de çatıştıkları (tenzihî ve teşbihî) bir alandır. Sanat, her iki olguya ait şu iki nedenle bu alandan doğ(a)maz: 1) Din (şeriat) sanata tenezzül etmez. Zaten vahiy de sanata asla indirgenemez ve misal vermek de insana düşmez (Bkz.: *Nahl Suresi*, 16:74). 2) İnsanın gerek uhrevî gerekse dünyevî ilişkileri fayda üzerine kuruludur. Her iki konuda da nefis pragmatisttir ve adı uhrevî planda ödül; dünyevî planda maddi çıkardan ibaret olan kazançlara itibar eder. Bu durumda sanatı ancak kendi hakikatine uygun oluşlar ve en geniş anlamıyla Allah ile kul, kul ile kâinat, insan ile insan, insan ile kendisi arasındaki ilişkilere mahsus farklı bir alanda aramak gerekmektedir.

Herbert Read'in "Sanat (...) tüm etkinliklerimiz gibi *varoluşun maddesel koşullarından* etkilenen özerk bir etkinliktir" sözünden hareketle, bu anlayışın bizim

dünya görüşümüzden ve kültürümüzden tamamen farklı bir yerde durduğunu belirterek, sanata mahsus tüm etkinliklerimizin öncelikle *varoluşun metafizik koşullarından* etkilendiğine ve ferde mahsus olarak, sanat yapmaya talip olan çok çok az sayıdaki insanın niyetine; istihkakına, istikametine, imkânına ve mühletine bağlı şekilde görünürlüğe (fenomenal düzeye) çıkacağını düşündüğümüzü, evvel emirde ifade etmeliyiz ki, aradığımız alanın ya da yeni/den konumlanma ihtiyacımızın, metafizik (tasavvuf) olduğu sonucuna en kısa yoldan ulaşılmış olalım.

Telvin ve Taklit

Dünden bugüne, sanat konuşmalarında İslam metafiziğine/tasavvufa dair bu sonucu beyan ettiğimde, her seferinde şu ortak tepkiyle karşılaştım: “Ne yani, bir şeyhe mürid olup, seyr-ü sülûkumuzu tamamladıktan sonra mı sanat yapacağız.” Oysaki ben kimseyi buna davet etmedim. Zaten buna davet edebilecek durumda olsaydım, önce kendimi davet ederdim. Benim bu sonuçla anlaşılmasına katkıda bulunmak istediğim husus şudur: Sanat, kimi insanlar için (seçilmişlik, içsel zorunluluk, inat, ısrar, hırs nedeniyle... nasıl adlandırırırsak adlandıralım) engellenemeyecek bir yöneliştir. Bu insanların şeriatın tenezzül etmediği sanatla doğru bir ilişki kurmaları, onunla ilgili duygu ve duyuşların, hallerin, fetihlerin, tezahürlerin... künhüne vakıf olmaları ve inançlarından mutmain olarak sanat yapmaları ancak metafizik düşünme ile tasavvuf ilmi ile mümkündür ki, geçmişte de bunun böyle olması, şimdi ve gelecekte de bunun böyle olacağına karinedir. Bu bağlamda, kelime manası *renk verme, renklenme, renklendirme, boyama, boyanma* olan *tevinin* ıstılahî manası üzerinde kısaca durarak, buradan gelenek konusuna yeniden bağlanmak istiyorum:

“Telvin” der İbn Arabî, “*kulun hallerinde yer değiştirmesidir.*” El-Luma’nın sahibi Tûsî de telvini şöyle açıklar: “*Telvin, kulun hallerinde değişkenlik göstermesidir. Süflerden bir grubu: ‘Hakikatın alameti telvindir. Çünkü telvin, Kadir olan Allah’ın kudretinin zuhuru ve ondan gayret kazanması olayıdır’ der.*” Bu tanımlarda, telvinin hâl ile birlikte ifade edilmesi, ona da değinmemizi gerektirir. Yine İbn Arabî’ye göre “*Hâl, kulda niteliklerin değişmesidir. Nitelik sağlamlaşıp direnç kazandığında artık makamdır.*”

Tasavvufî manada her hâlin makamla sabitlenmesi sürecinde de, her hâlden yeni bir makama geçişin kendisine mahsus bir telvini vardır ki, bu telvin de ancak yine o makama mahsus bir temkinle giderilebilir. Öte yandan hâl genel olduğundan makamları, mertebeleri, menzilleri hâlden tefrik etmek oldukça zor olduğu gibi, bunları bir sayıyla sınırlandırmak da çok zordur. Nitekim Hâce Abdullah el-Ensârî el-Herevî, bunları yüz rakamıyla sınırlandırmış ama Abdürrezzak el-Kâşânî, o yüz sayısından hareketle onun sınırını bine kadar genişletmiştir.

Şimdi gelelim sanatçının telvinden ve onunla birlikte ifade ettiğimiz diğer terimlerden yana nasibine: Her sanatçı, sanatın hangi türünü *icra, ifa, inşa* ediyor olursa olsun, öncelikle telvin içredir. Sanat bakımından telvin, zevki doğuran şeydir ki, sanatın ferdiyete göre tanımını da zevk almaktan ibarettir. Öte yandan telvinle olmayanın teklifi (eseri) de olmaz. Ancak teklif ehlinin muhatabını teklife mükellef (telife yetkin) olduğuna inandırabilmesi için, deneyim sahiplerinin denetlemesinden de geçmiş (*icâzet almış*) olması gerekir. Sezai Karakoç'un *ancak geleneğin kara tahtasında sınavını verebilmiş olanı yeni saymasının* bir nedeni de bu olmalıdır. Deneyim sahiplerinden kastımız ise, keşfedilmiş Amerika'yı yeniden keşfetme zahmetinden kurtulmak ve dolayısıyla sanatla sahiden uğraşabilmek için ölü veya diri bir *pîre, üstada, mürebbiye, muallime, veliye* teslim olmaktır.

Taklit ise, işte bu bağlanmanın başında tahakkuk eden ve telvin sahibinin temkin (eser) yolunu aydınlatan bir işaret fişegidir. Şöyle ki, musavvir iseniz sizden önceki meşhur musavvirlerin, şair iseniz sizden önceki maruf şairlerin yaptıklarını taklit edersiniz. Taklitte ilerledikçe, hangi şeyi kim ve nasıl yapmıştır, söylemiştir bunu bilir ve dolayısıyla sizden önce vücuda getirilmiş olanı yeniden mevcuda taşımak gibi boş bir uğraştan kurtulursunuz. Dolayısıyla neyin taklit ve taklidî olduğunu taklit yaparak öğreneceğiniz için, taklit ede ede taklit edilemeyecek olana varırsınız. Bunlarla ulaşacağımız sonuç ise geleneğin gerekliliği, gelenekten kurtulmadan geleceğe yürünemeyeceği ve geleceğin de kendi geleneğini ürettikten sonra ancak yeni bir geleceği üretebileceğidir.

Genel Kaynakça:

- Abdürrezzak el-Kâşânî, *Elf Makam*, Hâce Abdullah el-Ensârî el-Herevî'nin Menâzilü's-Sâirîn'i içinde, çev.: Abdürrezzak Tek, Emin Yayınları, Bursa 2008.
- Ebu Nasr Serrâc Tûsî, *El-Lüma*, 'İslam Tasavvufu' adıyla çev.: H. Kamil Yılmaz, Erkam Yayınları, İstanbul 2012.
- İbn Arabî, *Fütûhât-ı Mekiyye*, muhtelif ciltler, çev.: Ekrem Demirli, Litera Yayıncılık, İstanbul.
- Ken Baynes, *Toplumda Sanat*, çev.: Yusuf Atılgan, YKY, İstanbul 2012.
- Suad el-Hakîm, *İbn Arabî Sözlüğü*, çev.: Ekrem Demirli, Kabcacı Yayınları, İstanbul 2005.

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



“GELENEK-SANAT İLİŞKİSİNİ ÂDET, ÖRF VE AN’ANE KELİMELERİYLE DÜŞÜNMEK (MÜMKÜN MÜDÜR?)”

Zeynep GEMUHLUOĞLU

Günümüz Türkiye’sinde “gelenek” kelimesinin anlam ilişkilerinde birçok problem göze çarpmaktadır. Bu problemler özellikle de “sanat” söz konusu olduğunda belirginleşmekte ve “muhafazakarlık”la kolayca karıştırılabilmektedir. Zira kökeninde Batı düşüncesine ait olan “tradition” kelimesinden tercüme edilerek kullanılmaya başlanan “gelenek” kelimesi, esasında bir “tercüme” değildir ve dile veya sanata ait tecrübelerin diyaloguna/ilişkinine kolayca imkân vermez. Kelimenin “gelmek” kökünden türetilmiş olması, “gelme”nin “tradition”daki bağlamalarını içermediği gibi, muhtemel tercüme/diyalog kelimeleri yani “örf, âdet ve an’ane” kelimelerindeki anlam zenginliklerinden de mahrumdur.

İslam-Türk sanat tecrübesini “tradition” kavramı ile birlikte düşüneceksek kelimenin arka planındaki “eski-yeni”, “aynı-farklı”, “tekrar-durma” ile olan ilişkilerini ve bu ilişkilerin düşünsel sonuçlarını yani varlık, bilgi ve hatta siyasi sonuçlarını dikkate almamız gerekir. Burada, “tradition/gelenek ve sanat” ilişkisini, Batı düşüncesine yön veren en önemli kavramlardan biri olan “deneyim”¹ etrafında özellikle de son iki yüzyıldır yaşanan kriz merkezinde değerlendireceğiz.

Öncelikle günümüz batı düşüncesinde sanat-gelenek ilişkilerinin “fark, hafıza, tarih ve dil tartışmaları etrafında toplandığını ve çok farklı biçimlerde de olsa insanî deneyimi yeniden canlandırma amacı ve iddiasında olduklarını vurgulamak gerek. Deneyim arayışının “concerivative” kavramında karşılık bulan yönü, müzeler, anma toplantıları/kitapları/sergileri yoluyla hafızanın bir kültür endüstrisi ve yeni bir tapınma yöntemi haline getirildiği, her türlü “düzeni” korumanın en meşru yolu olarak örgütlenmiş görünmektedir. Diğer taraftan “tradition” kavramında karşılık bulan gelenek de sanatın hermenötik yani yorum ve yaşantı olarak deneyimin içinde yeniden canlanabileceği bir alanı yeşertmeye çalışır.

“Deneyim” merkezinde toplanan tartışmaların bu farklı görünümü, Platon’dan itibaren bellek ve imgelem² arasında kurulan ilişkilere dair ilişkileri dikkate almayı gerektirir. Burada sanat-hafıza ilişkisinin hali hazırdaki iki yüzünün de aslında ortak kökenlere sahip olduğunu, bu kökenlerin izinin “imgelem, bellek, imge ve anı” ilişkilerinde aranması gerektiğini vurgulamak gerek. Zira bu araştır-

1 “Experience” kelimesinin karşılığı olarak “tecrübe”yi tercih etmedik. Zira “tecrübe” kelimesi ve etrafında oluşan kavramlar İslam düşüncesi tarihinde hayli farklı muhtevaya sahiptir.

2 Burada “hafıza” için geçerli olan benzer sebeplerle “hayal gücü” yerine “imgelem” terimini kullanmayı tercih ettik.

ma, “bilgi” ve “deneyim” alanları arasındaki kırılğan ilişkilerin de tarihi anlamına gelecektir.

“Deneyim” kavramı, felsefe tarihindeki yazgısı açısından belirsizliklerin merkezinde durur. Bunun sebebi, klasik metafiziğin sağladığı bilgi ve deneyim arasındaki belirgin sınırın modern dönemde bulanıklaşmasıdır. Bu bulanıklık, bugün kullandığımız anlamını zaten klasik metafiziğin eleştirel yıkımından sonra kazanan sanat alanında çok daha belirgindir. Zira klasik metafizik dönem içinde sanat ve deneyim birbirinden ayrılamaz. İkisi de insânî pratiğin sonucudur ve paylaşılan bir şeydir. İkisi de bilgiye yani otoriteye bağlıdır, yani bir şeyi “deneyimlemek”, onu diğerleriyle aynılık zemininde paylaşmayı gerektirir; “sıradanlık” henüz olumsuz bir anlam kazanmamıştır. Sanat-zanaat de “ustanın yaptığı gibi yapmayı” gerektirir bu yüzden.

Heidegger, *Varlık ve Zaman*'da gündelik olanın bayağılığından bahsederken hemen hemen aynı tarihlerde başka bir düşünür, Benjamin, deneyimin modern zamanlarla birlikte yok olmaya yüz tuttuğuna dikkat çeker. Şimdilerde Agamben'in de dile getireceği gibi “..Modern insan, akşam evine -eğlenceli ya da sıkıcı, sıra dışı ya da sıradan, korkunç ya da keyifli- bir sürü olay yaşamış ve tükenmiş olarak döner ama bu olayları hiçbiri deneyime dönüşmemiştir.”³ Bu tespit, Benjamin'in sanat eserinin “aura”sının kaybolmasına ilişkin açıklamalarıyla⁴ da paraleldir. Benjamin, sorunu tarihe ait bir kavramanın konusu haline getirerek “diyalektik imge” ile aşmaya çalışırken Heidegger, özellikle de son dönemlerinde sanat, bilim ve teknoloji arasındaki ilişkileri çözerek sanatın henüz düşünülmemiş kökenlerine geri dönmek umudundadır.

Agamben, bugün gündelik yaşamı -geçmişte hiç olmadığı kadar- dayanılmaz kılan şeyin, onun deneyime çevrilemezliği olduğunu tespit eder. Sebep, çağdaş yaşamın geçmiştekine oranla anlamsız ya da yetersiz olması değildir, hatta belki de gündelik varoluş asla bugünkü kadar anlamlı olaylarla dolu olmamıştır. Ayrıca Heidegger'de de gördüğümüz gündelik olanın dayanılmazlığı, daha bir yüz yıl önce bile hiçbir anlam ifade etmeyecektir, çünkü her neslin kendinden sonrakine aktardığı deneyimin hammaddesi, tam da bu gündelik olandan yapılmıştır, sıra dışı olandan değil. Böylece ne kadar bildik ve önemsiz olursa olsun -hatta tam da böyle olduğu için- her olay, tıpkı bir incinin oluşumu gibi, çevresinde deneyimin kendi otoritesini biriktirdiği küçücük bir toz zerresi haline geliyordu. Çünkü deneyim kendine gereken bağlantıyı bilgide değil, otoritede, yani söz ve öyküde bulur...⁵

3 G. Agamben, Çocukluk ve Tarih, *Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak, Kanat Yay. İstanbul, 2010, s. 16.

4 W. Benjamin, *Pasajlar*, çev.: Ahmet Cemal, İstanbul: Y. K. Yay., 2000, s. 55.

5 Agamben, *a.g.e.*, s. 17.

Deneyim ve sanatın ortak bir zeminde çiçeklendiği dönemlerde belki de bu yüzden “eser” kadar onun “yapılması” ve “yorumlanması” da önemlidir ve hatta birbirinden ayrılamaz. Kaybolan tecrübenin yerini doldurmaya çalışan sanat ise modern anlamına, yani bugün de kullandığımız, “biricik, yaratıcı, deha ürünü vs.” anlamına ancak bu otoritenin ve “sıradanlığın” reddi ile kavuşabilmiştir. Bu anlamda sanat ile “gelenek”in neden hep gerilimli ilişkileri olduğunu anlayabiliriz artık.

Klasik dönem için hem “dil” hem de “kavramsal sistemler” yoluyla oluşan otorite yani gelenek, deneyim ve sanatın yeniden birlikte düşünülmesi için de elzemdir o halde. Bu anlamıyla gelenek zaten içinde “eylediğimiz ve düşündüğümüz” zeminin kendisidir. Bu yüzden, girişte ifade ettiğimiz türden bir -kelimelerle oluşan- “yabancılık”, hem sanatı hem de deneyimi birbiriyle ilişkilendirmemizi iyice zorlaştırmaktadır.

Başlangıçta “tradition” ile diyaloga girebilecek şekilde “âdet, örf ve an’ane” olarak çevrilen anlam, “gelenek” kelimesinin icadı ile yeniden yabancılaşmış görünmektedir. Yine de pek çok benzerinin aksine kelimenin konuşma ve yazı dilinde bu kadar tutunmuş olması, “gelmek” kökeninin, “yönelmek” anlamı kadar yardımcı fiil olarak kullanıldığında “devamlılık” -yapa-gelmek gibi- ya da “açığa çıkmak, meydana gelmek” -dile-gelmek, göze-gelmek gibi- anlamlarıyla ilgili olmalıdır. Ancak sanatla ilgi kurmaya çalıştığımızda farklı açıklamalara ihtiyaç duymaktayız. Bu açıklamaları, sanatın veya geleneğin batı dillerindeki karşılıkları ya da kavramsal kazanımları yerine, ilk tercümelemlerindeki “âdet, örf ve an’ane” kelimeleri ile birlikte düşünebiliriz.

“Toplum nazarında genel kabul görmüş ve öteden beri tekrarlanarak yerleşmiş bulunan uygulama” anlamında açıklanan terim, sözlükte, “eski duruma dönmek; geri çevirmek, bir şeyi tekrarlamak, üst üste yaparak alışkanlık haline getirmek” gibi anlamlara gelen “a-v-d” kökünden türemiştir. Ancak “r-c-a” kökünden türeyen –mesela “irticâ” kelimesi bu köktendir” “geri dönmek”le karıştırılmamalıdır. Zira “avdet”, şeyin veya kişinin kendi yerine, evine, vatanına vs. dönmeyi; “rücû” ise kazanılan mesafeden veya durumdan geri çekilmeyi ifade eder. Âdet kelimesinin ayrıca İslam düşüncesinin farklı disiplinlerinde hayli zengin bir tarihi vardır. Özellikle de kelâm ilmi ve felsefe arasındaki “nedensellik” tartışmaları açısından önemlidir ve tabiat olayları arasındaki sebep-sonuç ilişkisinde “âdetullah” ifadesinin kullanımı yerleşmiştir. Kelimenin hem kök hem de tarih içinde oluşan anlamlarının deneyimin klasik dönemdeki karşılığıyla ilgisi açıktır.

Sözlükte “iyi olan, yadırganmayan, bilinen, tanınan, peş peşe gelen” anlamlarındaki “urf” kelimesinin Türkçedeki söylenişi olan örf, Âsım Efendi’nin Kâmus tercümesinde de “a-r-f” kökünden türemiş; mârifet, irfân, itirâf, mâruf gibi kelimelerden sonra, “ayn’ın zammıyla bu dahi ihsan ve maruf manasındadır” şeklinde tanımlanır. Nitekim “örf” her zaman güzel ve iyi olanın birleştiği uygulamaları ifade eder. Âdet gibi örf kelimesinin de İslam düşüncesinde uzun ve zengin bir geçmişi olduğunu biliyoruz. Kelime, özellikle de fıkıh usulü ilmine ait bir kavram olarak “toplumda genel kabul gören, sürekli veya baskın tatbikatı bulunan davranış biçimleri ve dildeki yerleşik kullanımlar anlamında” yerleşmiştir. Ayrıca Osmanlı’nın ilk asırlarında halkın geleneksel yaşantısı çerçevesinde ve dışında verilen sultan hükümlerine “**örf-i sultâni**” ve sultan hükümlerini icra edecek olan devlet idarecilerine de “ehl-i örf” denilmiştir.

Anane, Arapça “an” harf-i cerrinin tekrarıyla Türkçe içinde “icat edilmiş” bir kelimededir ve nesilden nesile geçen uygulamaları ifade ederken ağızdan ağza aktarılan rivayet, ayrıntı, tafsilat gibi anlamları da içerir. Kelimenin aynı zamanda, “sened”, “silsile” ve “icâzet” leri hatırlatacak şekilde “devamlılığı” “geçmişî doğrulama” anlamıyla sağladığını söylemek mümkündür. Zira geleneksel yöntemlerde rivayetin veya uygulamanın doğrulanması, en güvenilir ilk kaynağa kadar kesin-tisiz takip edilmesiyle mümkündür. Böylece, önceki ile ilişki “aşma, yanlışlama, çözümlenme yahut yıkma” ile değil “doğrulama” ile kurulmuş olur. An’ane kelimesi tam da bu yüzden âdet ve örf kelimelerini tamamlayacak şekilde dilde kabul görmüş olmalıdır.

O halde nasıl an’ane kelimesi âdet ve örf kelimeleriyle ve bu kelimeler etrafında örülen kavramlarla birlikte düşünülebiliyorsa aynı türden bir ilişkiyi de “gelenek” kelimesi için öngörmemiz elzem gözükmektedir. Bu şekilde, sanatın yeniden tanımlandığı modern zamanlarla “kendi evi olan âdet”, “iyilik ve güzellik anlamlarını birleştiren marifet olarak örf” yeniden ilişkiye geçebilir ve yeni “deneyim” umudu doğabilir.

“İSLAM DÜŞÜNCE GELENEĞİ VE SANAT”

Ayşe TAŞKENT

Antik Yunan dünyasından miras kalan *tekhne*, *mimesis*, *poiesis* kavramları, sanat düşüncesi, estetik ve sanat tarihinin temel kavramlarıdır. ‘Sanat’ın Yunanca karşılığı olan ‘tekhne’ sözcüğü, sanat, bilgi, bilim, uğraşı, el işi, zanaat, teknik, bir şeyin öğrenilmesine ilişkin yazı, sanat eseri ya da konusu sanat olan birbiriyle ilişkili anlam alanlarını kapsamaktadır. Tekhne’nin hem sanat hem de zanaat anlamına gelmesi, bu çift anlamlılık Türkçe’ye de yansımıştır: ‘Sanat’ kullanım bağlamlarına göre, hem artistik anlamını, hem de el işçiliği demek olan zanaat anlamını taşıyabilmektedir. Antik Yunan metinlerinde tekhne’nin bu anlam alanlarında, onun öğrenilebilir, öğretilbilir olması, yani bir bilgi işi, bir bilgi türü olması da açıkça dile getirilmektedir. Yunanca felsefe metinlerini yorumlamasının felsefesinde özel bir yeri olan Heidegger’de, tekhne’nin bu bilgi yönü üzerinde önemle durmaktadır. Filozofun sanat-bilgi-beceri ilgisi bakımından tekhne sorununu vurgulaması, çağımız felsefesi için bile terimin sorunsallığını koruduğunu göstermesi açısından önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Platon ve Aristoteles’e göre sanat bir tür *tekhne* bir tür *zanaattır*. Zanaat (tekhne); ‘elin yaptıkları’ ile ve ‘taklit etme içgüdüğü’ ile ortaya çıkmaktadır. İnsan tabiatı tarz olarak taklit ve kopya eder. Bu durumda sanat, bir yapma, şekil verme, sanatçının ruhu ve elleriyle, tabiatın esinlediklerini, bazı araçlar kullanarak düzenlenmesidir. Antik kültürde ‘güzel sanatlar’ ile ‘zanaatlar (tekhne)’ henüz birbirinden ayrılmış değildir. Aristoteles düşüncesinde taklit sanatları, modern anlamdaki ‘güzel sanatlar’ karşılığı olarak verilmemiştir; aynı şekilde Antik Yunanlılar, zanaatçı ve sanatçı arasında net bir ayırım yapmamışlardır. Antik çağda güzel sanatlara; [görsel sanatlar (resim, heykel ve mimari), edebi sanatlar (epik, lirik ve dramatik şiir) ve karışık sanatlar (dans ve şarkı) gibi] filozoflar belli bir isim atfetmemişlerdir. Onun için bu sanatlar, genel bir sınıflandırma; *tekhne/zanaat* altında ele alınıyordu ki; bu sınıflandırma yapma ve etmeye dair oymacılıktan, devlet idaresine kadar bütün maharetleri içermektedir. Zanaat, elde edilebilir/kazanılmış (acquisitive) ve yaratıcı/üretimsel (productive) olarak da ikiye bölünebilir. Yaratıcı olanları tekrar bir alt başlıkla tasnif etmek mümkündür: Gerçek objelerin üretimi; hem beşeri hem de kutsal/ilahi olabilir. Tanrı tarafından yaratılanlar (bitki ve unsurlar gibi) ya da insan tarafından yapılan üretimler gibi (evler ve bıçaklar gibi). Hayal ürünlerinin (images-idola) üretimi, beşeri ya da ilahi olabilir. Tanrı tarafından olanlar yansıma, düşünce ve rüyalar gibi ya da insanlar tarafından yapılan resimler, sanat eserleri gibi.

Antik Yunan dünyasında bir diğer temel kavram *mimesis*'tir. Aristoteles, bütün sanatların mimesise/taklide dayandığını iddia etmektedir. Platon'da mimesis, sanatsal etkinliğin doğasını açıklayan bir terim olmaktan çok, sanatsal etkinliğin felsefi etkinliğe göre yerini belirleyen bir terimdir. Platon taklit ile sanat eserlerinde tabii objelerin dışsal özelliklerinin tam bir kopyasının ortaya konulmasını anlamıştır. Bu tarz bir kopya ile sanat izleyicisi gerçek fenomenlerden uzaklaştırılmış ve seyirci, objelerin orijinallerini elde etmişçesine karışık duygular yaratılarak aldatılmıştır. Platon sanatı, taklit ürünleri ortaya koyması nedeniyle bir illüzyon ve aldatma tanımlamasına mahkum etmişken; taklit Aristoteles'te daha geniş bir anlam kazanmıştır. Sanat sadece bir şeyin taklit ile üretimi değildir; insan tabiatı, realitenin illüzyonunu yaratmak için elverişli bir kaynak şeklinde kullanılabilir. Taklit/mimesis realitenin daha gelişmiş bir sunumudur.

Platon'un sanat ve mimesise ilişkin düşüncelerini iki İslam filozofunun eserinden takip etmek mümkündür. Bunlardan birincisi; Fârâbî'nin *Eflâtun'un Kanunlarının Özet'i* (*Telhîsu Nevâmisi Eflâtûn*) adlı telhisidir; ikincisi ise İbn Rüşd'ün *Telhîsu's-siyâseti li'Eflâtûn* (*muhâveretü'l-Cumhuriyye*) adlı telhisidir. Farklı zamanlarda kaleme alınmış olmakla beraber bir antik Yunan metnine iki farklı İslam filozofunca yapılmış telhisler, Platon'un sanat ve estetik düşüncelerinin nasıl ve hangi kavramlar ile karşılandığı; sanat-sanatçı-devlet ya da şiir-müzik arasındaki ilişki ya da çocukların/gençlerin/muhafızların eğitime dikkat çekilmesi bakımından önemli metinlerdir. Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'ün *Poetika*'larında ise Aristoteles'in *Poetika*'sı bağlamında sanatın doğası ya da sanatsal yaratımların temel sâikine ilişkin *tahyîl* ve *muhâkât* kavramları temel kavramlar olarak öne çıkarılmıştır. İslam düşünce geleneği içinde sanat konusunu araştırırken *sinaat* ve *mihne* kelimeleri de önemli kelimelerdir.

Sinaat kelimesini İslam filozofları, *ilim ile sıkı bağı bulunan işler* ve *tatbiki ilim* manasında kullanmıştır. Yani her ilim sırf ilim olarak tasavvur edilirse, ilimdir; amelî bir faydası ile düşünülürse *sinaat*'tır. Bu sebeple mantık sanatı, tıp sanatı, ziraat sanatı, mimarlık sanatı denilmektedir. İbn Sînâ metinlerinde de *sinaat* kelimesi bu manada hatta metafizik (*mabâdet-tabia*) ve felsefe manasında kullanılmıştır. ***Şifâ'İlahiyat bölümünde İbn Sina*** kuvvetlerin bazısının doğa, bazısının adet, bazısının sanat [*sinaat*] bazısının tesadüf sayesinde meydana geleceğini söyleyerek; *sanatla* [*sinaat*] *meydana gelen kuvveti, "kendisinde çeşitli maddelerin, aletlerin ve hareketlerin kullanımı amaçlanan ve böylece nefsin bu kullanımla adeta o sanatın sureti olan bir meleke kazandığı kuvvet"* olarak tanımlamaktadır.

Beceri, hüner, marifet anlamına gelen *mihne'nin* Yunanca karşılığı ise *tekhne*'dir. Ruhun güçlerini beşe ayıran Fârâbî, natika gücünü, ameli (pratik akıl) ve

nazari (teorik akıl) olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Natıka gücünün ameli olan kısmını da beceri ile ilgili *mehni/mihenî* ve düşünce ile ilgili (fikri) olarak taksim eder. Düşünme melekesi, düşüncenin kendisi ile meydana geldiği melekedir. İnsan ilim ve sanatı bu meleke ile elde ettiği gibi fiillerin güzel ve çirkinini de onunla ayırt eder. *Mihenî kısmı yani teknik akıl; kendisi ile sanat ve teknikleri icad ettiği-miz akıl, icad melekesidir.* Beceri ve sanatla olan, kendisiyle marangozluk, çiftçilik, hekimlik, denizcilik gibi maharetler elde edilen melekedir. Pratik aklın mihenî kısmı fert ve toplumun tabiatla ve başka şeylerle alışverişe girmesine imkân veren bir güçtür. Günlük dilde basit icatlar yapabilen insanlar için pratik akıl sahibi denmesi de bunu ihsas ettirmektedir. Çiftçilik, marangozluk gibi zanaatlar, tıp gibi sanatlar bu akılla edinilmektedir. Bunların günlük hayatla yakından ilişkisi vardır. Pratik aklın fikri kısmı, temyiz ve irade gücünü temsil ederken, mihenî kısmı ise icad ve teknik tasarım kabiliyetini temsil etmektedir. İslam filozofları çeşitli *insanî sanatlar* ve *zenaatlara* işaret etmekten daha iyi bir açıklama vermemişlerdir. Fakat eserlerinde dağınık bir şekilde de olsa aşağıdaki başlıklar altında pek çok konuya değinmişlerdir:

- a. Sanatların tür ve nicelik bakımından birbirinden üstünlüğü,
- b. Aynı türe sahip olan sanat mensuplarının 'bilgilerinin niceliği' bakımından birbirine üstünlükleri,
- c. Aynı türe sahip olan sanat mensuplarının 'nitelik bakımından' birbirinden üstünlüğü,
- d. Siyaset sanatının diğer sanatlara üstünlüğü,
- e. Tek bir sanatla uğraşmanın gerekliliği,
- f. İnsanın doğuştan belirli bir sanata mütemayil olması,
- g. İnsanların sınırlı sayıda sanatlara yönelmesinin zorunluluğu,
- h. Sanatın maddesini tanımanın önemi, sanatta tekrar, maharet, sanatlar arası geçişliliğin önemi.

Filozoflar sanatları bu tür bir tasnife tâbi tutarak genel bir perspektif sunmuş olsalar da sanatların her birisinin beşeri yani insana has bir amacı olması gerektiğini vurgulamışlardır. Buna göre sanatlar amaçlarına göre üç çeşittir; *haz veren, faydalı olan* ve *iyi olan* sanatlar.

İslam filozofları felsefi ilimler sistemi içerisinde sanatları şu şekilde bir tasnife tâbi tutmuşlardır: Filozoflar müzik sanatına; metafizik, matematik ve fizik olarak üçe ayrılan; **teorik ilimler içerisinde matematik** başlığı altında yer vermektedirler. *Lisan ilimleri;* sarf, nahiv, belagat, kitabet, kıraat, aruz gibi dile ilişkin sanatlar *alet ilimleri* başlığı altında değerlendirilir, **şiir sanatı/poetika** ise *mantık* ilmi içinde yine alet ilimleri başlığı altında değerlendirilmiştir. Aristoteles'in *Po-*

etika adlı eserinin şârihlerce, Organon külliyyâtı içine sonradan dâhil edilmesi, İslam dünyasında Şiir Sanatı'nın Mantık'ın içinde ele alınmasını başlıca sebebidir. Aristoteles, *Poetika*'da şiiri, tiyatro ve edebiyata ilişkin bir form olarak ele alıp Yunan şiir türleri ve bu türlerin problemleri ile ilgilenmişken, İslam filozofları, Aristoteles'ten farklı olarak şiiri hem şekli hem de mahiyeti itibariyle mantık alanına dâhil ederek, daha özeldir bir kıyas türü olarak ele almışlardır. Filozoflar burhânî, cedelî, muğalîti ve hatâbî kıyasları tanımlayarak şiiri de kıyasa dayanan bir sanat olarak ele almaktadırlar. Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd poetik ifadeleri, hayâle dayanan (muhayyel) ifadeler olarak, poetik kıyasları ise 'muhayyel önermelere' dayanan kıyaslar olarak tanımlayarak *Poetika*'yı mantık içinde değerlendirmişlerdir. Bunun yanı sıra Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'ün *Poetika*'larında kendi sanat anlayışlarını sunmuşlardır.

Filozoflar kendi sanat kuramlarını iki kavram çerçevesinde açıklamışlardır: *tahyîl* ve *muhâkât*. Aristoteles'in *Poetika*'sındaki temel terimlerden olan *mimesis* kavramı Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'ün eserlerinde muhâkât kavramı ile karşılanmıştır. Muhâkât terimi öncelikle bir taklit etme eylemini içermekte olup bu mânâda Aristoteles'in yaklaşımı ile paralellik arz etse de yer yer Aristoteles'in çizdiği çerçevenin dışına çıkmıştır. Öyle ki farklı kelimeler ile ifade edilen kavram, *taklit* kavramından uzaklaştırılmış ve şu dört terim ile neredeyse eşdeğer hale gelmiştir: *Teşbih*, *tahyîl* (bir hayâl atkının ürünü olan hayâlî temsiller), *tasvir* ve *temsil*. Filozofların muhâkât kavramına eşdeğer olarak sundukları bu kavramlar, bu yeni terminoloji, filozoflara, sanatsal etkinliği açıklamada daha geniş bir perspektif temin etmiştir. Buna göre muhâkât, sadece taklit etme eylemini içermemekte, bir benzetme (teşbih), örneğini yapma, benzerini resmetme ve hayâlî yaratımlar (tahyîl) ortaya koyma anlamlarını da içermektedir. Böylelikle genelde sanatsal etkinliğe, özeldir şiir sanatının gerçek ile ilişkisine işaret eden muhâkât kavramı, taklit etmek anlamına gelen ilk kullanımından uzaklaş(tırıl)mıştır.

İslam filozofları sanat anlayışlarının yanı sıra filozofların güzel kavramını, Tanrı ile ilişkili ontolojik bir çerçevede ele aldıkları açıkça görülebilir. Fârâbî, İbn Sînâ, İhvân-üs-Safâ ve İbn Hazm, güzelliği bütünüyle soyut, kavramsal bir âleme yerleştiriyor görünürken bu konuda İbn Rüşd ve İbnü'l-Heysen güzelin objektif kriterleri ile ilgilenmişlerdir. Fârâbî, İbn Sînâ güzeli ve estetik ilgiyi "duyularla algılanamayan güzellik" alanını içerecek şekilde genişletmekle beraber Tanrı'nın güzelliğini en zirve noktaya koymaktadırlar. Filozoflar 'ilk ilke'yi *el-cemâl*, *el-behâ*, *el-ziyne* ya da gerçek güzellik (*cemâl-i hakk*), sırf/mutlak güzellik (*cemâl-i mahz*) ile niteleyerek 'ilk ilke'nin, güzelliğini tanımlamak noktasında temel bir terminoloji sunmaktadırlar. "Tanrı, mutlak güzellik, behâ ve ziyne sahibidir" şeklinde bir önermede her üç terim de ortak payda olan güzel kavramının estetik mânâda

çağrıştırdığı bütün anlamların ötesinde Tanrı'nın mutlak varlık alanına ilişkin bir metafizik yetkinliği, mükemmelliği ve iyiliği ifade etmektedir. Filozoflar estetik teorilerini Tanrı'nın güzelliğinin yanı sıra onun *yetkin* oluşu ve *mutlak iyi* oluşu üzerine temellendirmektedir. Böylelikle yetkinlik/kemâl ve iyilik/hayr nitelemeleri, cemâl, behâ ve ziyne kelimelerinin mütemmim cüzü haline gelmektedir.

İbn Rüşd düşüncesinde ise estetik ya da güzel, Fârâbî ve İbn Sînâ sistemlerindeki gibi metafizik ya da ontolojik bir bağlamda ele alınmamıştır. Filozofa göre güzel kavramı, tertib, nizâm ve uygunluk kavramları ile ilişkilidir. İbn Rüşd'ün, bu kavramlar çerçevesinde gelişen estetik düşüncesinin temelinde sebeplilik, mantıkî prensipler ve gâiyyet ilkesi bulunmaktadır. Buna göre âlemde, bir güzellik hiyerarşisinden çok düzen-tertib kavramına dayanan bir mükemmellik hiyerarşisi mevcuttur. Buradaki *düzen*, bu düzeni tesis ve tanzim eden bir Sâni' ile açıklanmaktadır. İbn Rüşd tabiatı ahenk, nizâm ve tertib içinde düzenlenmiş, birbirine uygun organik bir bütün olarak görür. Filozof, âlemi bir eser olarak görmekte, parçalarında mevcut tertib ve nizam itibarıyla "her bir parçanın bir diğeri için" yapılmış olduğuna dikkat çekmektedir. Belirli bir menfaate uygun olarak düzene sokulan tabiat ve bütün bir âlem ise bir Sâni'den hâdis olmuştur. İbnü'l-Heysem ise güzelliğin en temel belirleyicisinin oran olduğu inancıyla geç antik dönemin temel yaklaşımını takip etmekle birlikte; bu inancına görsel algı psikolojisine dair değerlendirmeleri ve ışık estetiğini de eklemiştir. Fârâbî, İbn Sînâ'nın sistemlerinde estetik düşünce Yeni-Platoncu güzel anlayışı ile ilişkilendirilebilir iken İbn Rüşd düşüncesinde Aristotelyen bir güzel anlayışı hâkimdir.

Güzellik ve estetik konularına değinmiş bir diğer önemli İslam filozofu Gazâlî'dir. Gazâlî eserlerinde; algı, algının doğası, hayal gücü, güzellik, güzelliğin kategorilerini hakkında pek çok konuya değinmiştir. Gazâlî **İhyâ-u Ulûm'id-Dîn ve Kimyây-ı Saadet**'te hüsün ve cemal konularına değinmektedir; filozof eşyada bulunan dışsal/biçimsel güzellik niteliklerini kabul etmekle beraber asıl güzelliğın varlığın özünde olduğunu vurgulayarak Platon düşüncesinin güzellik anlayışını takip etmektedir. Filozofa göre fiziksel insan güzelliğinden, yaratılmış evrene ve ilahi güzelliğe doğru uzanan bir ilerleme vardır. Filozof İhyâ-u Ulûm'id-Dîn'de aşkı, güzelliğı ve insan yapımı objelerin güzelliğini tartışırken (resim, mimarlık ve şiir gibi) konuyu bu tür eserleri üretenlerin dâhili güzelliğın bir imgesi olduğu bağlamında tartışmaktadır. Bir objenin görsel seyri o objenin güzelliğı oranında bir sevgi uyandırmaktadır Filozofa göre fiziksel güzellik ve onun seyrinden elde edilen lezzet onlar ile sona ermez. Fakat daha çok insanlara öte dünyaya, ahirete ait lezzetlerden bir duyum vermeye hizmet eder. Böylelikle bu fiziksel güzellikler insanları, daha erdemli bir hayata yönlendirir. Gazâlî batınî güzelliğın, zahirî formlara olan üstünlüğüne dikkat çekerek bir **şeyin gerçek de-**

ğerinin o şeyin zahiri-harici formundan çok onun özüne dayandığını iddia etmektedir. Nitekim filozofa göre gerçek güzellik batını/dâhili-içsel olmasaydı yüzyıllar önce vefat etmiş olması sebebi ile Hz. Peygamber’i ve ashabını sevmenin bir anlamı kalmazdı. Hatta Gazali bir çocuktan bile sevdiği bir kişiyi tarif etmesi istendiğinde, o kişinin fiziki özelliklerinden çok dâhili-iç özelliklerine odaklanacağı iddia etmektedir. Bir şeyin güzelliği o şeyin fiziksel özelliklerinden çok onun gerçek doğasının altındaki gizli nitelikleri ile ilgilidir. Gazâlî genel olarak fiziksel şeylerin güzelliğine olan aşkı, en yüksek aşk objesi, ideal olan ilahî güzellik aşkına götürmesi sebebiyle tavsiye etmektedir. Gazâlî hali hazırda İslam düşüncesinde tesis edilmiş olan Yunan etik ve estetik modellerinin bir takipçisidir.

Filozofların, iyilik, yetkinlik ve güzellik kavramlarını birbirine eşdeğer kavramlar olarak ele almaları ya da güzelliği batınî ve zahirî güzellik olarak tasnif etmeleri, sistemlerinde metafizik, etik ve estetik değerlerin birbiri içinde, birbirinin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirdiklerini göstermesi bakımından önemlidir. Kelam ve tasavvufî düşüncede de estetik ve ahlâk arasındaki ilişkiyi yakından tespit etmek mümkündür. Tarihi süreç içinde İslâm filozofları ve kelam alimleri, güzellik konusunu insan davranışlarına yansımaları bakımından *ahlâk felsefesi* boyutu ile tartışmışlardır. Kur’ân’da estetik ve ahlakî değerlerin birlikte ifadesi güzellik konusunu ahlakîlik açısından *hüsn ve kubuh* problemi çerçevesinde tartışılmasına sebep olmuştur. Doğuşu itibari ile ilk kelam okullarından olan Mutezile, güzel ve iyiyi; akla, bilime ve dine bağlamak istemiştir. Güzelin ve iyinin tanımından çok “güzelliği tespitte ölçü ne olmalıdır?” konusu tartışılmıştır. Mutezileye göre din nazarında güzel olan şey akıl nazarında da güzeldir. Bir başka yönden akıl belirleyicilik açısından estetik ve etik değerlerin temeli olarak gösterilmiştir. Estetik alanda olduğu gibi ahlakî alanda da güzel ve çirkinin tespit edilmesi gerekmektedir. Mutezile güzellik ve çirkinliği aklî olarak savunmaktadır. Bunun manası aklın, bizatihi eşya ve davranışların güzelliğini ve çirkinliğini idrak edebilmesidir. Çünkü fiillerde güzellik ve çirkinlik vasfı neseldir. Güzel, kendi özü itibari ile güzeldir çirkin ise kendi özü itibari ile çirkindir. Ehli sünnet düşüncesinde ise estetik alanda olduğu gibi ahlakî alanda da güzel ve çirkinin belirlenmesinde ölçüt, din’dir. Mutezile ve ehli sünnet arasındaki temel fark onların eşyaya bakışlarından kaynaklanmaktadır. Mutezileye göre eşya ve fiiller temel nitelikleri ile güzel ya da çirkindir. Ehli sünnete göre ise eşya ve fiiller başlangıçta nötr durumdadır; daha sonra onların iyi ya da kötü oluşunu din belirlemektedir. Eşariler’de ise insan nesnel olarak temyiz gücüne sahip değildir eşya ve fiiller başlangıçta ontolojik manada nötr durumdadır. Onların güzel ya da çirkin oluşunu akıl değil din belirlemektedir, ahlakî alanda olduğu gibi güzel ve çirkinin belirlenmede de aklın hiçbir gücü yoktur. Bu konuda tek belirleyici dindir. Maturidiler de tam olmasa da mutezileye yakın görüşler serdetmişlerdir.

Fârâbî, İbn Sînâ, İbn Rüşd, Gazâlî ve İbn Hazm düşüncesinde bu yaklaşım açıkça görülebilir. Filozofların estetik düşünceleri içerisinde etik bir kavram olarak iyinin yer alması antikçağ ve ortaçağ düşüncesindeki genel bir yansıması olarak kabul edilebilir. Nitekim Antikçağ filozoflarına göre insanın düşünsel etkinliği üç temel kategori içinde ele alınabilir: Doğruluğun, güzelin ve iyinin araştırılması. Bu üç temel etkinlik üç tür yargıya ulaştırmaktadır: Kognitif/bilişsel ya da bilimsel, estetik ve ahlaki/moral. İfade edilen her bir başlık ise felsefenin üç temel dalıdır; metafizik, estetik ve etik. İbn Sînâ ve Fârâbî kendi estetik teorisini Tanrı'nın güzelliğinin yanı sıra "yetkin/kemâl sahibi" ve "mutlak iyi/el-hayru'l-mahz" oluşu üzerinde temellendirmektedir. Yeni Platoncu güzel anlayışının belirlediği Ortaçağ Batı Düşüncesi'nde ve İslam Düşüncesi'nde estetik ilgi alanı, günümüzdeki estetik biliminin kavranmasından çok daha geniş bir alanı kapsamaktadır. Varlıkların güzelliğini açıklamak noktasında temel dayanak olarak kabul edilen şey ise metafizik temelli bir güzellik anlayışı olduğu gibi etik ve estetik değerler birbirinden ayrı düşünülmemiştir. İslam filozofları güzel ve iyi kavramlarını birbiri ile özdeş görmese de bu kavramları birbiri ile ilişkili kavramlar olarak ele almışlardır. Düşünce tarihi içerisinde de etik ve estetik ya da iyi ve güzel kavramları arasındaki ilişkiye dair iki temel yaklaşım olduğunu söylemek mümkündür. Birincisi; antikiteden beri güzel ve iyi değerleri arasında sağlam bir ilgi olduğu düşünülmüştür. Bu tarz bir ilgi çerçevesinde güzelin ve dolaylı olarak sanatın ahlaka tam bir bağımlılığı olmalıdır hatta sanata düşen görevin ahlakın temel esaslarını yaymak ve onların geçerliliğini savunmak olduğu ifade edilmiştir. İkinci yaklaşım ise etik ve estetiğin kendi otonomları uğruna kesin çizgiler ile birbirinden ayrı değerlendirilmesidir. Böyle bir ayırmda etiğin estetikten, iyinin güzelden bağımsızlığının korunması düşüncesi etken olmuştur. Öyle ki güzelin özerkliğini yitirmesi ve sanatın da ahlakın bir sözcüsü olması tehlikesine dikkat çekilerek bu tarz bir moralizm ve ahlak anlayışı karşısında güzel ve sanatın bağımsızlığı ve özerkliği savunulmuştur. Estetik bir değer olan güzel ile etik bir değer olan iyinin özerkliklerini kabul etmekle beraber bu iki kavram arasında ontik insanî bir ilgi olduğunu savunmak gerekmektedir. Estetiğin bir bilim olarak kurulmasıyla Alman filozof Baumgarten 'güzel, yüce, trajik, komik gibi estetik değerlerin ahlaksal değerler ve iyi karşısındaki yerini belirlemek istemiştir. Burada özellikle Kant'ı anmak gerekmektedir ki; Kant'a kadar iyi, güzel ve doğru değerleri arasında bir özdeşlik olduğu düşünülmüştür. Klasik idealist felsefe de bu değerleri aynı töze bağlayarak açıklamak istemiştir. Antikçağda, Ortaçağda ve 18 yy. felsefesi içerisinde iyi, güzel ve doğru değerleri arasında bir özdeşlik kurulmuştur. Estetik tarihinde uzun bir süre, ahlakın konusu olan iyi; estetiğin konusu olan güzelin kaynağı olarak kabul edilmiştir.

Güzel-iyi kavramları hakkındaki metafizik tartışmaların yanı sıra İslam filozofları sanat izleyicisi ya da estetik süjenin sanat eserleri karşısındaki estetik tavırlarına da değinmişlerdir. Fârâbî, İbn Sînâ, İbn Rüşd, Gazâlî ve İbn Hazm tüm sanatları içerdiği hayâlî unsurlar nedeni ile sanat izleyicisinin davranışlarını yönlendirmeye ve psikolojik kabullerine etki etmede özel bir işleve sahip olduğunu ifade etmektedirler. Şiir, müzik, resim ve diğer sanatlar, insanlarda haz (*lez-zet*), hoşlanma, hayret (*ta'cib/taaccüb*) gibi duygular ortaya çıkartmakta ve onları memnun etmektedir. *Haz*, *hoşlanma*, *hayret*, filozofların eserlerinde, herhangi bir sanat eserinin, sanat izleyicisinin/süjenin duygu ve davranışları üzerinde bıraktığı etkilere ilişkin tanımlamalarda anahtar kavramlardır. Filozoflar sanatları, özelde şiir sanatını, dinleyicilerde haz ve hayret duygularını ortaya çıkartması ya da bir hoşlanma/memnuniyet duygusu yaratmayı hedeflemesi bakımından ele almışlardır. Hayret, İslâm estetiğinde sadece arzu edilen bir karşılık olarak kalmaz; hayret bilginin başlangıç noktası olarak kabul edilir ve teşvik edilir. İbn-i Sînâ 'gerçek talipler' ve 'ahmaklar' arasında bir ayrım yaparken; olağanüstü şeylere karşı bilge/ariflerin tavrına değinmektedir buna göre onlar bu şeyleri *ilahî alametler ve göster-geler* olarak anlamaktadırlar. Filozofun kullandığı kelime 'ibrettir'. Bütün varlık âlemi Allah'ın maksadını anlamaya yardım edecek *hayretin ve seyirin* bir objesi anlamına da gelebilir. Böylelikle tabii fenomenler, bitkiler, hayvanlar bir arif tarafından seyredilen en önemli ilahî alametlerdir. Burada iki metni özellikle anmak gerekmektedir. Birincisi konusunu doğal fenomenlerin oluşturduğu Zekariya el-Kazvîni'nin *Acâib'ü-l Mahlûkât ve Ğarâib'ü-l Mevcûdât* adlı eseridir. İbn-i Sînâ'nın yansıması olarak Kazvîni, bilge-arif olan ve kâmil kimselerin gördükleri doğal şeylere hayret ettiklerini ifade etmektedir. Kazvîni'ye göre harikulade bir nesneyi görmekle oluşan şaşkınlık, insanı onun altında yatan sebebi düşünmeye yönlendirir ve böylece kişinin Allah'a daha çok yaklaşmasına sebep olur. **İnsanlarda hayranlık uyandıran ikinci şey ise insanların ürettiği harika objeler, tarihî eserlerdir. Şaşkınlık ve hayret** objeleri olarak işlev görmelerinin ötesinde bu nesnelere insan hayatının geçiciliğine dair bir uyarıcıdır. Ortaçağ İslâm dünyasındaki bir diğer önemli eser, Ebu Ca'fer el-İdrîsî'nin Mısır'daki piramitler hakkındaki eseri, *Envâr 'ülviyy el-ecrâm fi keşf'an el-ehrâm*'dir. İdrîsî dünyadaki harikaları (*mirabilial'ecâ'ib*) ziyaret etmenin bütün mütedeyyin Müslümanların yükümlülüğü olduğuna işaret etmiştir. Bu harikalar doğal fenomenler ya da sanat/mimarî eserler olabilir. İdrîsî'ye göre insanların bu tür harikaları görmeye ve onlara hayranlık duymaya teşvik eden doğal bir içgüdüleri vardır. Eserde geçen '*ibret*' terimine, Allah'a yakınlaştıran bir yol olarak yaratılıştaki harikalar ya da bu tür sanat eserleri üzerine düşünmenin dini bir eylem olması bağlamında yer verilmiştir. İdrîsî'ye göre insanlar tarafından imal edilmiş harika objelerin; bizzat kendileri Tanrı'nın birer hatırlatıcısıdır ve onlara bakmak da dini bir eylemdir.

Antik düşüncedeki *tekhne*, *mimesis*, *poiesis* kavramlarının bir yansıması olarak İslam düşünce geleneğindeki sanat anlayışını, tahyil ve muhâkât'ın yanı sıra sınaat ve mihne terimleri ile birlikte yeniden düşünmek mümkündür. İslam filozofları, sanatları İslami ilimler tasnifi çerçevesinde bir ayrıma tabi tutmakla beraber sanatın doğasına ilişkin tanımlamalarda sanat-iyi ya da sanat-fayda/işlev arasındaki ilişkiyi olumlamaktadırlar. Güzelin metafizik araştırması ise güzel ve iyi kavramları birlikte ele alınarak yapılmıştır. Ahlâk-sanat-güzel hakkındaki modern sanat teorilerinin aksine İslam filozofları bu kavramları birbirinin mütemmim cüzü olarak görmüşlerdir. Nitekim Kelâm ilminin sistematik problemlerinden biri olan 'hüsn ve kubuh' meselesi, İslâm düşünce ekolleri tarafından aynı bağlamda değerlendirilmiştir. İslam düşüncesinde sanat eserlerini oluşturan güzelin objektif ölçütleri *tertip*, *nizam ve uygunluk* bağlamında incelenirken; sanat izleyicisinin estetik tavrı, *haz (lezzet)*, *hoşlanma*, *hayret (ta'cib/taaccüb)* kavramları merkeze alınarak tartışılırken; 'hayret' bilginin ilk basamağı olarak kabul edilmiştir.

KAYNAKLAR:

Abdülazîz, Muhammed Kemal *Dirâse Edebiye; Nazariyyetü’ş-şi’r inde’l-felâsî-feti’l-müslimîn mine’l-Kindî hattâ İbn Rüşd*, Kahire: el-Hey’etü’l-Mısriyyetü’l-Amme li’l-Kitâb, 1984.

Alexandrakis, Aphrodite, *Neoplatonism and Western Aesthetics*, Albany: State University of New York, 2002.

Altıntaş, Ramazan, *İslam Düşüncesinde Tevlid ve Estetik İlişkisi*, Pınar Yay, İstanbul 2002.

Arat Necla, *Etik Ve Estetik Değerler*, Telos Yayıncılık, İstanbul, 1996.

Aydın, Mehmet “*İslamın Estetik Görüşü*”, Kubbealtı, 1986.

Bayraktar, Mehmet “Fârâbî’nin Şiir Sanatının Kanunları Adlı Risalesi”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. XXXVI (1997), s. 45-70.

Bedevî, Abdurrahman *Aristûtâlis Fennü’ş-Şi’r, me’ tercemeti’l Arabiyyeti’l kadî-meti ve şurûhi’l-Fârâbî, İbn Sinâ ve ibn Rüşd*, Beyrut: Daru’s sakafe, ts.

Behrens-Abouseif, Doris *Beauty in Arabic Culture*, Princeton: Markus Wiener Publishers, 1999.

Black, Deborah L., *Aesthetics in Islamic Philosophy*, *Islamic Philosophy from the Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Edward Craig (gnl. ed.), Oliver Leaman (İslamic Phil. ed) ,c. 1, s. 75-79. 1998.

Blaustein Michael A., *Averroes on the Imagination and Intellect*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Bozkurt, Nejat, *Sanat ve Estetik Kuramları*, 3. Basım, Bursa: Asa Kitabevi, 2000.

Butterworth, Charles E. (trc.), *Averroes’ Middle Commentary on Aristotle’s Poetics*, Princeton University Press, 1986.

Butterworth, Charles E. (nşr. ve trc.) *Averroes’ Three Short Commentaries on Aristotle’s “Topics,” “Rhetoric” and “Poetics”*, Albany: State University New York Pres, 1997.

Cantarino, Vicente “*Treatise on The Canons of The Art of Poetry*”, *Arabic*

Poetics in the Golden age; Selection of Texts, Accompanied by a Preliminary Study içinde, s.110-116. Leiden, E. J. Brill, 1975.

Cevizci, Ahmet (nşr.), *Platon Felsefesi Üzerine Araştırmalar*, Ankara: Gündoğan Yayıncılık,1989.

Chignell, Andrew, *Theological Aesthetic: God in Imagination, Beauty, and Art, Theology Today*, 2001.

Dahiyat, Ismail M. *Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle, A critical Study with an Annotated Translation of the Text*, Leiden: E. J. Brill, 1974.

Deborah L. Black, *Logic and Aristotle's Rhetoric and Poetics in Medieval Arabic Philosophy*, E.J. Brill, 1990.

Elias, Jamal J. *Aisha's Cushion*, Harvard, University Press, 2012.

Elisas, Jamal J., Güzellik, İyilik ve Hayret, (ter.) Ayşe Taşkent, s. 21-33, TAS-VİR: Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültürü, Klasik yayınları, İstanbul, 2016.

el-Yusuflî, Muhammed Latîfî *eş-Şi'r ve ş-i'riyyeh, el-felâsife ve'l-müfekkîrû-ne'l-Arab*, Dâr'ul-Arabiyyet'ül Kitap, 1992.

Fârâbî, *Fusûlü'l-medîni*, D. M. Dunlop (nşr.), Cambridge: The University Press, 1961.(Tr. *Fusulül-medeni: Siyaset Felsefesine Dair Görüşler*. D. M. Dunlop (nşr.), Hanifi Özcan (trc.), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 1987).

Kitâbu Ârâu ehli'l-Medîneti'l-fâdila, Albîr Nasrî Nâdir (nşr.), Dâru'l-meşrîk, Beyrut, 1985. (İng: *Al-Fârâbî on the Perfect State (Abu Nasr al Fârâbî's Mabâdi Arâ Ahl al-Madîne al-Fâdila)*; *A revised text with introduction, translation and commentary*, Richard Walzer (nşr. ve trc.) Oxford: Clarendon Press, 1985.; Tr. *el-Medînetü'l-Fâzıla, İdeal Devlet*, Ahmet Arslan (trc.), Ankara: Vadi Yayınları, 1997.)

Ferrari N. Kañçal, Taşkent, Ayşe, *Tasvir: Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültürü*, Klasik Yayınları, 2016.

Gilbert, Katharine, Everett ve Helmut Kuhn, *A History of Esthetics: Revised And Enlarged*, London: Thames and Hudson, 1. Baskı, 1956.

Gonzalez, Valérie, *Beauty and Islam: Aesthetics in Islamic Art and Architecture*, London: I.B. Tauris, 2001.

Goodman, L. E. *Avicenna, Arabic Thought And Culture*, London: Routledge, 1992.

Hillenbreand, Carole, “Some Aspect of Al-Gazali’s View On Beauty”, *God is Beautiful and He Loves Beauty*” içinde s. 249-265.

İbn Sînâ, *el-İşârât ve’t-tenbîhât*, Süleyman Dünya (nşr.), Beyrut: Müessesetü’-n-Numan, 1992. (Tr. **İşaretler ve Tembihler**, Ali Durusoy, Muhittin Macit, Ekrem, Demirli (trc.), İstanbul: Litera Yayıncılık, 2005).

el-İşârât ve’t-Tenbîhât (ma’a şerhi Nasîreddîn et-Tüsî), Süleyman Dünya (nşr.), Beyrut: Müessesetü’-n-Numan, 1992.

eş-Şifâ/el-İlahiyyât I-II, George Anawati, Said Zâyed (nşr.), Kahire, 1960.

Kitâbu’ş-Şifâ/Metafizik I. (el-İlahiyyât) Ekrem Demirli, Ömer Türker (trc.) İstanbul: Litera Yayıncılık, 2004.

Kitâbu’ş-Şifâ/Metafizik II. (el-İlahiyyât) Ekrem Demirli, Ömer Türker (trc.) İstanbul: Litera Yayıncılık, 2005.

İbn Rüşd, *Telhîsü’s-Siyâseti li’Eflâtun (Muhâveretü’l-Cumhûriyye)*, çev. Hasan Mecid el-Abidi ve Fâtıma Kâzım ez-Zehebi, Beyrut: Dârü’t-Talia, 1998.

Kemal, Salim *The Poetics of al Fârâbî and Avicenna*, Leiden, 1991.

The Philosophical Poetics of Alfârâbî, Avicenna and Averroes, The Aristotelian Reception, Routledge, 2000.

“*Aesthetics*”, *History of Islamic Philosophy*, S. H. Nasr ve O. Leaman (ed.), Londra: Routledge, 1996, s. 969-977.

Leaman, Oliver Islamic Aesthetics, an Introduction, Notre Dame, Indiana, 2004.

Matar, Nabil “Alfârâbî on Imagination: with a translation of his Treatise on Poetry”, *College Literature*, 1996.

Morewedge, Parviz, *Neoplatonism And İslamic Thought*, New York: State University of New York Press, 1992.

Nasim, Omar W., “Toward an Islamic Aesthetics Theory”, *The American*

Journal of Islamic Social Sciences, 15:1, 1998.

Pandey, Kanti Chandra, *Comparative Aesthetics*, Chowkhamba Sanskrit Series Office, Banaras (India), 1956.

Soykan, **Ömer Naci**, *Sanatın Neliği - Sanatçının Kimliği Sorunu*, İstanbul Üniversitesi Felsefi Arkivi Dergisi, sayı 30, s.107-122, 1997.

Taşkent Ayşe, *Güzelin Peşinde (Fârâbî, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de Estetik)*, Klasik Yayınları /**İslam Felsefesi Dizisi**, 2013.

Tunalı, İsmail, *Grek Estetik'i*, 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi 1983,

Estetik, 10. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.

Viladesau, Richard *Theological Aesthetic: God in Imagination, Beauty, and Art, Theology Today*, New York: Oxford University Press, 1999.

Viladesau Richard, *Theological Aesthetics: God in Imagination Beauty, and Art*, New York-Oxford: Oxford University Press, 1999.

Zargar Cyrus Ali, *Aesthetic Principles of Islamic Mysticism: Beauty and the Human Form in the writing of Ibn Arabi and Iraqı*, Berkeley, Universty of California, Berkeley, 2008.

II. OTURUM
FSM VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



NEYZENLİKTE MEŞK

Neyzen, Yrd. Doç. Dr. Süleyman ERGUNER

Günümüzden yaklaşık altı yüzyıl önce, 1400lerde Yusuf bin Nizameddin, yazmış olduğu *Mûsiki Risalesi*¹nde (*Edvâr*) Ney hakkında şu sözlere yer vermiştir; “*Nay öğrenmenin konu edildiği bölüme geldik. Eğer ney çalmayı dilersem ve hoca da bulamazsan, git bir ney al. Yukardan aşağıya doğru yedi delik bulunmaktadır. Rast Hânesi yedinci perdedir. İkinci perde açarsan düğâh hanesi, yani birinci deliği açarsan düğâh çıkar...Eğer bir üstâd bulamazsan ve söylediklerimize uyarasan bu sana yeterli olur.*”¹Yusuf b. Nizameddin’in, sözlerinden iki neticeye ulaşıyoruz; birincisi, “Ney öğrenmek istendiğinde önce bir üstad bulmak!” Üstad bulmak, yani üstada kapılanmak, intisâb edebilmek; diğeri de bu şartlara ulaşılamadığında yazılı kaynaklarla yetinmek... İşte bu gibi bilgiler ışığında; sözlü, görsel ve işitsel kaynaktan öğrenim ile yazılı - görsel kaynaktan öğrenim imkânlarının, 6 -7 yüzyıl öncesinde varlığını-geçerliliğini sürdürdüğü gayet açık bir şekilde Yusuf b. Nizameddin’in eserinde de yer aldığı görülüyor. Bu kaynak; 20.yy. başlarında oluşan “Ney Metodu” kavramının habercisi oluyor.

Hat sanatında; yazı karalaması, yazı uygulaması anlamına gelen “meşk”, müzikî sanatında, ustanın çırağına sözel ve uygulamalı olarak aktardığı; tavır, üslûp, usûl, repertuar, makamât gibi müzikî değerlerinin tümüdür. Usta ve çırağın, bilgi-kabiliyet ve deneyim açısından çok farklı yönleri olmasına rağmen, onları aynı potada birleştiren insanî duygular olan; musikiye, dolayısıyla neye duydukları aşk ve öğrenimde zaman faktörünü önemsiz kılacak olan sabır²dır. *Aşk olmazsa meşk olmaz*, sözünü; sabır ilavesiyle, “aşk u sabır olmazsa meşk olmaz” diyerek ifade etmek, konuyu daha bütünleyici olarak ortaya koyacaktır.

Neyzen Halil Can (1905-1973), Galata Mevlevihanesi³nin son neyzenbaşısı Neyzen Emin Efendi (Hacı Emin Dede- 1883-1945) ile olan meşkini anlatıyor; “Hocamın evinde hususi derse başladık. O sıralar henüz nota bilmediğimden notasız olarak Osman Bey’in *Sabâ Peşrevi*⁴ni „parmak usûlüyle“ çalmaya başladık. Yani hoca hangi parmağını kaldırıyorrsa ben de o parmağımı kaldırarak. Hocam sonradan bu peşrevin Hamparsum notası ile yazılmış bir notasını vererek bunu yazmamı da vazife olarak istemişti”²

1 Yusuf bin Nizameddin, *Risale-i Mûsiki*, Ankara Genel Kitaplık, Milli Kütüphane, Nu: 131/1; Nilgün Doğrusöz, *Ankara Genel Kitaplık 131 numarada kayıtlı Risale-i Mûsiki’deki Makaleler*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sos.Bil. Enst., Sanatta Yeterlik Tezi, s. 144, İstanbul, Kasım 1997; Süleyman Erguner, *Ney Metod*, s. 114, İstanbul, 2002.

2 Bedi N. Şehsuvaroğlu, *Prof. Dr., Eczacı Yarbey Neyzen Halil Can (1905-1973)*, Hüsniyatı matbaası, s.

Halil Can'ın bu anlatımından meşkin nasıl olduğunu anlamakla birlikte, parmak usûlü ile meşk ve bunun yanında; nota yazdırarak, hem de Hamparsum notasıyla meşk gibi iki kavram-meşk kapsamında iki usûl yani metod olduğu ortaya çıkıyor. Halil Dikmen'in kendini neyzen olarak gördüğü zamanlarda, Neyzen Emin Efendi'yi ilk ziyaretinde, yarım saat kadar ney üfledikten sonra, Emin Efendi'nin kendisine verdiği ilk dersi Halil Dikmen anlatıyor; "...yarım saate yakın sürmüştü nay üflemişim. Birden üstad !; "dur" diye yüksek bir tonda seslendi. Acaba bir hata mı yaptım korkusu ve ürpertisiyle başpareden dudaklarımı çektiğimde hocam şöyle seslendi; „Sultanım aferin, makamdan makama geçtin, her parçayı kusursuzca üfledin, amma benden nasip alacaksın bu üflediklerinin hepsini unutacaksın. Bir yıl sadece ney üfleyeceksin. Ses talimi yaptıracağım sana, kabul edersen haftada iki gün derse evime gelirsin.“, dedi.”³

Kezâ, Neyzen Emin Efendi'den istifade eden, Neyzen "Dede" Süleyman Erguner (1902-1953)'in üstadla ilk çalışması şöyledir; Emin Dede'nin Sultanahmet'teki evinde meşk yapılırken, Süleyman Bey, o zamana kadar hiç üflemediği Şah Neyi üflemez ister ve hocadan destur alır. Ancak, üflerken zorlanınca, Emin Efendi, biraz da müstehzî bir edâ ile "olacak, olacak" der... Bu tavırdan etkilenen Süleyman Bey, hocasından neyi bir haftalığına vermesini rica eder. Böylece, günler, geceler şah ney üflenir. Bir hafta sonra tekrar meşk esnasında destur isteyerek şah ney üflemeğe başlayıp, demlerden yaptığı taksimle, Şah'ın hakkını verirken, Emin Efendi gözyaşlarına boğulur, ağlayarak dinler ve kendisini tebrik eder." Yukarıda verilen bu örnekler, ney meşkinin ne kadar keskin bıçak olduğu ve seviyenin ne kadar yüksek olduğunu ortaya koyuyor. Tabii ki bunlar günümüz öncesi; 20. y. başlarında geçen meşk örnekleriydi.⁴

20. yy. Öncesinde Ney Meşki

Neyzenlikte meşk tarihine baktığımızda, belki de elimizde ilk belge ve bilgi olarak Yusuf b. Nizameddin'in Mûsiki Risalesi'ni biliyoruz (15.yy. ilk yarısı). Bu anlamda tarihsel bir geçiş yapılabilir. „Meşk“ lafzının "musiki öğrenmek" olarak kullanıldığını ise 16.yy başlarında Babür Şah tarafından yazılmış olan Babürnâme'de görmekteyiz⁵:

“...ol kış musiki meşk kılır”

106, İstanbul, 1974.

3 Feyzi Halıcı, *Üstad Hayri Tümer'in Nay Üfleme Metodu*, Kültür Bakanlığı yayınları, No: 2123, s. 16, Ankara, 1998

4 Süleyman Erguner, *Neyzen Süleyman- Ulvi Erguner*, Erguner Müzik, s. 44, İstanbul, Kasım, 2005.

5 Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Kültür Yayınları, Sanat 46, s. 25, İstanbul, 1998, 2002.

Bu belgelerin dışında, sözlü intikallerin olamayacağı gerçeğiyle, yazılı intikalere sahip olabilmek, geçmiş dönemlere ait ney ile meşguliyetler hakkında bizlere bilgi vermektedir. Evliya Çelebi, Osmanlı sarayındaki musiki öğrenme döneminde (1635) sanat hayatını anlatırken, musiki meşkhanesi görevini yapan Seferli Odası'ndan ve musiki heyetindeki neyzenlerden, giriftzenlerden bahseder.⁶

Ali Ufki Bey (Albert Bobowski, 1610-1675), 1630-40'larda saray meşkhanesinde, musikinin hep ezbere öğretildiği, yazılabilmemesinin ise neredeyse bir mucize olduğunu, söyler.⁷ Ali Ufki; meşkhanede murabba, kâr, nakış, semai, şarkı gibi formlardaki eserlerin usullerinin sağ ve sol ellerle dize vurularak ezbere çalışıldığını ve icra edildiğini belirtirse de; ilâhi, teşbih, tevhid gibi dînî eserlerde bunun yapılmadığını vurgular.

Fransız Antoin Galland (1646-1715), hatıralarında: "Türkler, musikiyi yazılı kaidelerle ve notaya alınmış musiki parçalarıyla okutmazlar, bunları hafızalarına alarak, üstadın ağzından öğrenirler".⁸

Ney üflemede "yed"i tûlâ" sahibi ve neyzenlerin kutbu olarak anılan Kutb-i Nâyî Osman Dede (ö.1730)'nin, öncelikle neye gönül verip, Galata Mevlevihanesi'ne intisab ettiğini söyleyebiliriz. Kısa zamanda neydeki maharetini ortaya koyan üstad, neyzenbaşı ve şeyh olarak hizmetini tamamlar. Ancak, gerek Farsça kaleme aldığı Rabt-ı Tabirât-ı Mûsiki adlı musiki risalesinde gerek diğer yazma eserlerinde ney ile ilgili bilgi vermemiştir.⁹ Halbuki, 1730'da vefat eden Nâyî Osman Dede, kendisinden sonra gelen neyzenleri yetiştirmiş olmalıdır ve bu üstadlardan da meşk eden Şeyh Said Dede'dir (ö.1856) ve bu üstad belki de 20.yy. başlarına uzanan "Ney Meşk Silsilesi"nin merkezi veya başlangıcı olacaktır.

Ney'de Meşk ile ilgili Deyimler

- **Meşk etmek:** "...dedegânın Mansurları olduğu halde, Mansur üfleyen dede ben görmedim. Hep, Şah (Şah Ney) üflerlerdi...Hacı Emin Dede, benimle (Dr. Emin Kılıçkale) bir gün bile mansurla meşk yapmamıştır.¹⁰ ilâ... Halil Can; Hacı Emin Dede'den ney meşkine başladıktan sadece üç ay sonra mutriba çıkmaya, yani âyin-i şerîf icralarına sazıyla katılmaya başlar.¹¹

- **İntisâb etmek (bağlanmak):** "...o sıralarda Üsküdar Mevlevihanesi şeyhi Ahmed Remzi Dede'ye intisâb ederek mevlevî olur."¹²

6 Behar, 25; *Seyahatname*, C. I, s. 245

7 Behar, 25; *Seyahatname*, C. I, s. 245

8 Behar, 28.

9 Süleyman Erguner, *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Tabirât-ı Mûsiki*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Ün., Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1991.

10 Savaş Ş. Barkçin, *Ahmed Avni Konuk -Görünmeyen Umman-*, Klasik, s. 118, İstanbul, 2009, 2011.

11 Barkçin, 95.

12 Barkçin, 95.

• **Parmak usûlü:** Hoca hangi parmağını kaldırıyorsa, öğrenci o parmağını kaldırarak.

• **İstifade etmek:** Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca; “Süleyman beyin eski neyzenlerden sadece Neyzen Emin Efendi”den **istifade ettiğini** hatırlıyorum. Ama, ondan da uzun vadeli **istifade** etmemiştir.”¹³

• **Talebe olmak:** Burhaneddin Ökte (1904-1973); “Rahmetli Süleyman”ın oğlu Ulvi Erguner (1924-1974) ve genç neyzen Niyazi Sayın, Süleyman beyin en güzide talebelerindendir. Bu iki genci de Erguner Saz Eserleri grubuna katınca bir vecd içinde dinlenen saz eserleri programı ihya ve devam ettirilmiş olacaktır.”¹⁴

• **Eser Geçmek:** “...Emin Kılıçkale (1897-1984): Onun için büyükler, „filan eseri falana ben öğrettim” demiyor. O da öğrendim demiyor. Çok ayıp bunlar. „**Filan eseri falana geçtim**, filana o eseri ben **geçtim**” denir, öğretim yok” (Barkçin: 128) “...Halil Can, Konuk”tan onun bestelemiş olduğu, *Dilkeşîde, Bûselik Aşîran ve Rûy-i Irak* âyinlerini **geçmiştir**.”¹⁵ (Barkçin: 95).

• **Devam etmek:** Bir ney üstadından meşk etse de başka bir üstadın da meşklerinde bulunmak.

• **Öğrenmek:** Her ne kadar Emin Kılıçkale, “öğrenme” lafzına karşı gelirse de; öğrenmenin meşke nazaran daha geride bir çalışma olduğu; ney öğrenen kişinin, ney de üflediği veya birazcık ney üflediği anlaşılır. Örneğin; Sadeddin Heper, Galata ve Bahariye Mevlevihanesi neyzenbaşısı Hakkı Dede (ö.1918)”den **ney öğrenmiştir**. Sadeddin Heper, Galata Mevlevihanesi”nin son kudümzenbaşısıdır.

• **Ehl-i Kûfe olmak:** Tek başına, “kendi kendine yetmek”¹⁶

• **İştirak etmek, katılmak, bulunmak, yetişmek**

• **Meşkhâne:** “...evinin bir **musiki meşkhânesi** olduğunu söylüyor”¹⁷

• Meşkte son, İcâzet : “.... Kale (Neyzen, Dr. Emin Kılıçkale) , Ahmed Avni Bey”in kimseye destur, yani icâzet vermediği halde kendisine **verdiğini** anlatır.”¹⁸

13 Süleyman Erguner, Neyzen Erguner, 44.

14 Burhaneddin Ökte, “Süleyman Erguner”e olan borcumuz”, Ekspres Gazetesi, 28 Aralık 1953.

15 Barkçin, 95.

16 Barkçin, 113.

17 Barkçin, 96.

18 Barkçin, 107.

20.yy. Ney Meşkine Örnek: Neyzen Emin Efendi'den şakirdi Emin'e (Kılıçkale) Ney Meşki

Merhum Neyzen Ekrem Vural (1940-2012)"ın, üstad Dr. Emin Kılıçkale"ye ney meşklerini nasıl yaptıklarını sorması üzerine; "... Önce notaları okuyarak perde gösterirdi, makamlar açısından izahat verirdi falan. Yaptığı taksimleri anlatır, eder. Ondan sonra, benim iyice anladığıma iknâ olduktan sonra neyleri alır başlardık. Çok defa ben ney üflemezdim. Ona bakarken ney elimden düşerdi. O, kabalarda bilhassa hüseyini aşırın, acemaşırın, yegâhlarda öyle sesler çıkarır, öyle perdeler gösterirdi ki ben çalamazdım"¹⁹

Her ne kadar, meşk; hoca ile talebe ya da talebeler arasında yüz yüze bir sözel-ışitsel eğitim biçimi idiyse; diğer bir ifadeyle; talebelerin hocasının karşısında oturup onun üflediği sesleri, parmak ve şûri dudak hareketlerini, onun icra ettiği eserleri hafıza ve taklid sayesinde tekrar ederek, hocaya cevap vermek, daha doğrusu öğrendiğini ona göstermek ise de bu imkana sahip olamayan heveskârların neye nasıl başlayacakları, nasıl ilerleme kaydedebilecekleri konusu önemli bir problem. Bu anlamda bazı üstadlar, ellerinden geldikçe bilgilerini yazıya dökmeyi ve hatta ney tutuş, parmak pozisyonları, dudak ve baş şekillerini kağıt üzerine ve notaya almayı ihmal etmemişlerdir. Neyzen Mustafa Kevseri"nin (ö. 1774) *Mecmuası*"nda neyin ara sesleri de veren bir çalgı olduğu belirtilmiş, ney üzerindeki deliklerle kabaca çizilmiş bir ney resmi ve bu perdelerin adları verilmiştir.²⁰ Ancak, bu mecmuaya bugün ulaşma imkanı yoktur. Bunun yanında, 1806 tarihli Neyzenbaşı Ali Dede"ye ait olduğunu tahmin ettiğimiz *Edvâr-ı İlm-i Mûsiki*²¹ adlı risalede verilen ney perdeleriyle Kevseri"nin aynı olduğunu zannediyoruz. Yenikapı Mevlevihanesi"nin şeyhi ve Nâyi Abdülbâki Nasır Dede, 1794"te bitirip Neyzen ve Sultan III. Selim"e sunduğu *Tedkîk ü Tabkîk* adlı risalesinde ney deliklerini, seslerini ve bunların nasıl elde edilebileceğini yazmıştır. Hattat Hasan Rıza Efendi"nin 1873"de resmettiği Teşrih- Ney Tablosu²², ney ve hat sanatının güzel bir bileşkesi olarak, bu konuya örnek verilebilir. Tablo, ney perdelerini, çeşitli üfleme pozisyonlarını, hem neydeki şekilleri hem de porte üzerinde gösteren yegâh perdesinden tiz hüseyniye kadar iki oktavlık ses sahasında, kendisinden önce gelen Mustafa Kevseri"nin izinden giderek ana diziyi ara sesleriyle vermiştir. Ancak, Hattat Hasan Rıza Efendi"nin tablosunda yegâh sesinden sonra gelen ilk perde „şûri" olmakla dikkat çekmektedir. Yine, 19. yy. ortalarında, 1860larda Haşim Bey, *Mecmuası*"nda ney resmi üzerinde ney perdelerini yerleştirmiş ve bizlere o tarihlerde kullanılan perdeleri göstermiştir. Bahsini yaptığımız bu yazılı meşk kaynakları, musiki ve ney tarihimiz açısından çok önemlidir. Bu kaynaklar,

19 Barkçin, 118.

20 Eugenia Popescu-Judet, *XVIII. Yüzyıl Musiki Yazmalarından Kevseri Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme*, çev ve yay. hz. Bülent Aksoy, s. 20, İstanbul, 1998.

21 *Edvâr-ı İlm-i Mûsiki*, İstanbul Üniversitesi Kütüp., Türkçe Yazmalar, Nu.1856.

22 Hasan Rıza Efendi, *Teşrih-i Ney*, H.1290 (1873), Süleymaniye Kütüp., levhalar, nu: 316

20. yy. başlarından itibaren Neyzen Emin Efendi“yle başlayan ve günümüze kadar yazılan “Ney Metodları”nın başlama fikirleri ve temel kaynakları olmuştur.

116 | Neyde sesin oluşumu, perdeler ve ses tabloları

Hattat Hasan Rızâ'nın *Teşrih-i Ney* tablosu:



117 Neyde sesin oluşumu, perdeler ve ses tabloları

Hattat Hasan Rızâ'nın *Teyrîh-i Ney* tablosunun açıklaması:

	●	●	●	●	●	●	●	NEV	"Hu"
yegâh	○	●	○	○	●	○	●		re
kaba şûrî	○	●	○	○	●	○	eğri	●	re diyez – mi bemol
hüseyî aşîran	○	●	○	○	●	○	doğru	○	mi
acemaşîran	○	●	○	○	●	○	âdetâ	○	fa
ırak	○	●	○	○	●	○	eğri	○	fa diyez – sol bemol
rast	●	●	●	●	●	●		●	sol
zirgüle	○	●	●	○	●	●	yarım açık	●	sol diyez – la bemol
dügâh	○	●	●	○	●	●		●	la
kürdî	○	○	●	○	●	●		●	la diyez – si bemol
segâh	○	○	○	○	●	●		●	si
buselik	○	●	○	○	●	●	yarım açık	●	si diyez – do natürel
çargâh	○	○	○	○	●	●		●	do
hicaz	○	○	○	○	○	●		●	do diyez – re bemol
nevâ	○	○	○	○	○	○		●	re
şûrî	○	●	●	○	●	●	eğri	●	re diyez – mi bemol
hüseyî	○	●	●	○	●	●		●	mi
acem	○	○	●	○	●	●		●	fa
eviç	○	●	○	○	●	●		●	fa diyez – sol bemol
gerdâniye	○	○	○	○	●	●		●	sol
şehnâz	○	○	○	○	○	●		●	sol diyez – la bemol
muhayyer	○	●	○	○	●	○		●	la
sünbüle	○	○	●	○	●	●		●	la diyez – si bemol
tiz segâh	○	●	○	○	●	●		●	si
tiz çargâh	○	●	○	○	●	●		●	do
tiz hicaz	○	○	○	○	○	●		●	do diyez – re bemol
tiz nevâ	○	●	○	○	●	○		●	re
tiz hüseyî	○	●	○	○	●	●		●	mi

20. yy. dan önce Yazılı Ney Meşkleri-Kaynaklar

- Yusuf bin Nizameddin, *Risale-i Mûsiki*, , 15.yy.
- Mustafa Kevseri Efendi, *Mecmuâ*, 18.yy.
- Neyzenbaşı Ali (?) Dede, *Edvâr*, 1806
- Abdülbâki Nâsır Dede (1765-1821), *Tedkik ü Tabkik*, 1794
- Hattat Hasan Rıza Efendi, *Teyrîh-i Ney Tablosu*, 1873
- Haşim Bey, *Mecmuâ*, 1860?

MEŞK ve METOD

“Mûsiki ve konumuz olan Ney’de Meşk’in, tarih içinde işitmeye ve görselliğe dayalı bir usûl olduğu her ne kadar bir gerek ise de; bu sistemin işitsel-görsel bir yöntem-metod olduğu da o kadar âşikârdır.” Büyük sanatkâr ve tıp tarihi hocamız merhum Prof. Dr. Süheyl Ünver (1898-1986), Osmanlı Döneminde altı asırdır kültür, sanat, musiki, dini ve tasavvufî eğitim bayrağını dalgalandıran maneviyat, ilim irfan merkezleri olan mevlevihaneler için “Mevlevî Akademisi” tabirini kullanmıştır. Bugün geleneksel sanatlarımız başlığı altında toplanan hemen hemen her kültür-sanat değerimiz başta bu mevlevihaneler ve tekkelerde meşkedilmektedir. Hatta mûsiki açısından bakıldığında bu yapıların birer konservatuar işlevi gördükleri de söylenebilir. Özellikle, İstanbul mevlevihanelerindeki ney meşklerine dışardan gelenler de katılabiliyorlardı. 1890-1915ler arasındaki yıllarda bu meşkların devam edebildiğini görüyoruz. Neyzenbaşı Aziz Dede (ö.1905), her cuma günü namaz sonrası Yenikapı Mevlevihanesi’ndeki hücrelerinde pir aşkına ney dersleri vermiştir. Ancak, 1925te çıkan bu yapıların kapatılma kanunuyla özellikle kültür ve sanatımız büyük bir duraksama yaşamış; buralarda yaşayan, barınan dervişler, neyzen dervişler, dedeler vb. gibi şahsiyetlerle birlikte temsil ettikleri sanatsal ve kültürel değerler, kitaplar, yazma eserler oradan oraya nakillerle çoğunlukla zayıf olmuş; sonunda soyut-somut hazinelerimizin çoğunluğu yitirilmiştir. Bunun üstüne, ikinci felaket, 1926 yılında Dârülelhan’ın adının „Türk Musikisi Konservatuarı“ olarak değiştirilmesine rağmen, şaka gibi denilecek bir uygulamayla “Türk Musikisi Bölümü” de lağvedilmiştir. Bu iki felaketin izi kanımca halâ devam etmektedir. Günümüzde, sözde Batı müziği öğrenimi yapan Devlet Konservatuarlarında, Türk musikisi ve çalgılarının eğitimi yasak olmakla kalmayıp, bunların icra eden öğrencilerin bile buralara girmeleri engellenmektedir. Bizleri ne kadar üzen bu uygulamaların, musikimizin altın dönemlerini yaşarken âniden başlarına gelen bu felaketler karşısında, üstadlarımızın nasıl üzüldüklerini, kahrolduklarını sanırım herkes tahmin edebiliyordur. Uygulanan bu yasaklara rağmen musiki misyoneri görevi yapan üstadlarımız, evlerini, iş yerlerini, tüm imkanlarını musikimiz ve çalgılarının eğitimine, icrasına açtılar. Böylece, evler, kahvehaneler ve bazı dergâhlar dönemi başladı.

Evlerde Ney ve Musiki Meşkleri; Bolâhenk Nuri Bey’in Eğrikapı’daki, Neyzen Emin Efendi’nin Sultanahmet’teki evi, Neyzen Süleyman Erguner’in Fatih, Sultanselim’deki evi, Üsküdar Özbekler Tekkesi, Tophane Kadiri Dergahı, Hakkı Süha Gezgin’in Tophane’deki, İbnülemin Mahmud Kemal İnan’ın, Hüseyin Sadeddin Arel’in evi, Sadeddin Heper’in Kuzguncuk’taki evinde haftanın belli akşamlarında yemekli sohbetli musiki meşkleri yapılmaktaydı. Ancak, bu mekanların, ney ve musiki öğrenmeyi arzu edenler için yetersiz kaldığı âşikârdır. İşte, bu olumsuz durumu telâfi etmek amacıyla başta Neyzen Emin Efendi, Santuri Et-

hem Efendi ve Hayri Tümer gibi üstadlarımız, yazılı aktarımlara önem vermişler; ney metodları yazmışlar, ney taksimlerini notaya alarak talebelerinin istifadelerine sunmuşlardır. Neyzen Emin Efendi, ney taksimlerini çok iyi bildiği Hamparsum notasıyla yazmış ve bunları kendisine ulaşan ve/veya ulaşamayan öğrencilerinin istifadesine sunmuştur. Bir bakıma üstad, ney meşkini yazılı şekle, metodik şekle dönüştürmüş ve bu taksimlere, “Fihrist Taksimler” adını vermiştir. Günümüz musiki literatüründe „Fihrist Taksim” konusu nedense yer almamaktadır. Buna karşılık ney veya diğer çalgıların icra eğitiminde (meşkinde) -taksim yapabilmekonusu çok önem arz etmektedir. Galata Mevlevihanesi”nin son neyzenbaşı Neyzen Emin Efendi, öğrencilerine çeşitli makamlarda taksimler yapıp bunları o tarihlerde çok yaygın olarak kullanılan Hamparsum notasıyla yazarak meşketmiş, İstanbul”da olmayan öğrencilerine de mektupla göndermiştir.

Halbuki, taksimlerin kişisel olduğu, öğretilmeyeceği; standart notalardan oluşmadığı, icralarda hiçbir zaman tekrarlanmayacağı, birbirine benzemeyeceği gibi özellikleri herkesçe bilinmektedir.

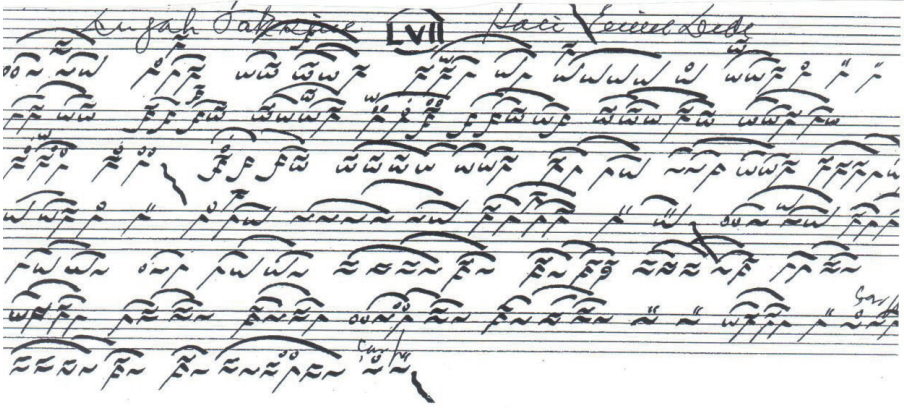
Neyzen Emin Efendi”nin „Fihrist Taksimler” başlığıyla meşk çalışması, onun bu konudaki hassasiyetini göstermektedir. Böylelikle; günümüzde sözü edilme-yen veya edilemez olduğu söylenen „Fihrist Taksim” formuna, Neyzen Emin Efendi sayesinde ulaşmış oluyoruz. Üstad; öğrencisi Neyzen, Dr. Emin Kılıçka-le”ye yazdığı 20 Nisan 1943 tarihli mektubunda sağlığı gibi diğer konuların yanısıra *Fihrist Taksimleri*”nden şöyle bahsediyor;

“...// *Taksime müteallik noksanları dahî tedricen tedrîcâ* [yavaş yavaş, dikkatlice] *yed’imde mahfuz* [bende bulunan] *defterinize kaydedeceğimden hitâ-mında* [sonunda] *nâm-ı âlinize göndereceğim. Bu cihetten müsterih olmanızı rica eder ve ara sıra mektuplarınızla bu fakiri tatyib* [memnun etmenizi] *buyurmanızı beklerim.*”

Neyzen Emin Efendi, meşk ederken yaptığı taksimleri Hamparsum notasıyla yazarak talebesi Neyzen Dr. Emin Kılıçkale”ye vermiştir. Bu taksimleri, Emin Kılıçkale”nin oğlu üdi ve Neyzen Yılmaz Kale üstadımız; sözü geçen „81” taksimi günümüz notasına çevirmem ve yayınlamam arzusuyla bana vermiştir. Taksimlerin çevirileri bitmiştir, kontroller ve bilgisayarla notalarını yazıldıktan sonra, İnşallah her taksimi notaya sadık kalarak, icra edip yayınlamak istediği eserin ekinde vermek istiyorum. Bu vesileyle, Yılmaz Kale hocamıza çok teşekkür ediyorum. Bunun yanında, Neyzen Emin Efendi”nin ney meşkinde olanlardan merhum yüksek mimar, Doç. Dr. Turgut Cansever (1921-2009)”in şahsıma verdiği diğer nüshalar da incelenerek, nüsha kontrolleri de yapılmıştır.

Çalışmada; Hamparsum notasından günümüz notasına çevirdiğim bu taksimlerde (notalarında) kullanılan makamların sınıflandırılması ve yorumu, üstadın dönemi ve günümüz itibarıyla unutulmuş ve geçerli olan makamların zikredilmesi, örneklemeyle taksim amaçlı makam uygulamalarının, geçkilerin ortaya konulması ve bütün bu değerlerin birleşiminde, Neyzen Emin Efendi'nin ney üslûbuna ulaşılabilmesi konu edilecektir. Böylelikle, eskiden musiki eğitiminde var olan „Fihrist Taksim“ ile meşk konusu tekrar canlanmış olacaktır.

Bu „taksim bestelerin“ icralarını yaptığımda, üstadın geçki-nağme hareketlerini özümleyerek âdetâ, „ kendisiyle meşk ediyor“ etkisinde kaldığımı belirtmiydim. Üstâdın, Dügâh makamındaki taksiminin notası ve icrasını örnek olarak vermek istiyorum.



Dügâh "Fihrist" Taksim
(Kız ney)

Neyzen Emin Efendi



20. Yüzyılda Ney Metodları

Bugün bizlere intikal eden bu çalışmalar ve yazılı aktarımlar, ney kültürümüz ve eğitimi için sözel-işitsel meşkin yanısıra yazılı meşk olarak çok önem arzeden ata emanetlerimizdir. Onların bu açmış olduğu yoldan gitme düşüncesiyle; 1986'da ülkemizde ilk defa basılmış olan *Ney Metodu*²³ mu, 2002 ve 2007'de ekinde "2 Uygulama Audio CD"li olarak geliştirilmiş baskısını yayınladım. Bu çalışmadan önce, üstadlarımızca, genellikle Osmanlıca yazılmış ve yayınlanmamış metodları incelemiş ve karşılaştırma yaparak çalışmış oldum. Ney'e gönül verenlerin, aşağıda vereceğim bu "yazılı meşk aktarımlarını", eserleri okumaları çok faydalı olacaktır.

- *Neyzen Emin Efendi Ney Metodu*²³
- *Santuri Ziya Bey'in Ney Metodu*²⁴

23 Elyazması nüsha, tarafımdan yayıma hazırlanıyor (SE).

24 Ayhan Sarı, *Türk Müziği Çalgıları-Ud, Tambur, Kanun, Kemençe, Ney, Kudüm*, Nota Yayınevi, İstanbul, 2012.

- *Hayri Tümer'in Ney Metodu*²⁵
- *Süleyman Erguner Ney Metodu*²⁶

Ney, geçmişte daha yoğun olarak geleneksel dediğimiz sözlü-işitsel meşk aktarım ile ustadan çırağa, babadan oğula öğretilse de; son dönem ney meşklerinde hem sözlü hem de yazılı (tarihi yazılı açıklamalar ve metodlar gibi) meşk kaynakları-araçları kullanılmaktadır. Günümüzün zaman ve sosyal dezavantajları, gittikçe gelişen iletişim ve medya teknolojisi; neye olan ilginin gittikçe artması, yazılı-görsel meşk araçlarına, metodlarına ihtiyacı artırmaktadır.

Ayrıca, “nefesini ve nefsinin terbiye etmek” ilkesini kabul ederek neyzenlik yolunda yürümek, her ne kadar musiki sanatının içinde olsa da ney meşkinin tasavvufî yönünü de göstermektedir. Rahmetli babam ve hocam Neyzen Ulvi Erguner ve diğer neyzen büyüklerimden gördüğüm ve duyduğum üzere, “neyzenin ney üflerken, ney üflediği belli olmayacak”; neyzen, *aşk ile vecd ile pîr aşkıma* diyerek, başpareyle hemdem olarak üfleyecek, aslanan budur. Bunun ötesini, “sanat-musiki yapmak” olarak gören üstadımız Emin Kılıçkale“nin dediği gibi... Ancak, günümüzde ne yazık ki; neye sözde yenilik getirmek amacıyla; ağzını burnunu, yanağını abartılı bir şekilde sallayan; üflerken gözleri fel fecir okuyan, başını ve kaval edasıyla neyi sallayan, parmak vurgularını abartarak adeta neye kaval edasını veren icraların yanı sıra; günümüz müzik piyasasının zorlayarak yaygınlaştırdığı “pop-arabesk” şeklindeki icraları da duymakta ve görmekteyiz...Bu olumsuz durumun karşısında, ecdâdımızdan bize emanet olan sözlü ve yazılı aktarımları ve meşk usûlünü unutmadan; eskilerin tabiri ile, “dedegânın nâyını üfleyerek” neyzenlerin yollarına devam etmesini dilerim.

25 Cem Behar, “Neyzen Hayri Tümer: 1902-1973 ve Elyazması Ney Metodu”, *Müteferrika*, sy. 10, 1996, s.103-142.

26 Süleyman Erguner, *Ney Metod*, İstanbul 1986, Erguner Müzik, İstanbul, 2002.

KAYNAKLAR

Barkçin, Savaş, Ş, *Ahmed Avni Konuk -Görünmeyen Umman-*, Klasik, İstanbul, 2009, 2011.

Behar, Cem, Prof. Dr., *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Kültür Yayınları, Sanat 46, İstanbul, 1998, 2002.

Doğrusöz, Nilgün, Prof., *Ankara Genel Kitaplık 131 numarada kayıtlı Risale-i Müsiki'deki Makaleler*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sos.Bil. Enst., Sanatta Yeterlik Tezi, s. 144, İstanbul, Kasım 1997;

Edvâr-ı İlm-i Müsiki, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, Nu.1856.

Erguner, Süleyman, Yrd. Doç. Dr., *Neyzen Süleyman- Ulvi Erguner*, Erguner Müzik, İstanbul, Kasım 2005.

Erguner, Süleyman, Yrd. Doç., *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birât-ı Müsiki*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Ün., Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1991.

Erguner, Süleyman, Yrd. Doç.Dr., *Ney "Metod"*, Erguner Müzik, İstanbul, 2002.

Halıcı, Feyzi, *Üstad Hayri Tümer'in Nay Üfleme Metodu*, Kültür Bakanlığı yayınları, Nu: 2123, , Ankara, 1998.

Hasan Rıza Efendi, *Teşrih-i Ney*, H.1290 (1873), Süleymaniye Kütüp., levhalar, Nu: 316.

Ökte, Burhaneddin, "Süleyman Erguner"e olan Borcumuz", *Ekspres Gazetesi*, 28 Aralık 1953.

Popescu-Judetz, Eugenia, *XVIII. Yüzyıl Musiki Yazmalarından Keuserî Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme*, çev ve yay. hz. Bülent Aksoy, İstanbul, 1998.

Sarı, Ayhan. Dr., *Türk Müziği Çalgıları-Ud, Tambur, Kanun, Kemençe, Ney, Kudüm*, Nota Yayınevi, İstanbul, 2012.

Şehsuvaroğlu, Bedii, N, Prof. Dr., *Eczacı Yarbay Nâyzen Halil Can (1905-1973)*, Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul, 1974.

Yusuf bin Nizameddin, *Risale-i Müsiki*, Ankara Genel Kitaplık, Milli Kütüphane, Nu. 131/1.

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



“ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE OSMANLI-TÜRK MÜZİĞİ GELENEĞİYLE FARKLI İLİŞKİ KURMA BİÇİMLERİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR KIYASLAMA”

Güneş AYAS

Konuyla ilgilenen herkesin malumu olduğu üzere, erken Cumhuriyet dönemi, siyasi ve ideolojik sebeplerle Osmanlı-Türk müziği geleneğinin dışlanmaya çalışıldığı, bu geleneğin mensuplarının da zor şartlar altında geleneği yaşatmaya çalıştığı bir dönemdir. Gerek dışlamaya çalışanlar gerekse ayakta tutmaya çalışanlar açısından, gelenekle sayısız ilişki kurma biçimi tespit etmek mümkündür. Bu geniş yelpaze içinde yolumuzu kaybetmemek için bunları basitleştirmek ve belli ideal tipler çerçevesinde sınıflandırmak zorundayız. Weber, kültürü “dünyadaki anlamdan yoksun sonsuz olayın sınırlı bir parçasının insanların bakış açısından anlam ve önemle donatılması” olarak tanımlar (Schroeder, 1996: 18). Bu bakımdan gelenekle ilişki kurma biçimlerine ilişkin her sınıflama, gerçek hayattaki sonsuz çeşitliliği yansıtmaktan uzak olduğu gibi, bu ilişki kurma biçimlerini anlam ve önemle donatmak için geliştirdiğimiz ideal tiplerin de hiçbiri gerçek hayatta saf haliyle karşımıza çıkmaz. Her biri zihinsel olarak inşa ettiğimiz kavramsal araçlardır. Bu tebliğde, bu tip kavramsal araçlara başvurarak, erken Cumhuriyet döneminde Osmanlı-Türk müziği geleneğiyle ilişki kurma biçimlerini çok genel çizgiler içinde sınıflandırmaya çalışacağım.¹

Osmanlı-Türk müziği geleneğiyle kurulan ilişki açısından yapılacak ilk ayırım bu geleneği dışlamaya çalışanlarla muhafaza etmeye veya yaşatmaya çalışanlar arasındadır. Ancak bu basit ayırımın bile saf haliyle var olmadığı, çoğu zaman birbiri içine geçerek melez formlar içinde karşımıza çıktığı görülür. Batıcı elitlerin dışlayıcı yaklaşımlarıyla Türk müziği çevrelerinin savunmacı yaklaşımları çoğu zaman net bir şekilde karşı karşıya gelse de, çoğu zaman da birbirinden etkilenerek ve iç içe geçerek melez yaklaşımlar meydana getirir, ortak söylemleri benimser. Örneğin söylem düzeyinde her iki kesim de modern zamanlara uygun milli bir müzikten yanadır. Ancak bu milli müziğin içinin nasıl doldurulacağı, geçmişten tevarüs eden mirasın ne ölçüde kullanılacağı, neyin alınıp neyin dışlanacağı konusunda ciddi görüş ayrılıkları vardır. Aynı durum Batı müziğiyle kurulacak ilişki için de geçerlidir. *Musiki İnkılâbı'nın* gergin atmosferinde düşman cephelere bölünen bu yaklaşımların, gelenekle ilişki konusunda birbirlerinden etkilenerek, çoğu zaman **farkında olmaksızın ortak söylem ve uygulamalarda buluşması** ilginçtir. Bu du-

¹ Bu tebliğde ana hatlarını vermeye çalıştığım tipoloji büyük ölçüde *Musiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim* (2014) ve *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar* (2015) adlı çalışmalarına dayanmaktadır.

rum bir yönüyle Türk modernleşmesinin karmaşık tabiatından kaynaklanır. Her şeyden önce Türkiye Cumhuriyeti, her alanda açıkça Batıyı tercih etmiş olmasına karşın, aslında Batıya karşı verilen bir milli mücadelenin ürünüdür. Nitekim Osmanlı'nın ilk reform çağlarından itibaren Batıcı eğilimler, paradoksal bir şekilde, Batıya karşı ayakta durmanın bir yolu olarak ortaya çıkmıştır. Şerif Mardin'in deyişle Batılılaşma Osmanlı'nın Batı tehdidine karşı verdiği bir cevaptır. Devletin beka sorunu için yöneticilerin tercih ettiği Batılılaşma yolu, gelenekle ilişkilerin de yeniden tanımlanmasını gerektirmiştir. Bunu en iyi açıklayabilecek modellerden birini Toynbee sunar. Biz de gelenekle ilişki kurma biçimlerini sınıflandırmaya Toynbee'nin modeliyle başlayabiliriz.

Saldırgan bir kültürün hücumuna uğrayan bir toplum, Toynbee'ye göre iki alternatif karşılık geliştirebilir: Zealotizm ve Herodianizm. Toynbee bu kavramları Yahudi tarihinden esinlenerek geliştirmiş ve modern Batı'nın Batı dışı toplumlara yönelik saldırısına karşı verilen tepkilere uyarlamıştır. Geçmişte Helenizmin saldırısı karşısında geleneklerini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalan Yahudiler iki tip karşılık üretmişlerdir. Zealotizm denen ve pasif nitelikteki birinci tür karşılık, saldırıya uğrayan toplumun kendi geleneklerine daha sıkı sarılması, düşmanı mümkün olduğunca kendinden uzak tutmaya çalışması şeklindedir. Zealotizm dış etkilere karşı içe kapanmayı, ana yollardan ıssız, ücra köşelere çekilmeyi gerektirir. Batının modern silahlarına karşı geleneksel silahlarla direnmeye çalışır. Herodianizmi benimseyenlere göre bu, kafasını kuma gömen deve kuşunun tutumuna benzer. Yapılması gereken, Yahudilerin yaşaması için yararlı olan her tür Helen hünerini öğrenen ve ödünç alan Yahudi Kralı Büyük Herod gibi, düşmana düşmanın silahıyla karşı koymaktır. Bu ikinci alternatif, yabancı kültürle bir şekilde uzlaşmayı gerektirse de daha aktif bir karşılıktır ve başarı kazanma şansı daha yüksektir. Ne var ki her iki tutumun da belli dezavantajları vardır. Zealot, ölen bir uygarlığın fosiline dönüşürken, Herodian yok olmaktan kurtulsa da öykündüğü toplumun içinde erimeye uğrar (Toynbee, 2004: 169-170). Toynbee'ye göre aslında her iki taraf da ortak yurtlarını düşmana karşı korumak niyetindedir. Yine de her ikisi de başarısız olmaya mahkûmdur. Kendini düşmanına benzeten Herodian amacında başarıya ulaştığında zaten kendisi olmaktan çıktığı için intihar etmiş olur. Zealot'un ise zaten hiçbir başarı şansı yoktur (1978: 467).

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme akımlarının bu ayırmda, bir yönüyle, Herodianizme tekabül ettiğini söyleyebiliriz. Cumhuriyet'i kuranlar, Batının bir parçası haline gelmeyi, Türkiye'nin Batı karşısında varlığını sürdürmesinin tek yolu olarak görmüşlerdir. Müzik politikaları da bu tercihin bir sonucudur. Resmi müzik politikalarını belirleyenlere göre, Batı müziğinin ezici teknik üstünlüğü karşısında Türk müziğini var etmenin tek yolu, onu Batılılaştırmak,

Batı müziğinin bir parçası haline getirmektir. Bunun için de onu Batıdan uzaklaştıran bütün unsurlardan temizlemek gerekmektedir. Bu unsurların başında da Şark müziğiyle özdeşleşmiş olan Osmanlı-Türk müziği geleneği vardır. Gerçi geleneğin bir kanadını oluşturan halk müziği, Batı tekniğiyle işlenmeye müsait bir hammadde olarak görüldüğünden muhafaza edilmiş, böylelikle bu Herodian girişime milli bir temel kazandırılmak istenmiştir. Ancak Batı müziğinin bir parçası haline gelmek, ana hedef olmaya devam etmiştir.

Ne var ki Toynbee'nin getirdiği ayrım, Batı medeniyetinin kaçınılmaz zafelerini varsaydığı için, Zealotizm dışındaki tercihlerin çeşitliliğini yansıtmak için uygun değildir. Zira Herodianizmi Batı dışı toplumların Batının teknik imkânlarından faydalanmasıyla ilişkilendirdiğimizde, doğrudan Batının taklit edilmesi dışında seçeneklerin de söz konusu olduğunu görürüz. Örneğin Batının teknik araçlarından faydalanarak Batıya karşı koymak olarak özetleyebileceğimiz yaklaşım, bir tür misillemedir ve esas amacı Batının bir parçası haline gelmek değil geleneği yaşatmaktır. Etnomüzikoloji literatüründe ikisi arasında bir ayrım yapmak için Batılılaşma ve modernleşme arasındaki ayrıma başvurulur.² Örneğin bu ayrıma göre, makam müziğini tamamen terk ederek Batı tonal müziğinin bir parçası haline gelecek bir Türk müziği inşa etme çabaları Batılılaşmaya, makam müziği külliyyatını muhafaza etmek ve yeni nesle daha kolayca aktarmak için Batı notasyonunu benimsemek modernleşmeye tekabül eder. Birincisi Batılılaşmayı, ikincisiyse Batılılaşmanın tehdidi altındaki geleneği yine Batının sağladığı araçlardan faydalanarak yaşatmayı amaçlar.

Ancak geleneği yaşatmak gibi bir amacın söz konusu olabilmesi için önce geleneğin yaşayabileceğini mümkün gören bir dünya görüşüne ihtiyaç vardır. Hâlbuki Batı dışı toplumlarda benimsenen modernleşme paradigması, gelenek lehine bir görüşü neredeyse imkânsız kılar. Bu paradigmaya göre gelenek geçmişe ait, miadı dolmuş ve terk edilmesi gereken bir şeydir. Hatta biz onu terk etmesek bile hızlı sosyal değişim onu tarihin çöplüğüne atacaktır zaten. Modernleşme fırtınası karşısında ayakta durması mümkün olmayan bir şeyi yaşatmak ve geliştirmek için zaman ve emek harcamak beyhudedir bu görüşe göre. Modernleşme paradigması toplumları geleneksel toplumlar, modernleşen toplumlar ve modern toplumlar olarak ayırır. Modernleşen toplum gelenekten kurtulma yolundaki toplumdur. Gelenekten tam anlamıyla kurtulduğu zaman modern toplumlar katına yükselir. Aslında bu şablon Batının kendi modernlik deneyimi için bile geçerli değildir. Zira Rönesans'tan itibaren Batı toplumları kendi geleneklerinden koparak değil bunları dönüştürerek kendi modernliklerini yaratmışlardır. Gerçi aydınlanma

2 Etnomüzikologların modernleşme-Batılılaşma ayrımında kullandıkları modernleşme kavramını, modernleşme paradigmasındaki ideolojik ve sosyolojik çağrışımlarını göz ardı ederek, daha teknik bir manada kullandığını belirtmek isterim.

düşüncesinin ve Fransız devriminin din başta olmak üzere her tür geleneği hedef tahtasına oturarak radikal bir dönüşüm önerdiği doğrudur. Ancak bu radikal dönüşüm kendi dışındaki bir modelin taklit edilmesine dayanmadığı için dönüp dolaşip yine kendi gelenekleriyle buluşmuştur. Örneğin modern Batı edebiyatı, eski Yunan ve Roma'dan kutsal metinlere, oradan modern romana kadar kesintisiz takip edilebilen bir kanon içinde kendini ifade eder. Modern Batı müzik geleneği Ortaçağ müzik geleneğinin ötekileştirilmesiyle değil dönüştürülmesiyle oluşmuştur, bir yabancı modele dayanmaz: “Batı, önünde var olan bir modele göre dönüşmemiştir... Modern olma durumu Batının bizzatıhi kendi deneyimine, kendi toplumsal değişim sürecine verilen addır” (Dellaloğlu, 2013: 153-155). Batı dışı toplumlardaki modernleşmecilerse kendi dışlarındaki bir modele göre modernleşmek durumunda kaldıklarından, kendi geleneklerini dönüştürülecek bir şey olarak değil, tarihin çöplüğünü boylayacak bir kalıntı olarak görmüşlerdir.³

Modernleşme paradigmasına göre gelenek edilgendir, değişim kabiliyetinden yoksundur, dolayısıyla geçmişte kalmaya mahkûmdur. Hâlbuki gerçekte bir gelenek ancak değişim sayesinde varlığını sürdürebilir. Değişemeyen ve yeni şartlara ayak uyduramayan gelenek zaten ölür ve müzeye kaldırılır. Yani bu durumda zaten gelenekten söz etmek imkânsız hale gelir. Geleneğin devamı kültürel süreklilik ile kültürel değişim arasında kurduğu dengenin başarısına bağlıdır. Öyle yenilikler vardır ki geleneğin bazı muhafazakâr mensupları tarafından başlangıçta “bozulma” olarak görülür ve şiddetli bir muhalefetle karşılaşır, hâlbuki geleneğin ayakta kalmasını sağlayan temel faktör haline gelebilir. Keza, modernleşmeci elitlerin geleneği zayıflatmak için aldığı tedbirler ve geliştirdiği araçlar, o geleneğe mensup bilinçli özneler tarafından geleneği sürdürmek için kullanılabilir. Geleneğin yabancı unsurları kabul etmede gösterdiği esnekliğin elbette ki bir sınırı vardır. Zira geleneğin aslî unsurları tamamen ortadan kalkmış ve bunların yerini yabancı bir geleneğin unsurları almışsa, şüphesiz artık bir gelenekten söz etmek imkânsız hale gelir. Bunun için bir geleneğin devamında, yeni koşullara uyum sağlamak amacıyla benimsediği yabancı unsurlar kadar reddettiği unsurlar da önem taşır (Bascom, 1959: 11-12). Kültüre süreklilik kazandıran ve onu bir gelenek haline getiren bu seçim sürecidir.

Velhasıl, geleneğin varlık sebebi, geçmiş hatıraları muhafaza etmek değil bugünü, yani realiteyi sürdürmektir. Dolayısıyla geleneği geçmişte kalmış bir şey olarak görmek, aslında geleneğin ruhuna aykırıdır. Bu bakımdan modernleşme paradigmasını benimseyenlerin bir yandan bilinçli olarak geleneği ortadan kal-

3 Batı dışı toplumların modernleşirken yabancı bir modele dayanmak ve kendi geleneklerini ötekileştirmek zorunda kalmaları öz-oryantalizm kavramıyla da doğrudan ilişkilidir (Kahraman, 2010: 48).

dırmaya yönelik adımlar atarken, diğer yandan da onu saygıdeğer bir ölü olarak muhafaza etmeye ve müzeye kaldırmaya çalışmalarına şaşmamak gerekir. Erken Cumhuriyet döneminde Batıcı kültür ve siyaset elitlerinin Osmanlı-Türk müziği geleneğine karşı tavrında saldırgan bir dışlayıcılıkla, hürmetkâr bir müzeye kaldırma eğilimi iç içe geçmiştir. Osmanlı-Türk müziği geleneğinin gazetelerde ve diğer iletişim araçlarında durmadan aşağılanması ve resmi kurumlarda icra ve eğitiminin yasaklanmasına kadar varan saldırgan uygulamalar birinci eğilime örnektir. Birincinin ayrılmaz bir parçası olan ikinci eğilimse aynı geleneğin bir müze malzemesi haline getirilerek resmi kurumlara hapsedilmesidir.

Örneğin konservatuarda Türk müziği eğitimini yasaklayanlar ve bu kararı gazetelerde aşağılayıcı yazılar eşliğinde “Türk musikisinin ilga edilmesi” olarak ilan edenler, bir yandan da Osmanlı-Türk müziği külliyatını tespit ve tasnif etmek için kurullar oluşturmuş, Tarihi Türk Musikisi koroları kurmuşlardır. Darülelhan’ın alaturka kısmının kapatılmasından sonra kurulan Tasnif ve Tespit Heyeti’nin çalışmaları bu meseleyi anlamamız için çarpıcı bir örnek sağlar. Bu heyetin görevi eski eserleri tespit edip notaya almaktır ve yeri gelmişken, bu heyette çalışanların yaptıkları hizmetin büyüklüğünün her türlü takdirin ötesinde olduğunu belirtmek gerekir. Gelgelelim, heyetin çalışma şekli enteresan bir şekilde tarif edilmiştir. 22 Ocak 1927 tarihinde Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati ve Maarif Vekâleti Türk Harsı Müdürü Namık İsmail imzası ile gönderilen yazıya göre heyet “kesinlikle eğitim ve öğretim niteliği taşımamak koşuluyla” ve “öğretimin olmadığı günlerde” çalışacaktır. Yani bu müziğin müzeye kaldırılmasına izin olsa da, yaşatılmasına izin yoktur. Bu yönüyle, Osmanlı-Türk müziği geleneği hakkında Jakoben Batıcılar tarafından söylenen çeşitli olumlu sözler, daha ziyade Avrupalıların ölü Mısır ve Sümer medeniyetleri hakkındaki övgülerini hatırlatır. Çünkü bu gelenek de Doğunun kadim medeniyetleri gibi tarihteki misyonunu tamamlamış, miadını doldurmuş ve Avrupa-merkezci anlatıya göre bayrağı Batıya devretmiştir. İnsanlığın geleceğinde artık bunlara yer yoktur. Osmanlı-Türk müziği geleneğini dışlamaya çalışan birinci grubun sergilediği bu her iki eğilimin geleneğin mensupları üzerinde farklı sonuçları olmuştur. Her şeyden önce meselenin meşrulaştırmayla ilgili bir boyutu vardır. Müziğe yönelik resmi politikalar daha çok ideolojik kabullerden kaynaklandığı için geleneğin mensupları da bunlara ideolojik cevaplar vermek zorunda kalmıştır. Bunun sonucunda gelenek, bizzat mensupları tarafından resmi kültürel meşruluk kalıpları içinde yeniden tanımlanmaya başlamıştır. Örneğin geleneğin Türklük vasfı, Orta Asyalı kökenleri daha fazla vurgulanmış, Şarklı-İslami unsurlarının üzeri örtülmüş, Batıyla uyumlu veyahut Batıda muadilleri bulunabilecek unsurlarının altı çizilmiş, geleneksel kavramlar geri plana atılarak geleneğin tanımlayıcı özellikleri Batılı kavramlarla tarif edilmeye başlamıştır. Geleneğin mensupları tarafından

benimsenen ayakta kalma ve savunma stratejilerinden bir kısmı da yine meşrulaştırmaya yönelik olmakla birlikte söylemsel değil biçimsel niteliktedir. Örneğin müziğin icrasına Batılı ve modern bir görünüm kazandırılmaya çalışılması için Batı kaynaklı koro icrasının benimsenmesi, Avrupalı konser düzenine geçilmesi, solistlik kurumunun ön plana çıkması, icracıların takım elbise veya frak giymesi, sazların önlerine nota sehпасı konması gibi uygulamalar daha çok bu gruba girer. Bu uygulamaların hemen hemen hepsi, hor görülen bir müziğe Batılı kalıplar içinde itibar kazandırmayı ve bu müziğin kültürel meşruluk alanını genişletmeyi amaçlar. Bu arada bu meşrulaştırma faaliyetlerinin hiçbirine ilgi duymadan Zealotizmi benimseyenler de olmuştur. Örneğin Cumhuriyet devri polemiklerine ve meşrulaştırma çabalarına hiçbir şekilde bulaşmayan, kendi dar çevresi içinde klasik geleneği eski haliyle sürdüren ve nota kullanmayı bile “musiki edebinin bozulması” olarak görüp reddeden Ahmet Avni Konuk bu tavrı temsil eder. Bu eğilim, her ne kadar içinde çok saygıdeğer ve soylu tutumlar barındırsa da, geleceğin bütünü içinde marjinal bir konumda kalmaya mahkumdur.

Yaşayan geleneğe yön verenler genellikle daha esnek ve yenilikçi eğilimleri benimseyenlerdir. Herodianizm tanımını yeniden gözden geçirerek, bunu Batının yarattığı tehdide Batının araçlarıyla karşı koyma olarak görebiliriz. Yalnız Bruno Nettl’in tanımladığı şekliyle (1986: 373) Batılı değerleri ve Batı müzik sisteminin merkezi unsurlarını benimseme arzusuna dayanan “Batılılaşma” ile geleneksel müziğin değerlerini ve üsluplarını korumak ve ayakta tutmak için modern yöntemlere başvurulmasına dayanan “modernleşme” arasında bir ayırım yapmak gerekir. Bu yaklaşımlar çoğu zaman iç içe geçse de, farklı niyetlerle gerçekleşen ve farklı sonuçlara yol açan karşılıklardır.⁴ Nettl’a göre (1978: 168) Batılılaşma bir yerli müzik sisteminin bilinçli olarak Batının müzikal kültürünün bir parçası haline gelme çabasıdır. Modernleşmeye, bazı yönlerden Batılılaşma çabalarıyla çakışmakla birlikte, esasen yerli müzikal sistemin bütünlüğünü koruyarak Batının müzikal sistemiyle rekabet edebilmesini amaçlar ve bunu sağlamak için kendi bünyesini bozmayacağını düşündüğü Batılı teknik ve yeniliklerden faydalanır. Klasik Türk müziğinin notayla ilişkisi bu açıdan öğretici bir örnek sunar. Klasik Türk müziği geleneğinde, bildiği gibi, nota kullanılmazdı. Hatta eski üstatlar nota kullanmayı ayıplanacak bir şey olarak görürlerdi. Ne var ki XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı notasının hızla kabul edildiğini görüyoruz. Acaba bu Batılılaşma mıdır, yoksa modernleşme mi? Bir müzik sistemi olarak Batı nota sisteminin kabul edilmesi ayrı bir şeydir, bu notanın bir müzik geleneği tarafından kendi sistemine adapte edilmesiyse bambaşka bir şey. Batı notasının Türki-

4 Batı dışı müzik geleneklerinin Batı etkisine karşı verdiği karşılıkların daha geniş bir analizi ve şematik ifadesi için bkz. Bruno Nettl, 1985: 7-32 ve 167-81. Batılılaşma ve modernleşme ayrımını Japon ve Osmanlı müzik geleneklerinin Batı karşısındaki ayakta kalma mücadelesi açısından ele alan bir makale için bkz. Karl Signell, 1976: 72-102.

ye'ye girişi ve yaygın kabulü, bütün kuralları, formları ve içeriğiyle Batı müziğinin topluma empoze edilmesini amaçlayan Batıcı devlet politikalarıyla doğrudan ilişkilidir. Ancak geleneksel müziğin Batı notasını kendi sistemine adapte etmesi, bu amaca teslim olmaktan ziyade, geleneği sürdürmeye hizmet edecek bir teknik ve pratik fırsatı değerlendirme arzusuyla ilgilidir. Dolayısıyla Batı notasının adaptasyonu bu pratik amaçla sınırlanmış, Batı nota sisteminin diğer temel ve bütünlüyci özellikleri kabul edilmemiştir (Ayangil, 2008: 402). *Örneğin Sadettin Arel'in Türk müziğini çoksesli hale getirmek (yani Batılılaştırmak) için geliştirdiği nota sistemi, geleneğin mensupları tarafından bu iş için değil, geleneğin muhafaza edilmesini ve aktarılmasını kolaylaştırmak, yani aktarım ve eğitim yöntemlerini modernleştirmek için kullanılmıştır. Çağdaş Türk müziğini Batı müziğinin bir şubesi haline getirmek isteyen Türk Beşleri ise, zaten makamsal müzik geleneğinden tamamen vazgeçtikleri için Batılılaşma-modernleşme ayrımında bariz bir şekilde Batılılaşma kategorisi içinde yer alırlar.* Münir Nureddin Selçuk'tan Sadettin Kaynak'a dek, Batılı teknik unsurlardan faydalanarak geleneği dönüştüren isimlerin hepsini Batılılaşma değil modernleşme kategorisi içinde değerlendirmek gerekir. Osmanlı-Türk müziği geleneğinin yaşayan ve geleceğe intikal eden tarafları, Tanburi Cemil Bey'den Sadettin Kaynak'a kadar hep bu yenilikçi kanadın çabalarından beslenmiştir.

Bir de kendileri modernleşmeci dünya görüşünü benimsemelerine karşın, Osmanlı-Türk müziği geleneğinde her tür yeniliğe şüpheyle yaklaşanlar ve sürekli olarak bozulmadan şikâyet edenler vardır. Osmanlı-Türk müziği geleneği mensupları içindeki bu eğilim, geleneğin tarihinde bir altın çağ saptar ve bundan sonra yapılan her şeye şüpheyle yaklaşır. Geleneği geçmişteki bu altın çağda dondurarak kıymetli bir vazo gibi muhafaza etmeye çalışır. Bu altın çağ ve bozulma edebiyatı, Osmanlı-Türk müziği geleneğini dışlayanlarla muhafaza etmeye çalışanları ortak bir çizgide birleştiren bir arkaikleştirme eğilimine yol açmıştır. Örneğin Mesut Cemil Bey, efsanevi bir Türk müziği icracısı ve resmi kurumlardaki Türk müziği faaliyetlerinden sorumlu bir kişi olmasına karşın, Türk müziği geleneğinin devam etmesinin artık mümkün olmadığı inancındadır. Ona göre "bütün bir cemiyetin canlı musikisi olarak Osmanlı musikisi çoktan tarihe karışmıştır" ve bu "tabii bir hadise"dir. Çünkü "her şeyimizle iyi kötü günden güne Garplılaşıp dururken, musikin de bu temessül hadisesinden müteessir olmaması kabil değildir." Bu durumda yapılması gereken onu "adeta asar-ı atikadan bir eser gibi hürmet ve huşu ile muhafaza" etmek, "mutaassibane bir ihtimamla zatına, aslına hiç dokunmadan saklamaktır. Bunun haricinde yapılacak her şey, nefis bir vazoya güzellik vermek ve istimale salih bir hale getirmek için yaldız vurmağa ve kulb takmaya benzer." Yahya Kemal ve bilhassa Ahmet Hamdi Tanpınar gibi bu müziğe tutkun olanlar dahi benzer bir fikri savunmuşlardır. Örneğin Yahya Kemal, Türk müzi-

ğini öven harika mısralarında genellikle onun eskiliğini vurgular. Keza Tanpınar'a göre (2006: 130) XIX. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde artık “hayatın yaratıcı pınarı kurumuş, ... Dede'nin bir iki dehalı talebesi hariç, mahiyet ve vakarını kaybederek soysuz bir hissiliğe doğru adım adım yürüyen” Osmanlı-Türk müziği geleneği miadını doldurmuştur. Osmanlı-Türk müziğine besledikleri derin hayranlığa karşın, Türkiye'nin geleceği söz konusu olduğunda, Tanpınar'ın ve bu çizgideki birçok aydınının tercihi Batı müziğinden yanadır.

Bu arkaikleştirme ve müzeye kaldırma eğilimi, bir geleneği yok etmek isteyenler tarafından kullanılabilceği gibi, onu korumak isteyenlere de hizmet edebilir. Nitekim etmiştir de. Tarihi Türk Musikisi korosundan başlamak üzere, klasik korolar ve benzeri kurumlar bu yaklaşımın en önde gelen temsilcileri olmakla birlikte, Osmanlı-Türk müziği geleneği mensuplarına geniş bir kültürel meşruluk alanı sağlamış, ayrıca istihdam problemlerine de çözüm getirmiştir. Türkiye'de “klasik Türk müziği” kategorisinin icat edilmesine yol açan bu çabalar, bir yandan da klasikçi eğilimlerle yaşayan geleneğin daha popüler ve canlı unsurları arasında bir gerilim ortaya çıkarmıştır. Zaten, dünyadaki örneklerden de biliyoruz ki, müzeye kaldırılacak geleneğin yaşayan gelenekten ayrılması esastır. Bu ayrılma süreci, aynı zamanda bir gelenek icat etme sürecini de içerir. İcat edilen gelenek kavramı bilindiği gibi ilk kez tarihçi Hobsbawm tarafından kullanılmış ve zamanla sosyologların temel kavramları arasına katılmıştır. Bu icat edilen geleneklerle, müzeye kaldırılan ve yaşayan gelenekler arasındaki ilişki gelenek sosyolojisinin en ilginç meselelerinden biridir.

Klasik koro bu konuda çarpıcı bir örnek sağlar. Kendine özgü bir toplu icra anlayışı yüzlerce yıldır Türk müziğinde varlığını sürdürmekle birlikte, koro icrası aslında geleneğe bütünüyle yabancıdır. Türk müziğine Batıdan alınmış bir yenilik olarak XX. yüzyıl başlarında giren koro, başlangıçta aykırı bir denemeyi temsil ediyordu. Ancak zamanla bir kısım müzisyen tarafından hızla benimsendi ve yeni rejim tarafından dışlanan klasik Türk müziği geleneğine “ciddi”, “modern” ve “Batılı” bir görünüm vererek ona meşruiyet kazandıracak bir fırsat olarak görüldü. Böylelikle koro icrası, resmi kurumlardan dışlanan klasik Türk müziği geleneğini bu kurumlara taşımanın aracı haline geldi. Bununla birlikte, radyodaki klasik koro programları, geleneksel icra tarzını sürdüren yaşlı üstatların büyük tepkisini çekmiştir. Klasik Koro, esasen geleneksel Osmanlı repertuarını seslendirmesine karşın, geleneksel icradan oldukça farklı bir icra anlayışını benimsemiştir. Buna karşılık koronun savunucuları, bu anlayışın klasik eserlerin icrasına ve geleneksel anlayışa en uygun icra şekli olduğunu ileri sürmüşlerdir. Hatta daha da ileri gidenler ve koro öncesi icra anlayışını “dejenere” sayanlar da vardır. Örneğin koronun devlet tarafından kabul görmesini sağlamada son derece değerli hizmetler görmüş

Yılmaz Öztuna'ya göre (1969: 31) “mûsiki tarihimizi yazacak olanlar, fevkalade bir koro şefi olan Mes'ut Cemil'den önceki dejenere icra ile ondan sonraki, onun büyük eseri olan temiz icra arasındaki uçurumu belirtmeyi ihmal edemeyeceklerdir.” “Dejenere” terimi bozulmuşluğu ifade ettiğine göre, koroya da dolaylı olarak bir aslına dönüş misyonu yüklenmiş olmaktadır. Tarihsel olarak geleneksel icrada izine rastlanmayan ve yakın bir tarihte herkesin gözü önünde Batıdan aktarılmış olan koro icrasının, çok kısa bir süre içinde klasik eserlerin standart icra şekli haline gelmesi ilginçtir. Üstelik “klasikçiler” bu eserlerin sanki yüzlerce yıldır bu şekilde icra edildiği ve geleneksel müziğin otantik ve orijinal icrasının bu şekilde olduğu algısını yaratmayı başarmışlardır. Aslında bu, gelenek icat etme sürecinin başarısına işaret eder. İcat edilen bu yeni klasikçi eğilim, kendisini beğeni hiyerarşisinin yukarı yerleştirirken yaşayan geleneksel icrayı “piyasa tavrı” veya “dejenere icra” olarak damgalanmıştır. Yaşayan gelenekle klasikçi tutum arasındaki gerilim klasik koronun repertuar seçimiyle de pekiştirilmiştir. Örneğin Mesut Cemil'in kurduğu klasik koro, artık tarihe karışmış ölü bir sanattan örnekler dinletircesine, “Tarihi Türk Müziği Korosu” ismini almış ve sadece eski repertuarla meşgul olmuştur. Pertev Demirhan'ın (1948) bu duruma tepkisi Türk müziği camiası içindeki burukluğu gayet iyi yansıtmaktadır: “... Güzel eserlerimizi (Tarihi Türk Müsikisi) adı altında radyodan dinliyoruz. Bu (Tarihi) sözü bana pek acı geliyor ve bende âdeta (Bu mûsiki artık maziye aittir; kıymeti yoktur, sizlere ancak hatıra diye dinletiyoruz) diyorlarmış gibi tesir hasil ediyor...” Gerçekten de koro ve temsil ettiği zihniyet yeni eserlere repertuarında yer vermeyerek, hatta Sadettin Kaynak gibi büyük yenilikçileri küçümseyerek yaşayan gelenekle arasına bir duvar örmüş, Hakkı Süha Bey'in deyişiyle (1928) “eser ibdadını yalnız eski sânilerin inhisarına” vererek “onlardan sonraki ibda teşebbüslerini bidat” saymıştır. Bu ise aslında geleneğin ruhuna aykırıdır.⁵

İcat edilen ve müzeye kaldırılan gelenekler veya modernleşme-Batılılaşma ayrımı çerçevesinde açıklamaya çalıştığımız adaptasyon çabaları Batı dışı toplumların Batıyla karşılaşma tecrübesi sırasında geliştirdikleri belli karşılıklardır. Modern çağda bir kısım insan Batının meydan okuması karşısında yeni bir modern millî kimlik yaratarak ayakta kalmayı denerken, bir kısım insan Batının açtığı imkânları geleneğin baskısından kurtulmanın bir yolu olarak görmüştür. Bir kısım insan ise her şeyi ezip geçen Batılılaşma dalgası karşısında geleneksel mirastan mümkün olduğunca fazla şeyi kurtarmaya çalışır. Bu tutumların her birinin

5 İşin ilginç koro icrası bir icat edilmiş gelenek olmasına karşın, bir yönüyle yaşayan bir geleneğe dönüşmeyi başarmıştır. İlk önce Batılılaşma yönünde aykırı bir deneme olarak başlayan, daha sonra radyoda klasik eserlerin kalıplaşmış ve standartlaşmış icrasının yegâne kurumu haline gelen koro, zaman içinde bütün yurda yayılmıştır. Üniversiteler ve mûsiki cemiyetleri, hatta şirketler ve fabrikalar bünyesinde faaliyet gösteren amatör Türk müziği koroları, geleneksel müziğin en yaygın icra toplulukları haline almış, başlangıçta niyetlenilen fonksiyonlarını kat be kat aşan yeni bir misyon üstlenmiştir. Öyle ki, başlangıçta “asil” ve “klasik” bir havas üslubunun ifadesi olan koro, bütün yurda yayılan mûsiki cemiyetleri eliyle âdeta folklorik bir unsura dönüşmüştür.

başvurduğu farklı stratejiler vardır. Bu tutumlar ve stratejiler arasında yaptığım ayrımların, hele ki müzikten bahsediyorsak, etik değil analitik ayrımlar olduğunu vurgulamak isterim. Yapılması gereken yargılayıcı hükümler vermek yerine, her bir tercihin nasıl sonuçlara yol açtığını somut olarak tespit etmektir. Bu tebliğde erken Cumhuriyet döneminde Osmanlı-Türk müziği geleneğiyle ilişki kurma biçimlerini sınıflandırmak için çok genel bir şablon önermeye çalıştım. Bu şablonun ampirik çalışmalarla sınanması, bize çok daha zengin bilgiler sağlaymanın yanı sıra, bizzat şablonun kendisini tadil etmemize de imkan sağlayacaktır. Bu mütevazı tebliğdeki fikirlerin bu türden ampirik araştırmalara ilham kaynağı olması dileğiyle...

KAYNAKÇA:

AYAS, G. (2014). *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

AYAS, G. (2015). *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

BASCOM, W. (1959). "The Main Problems of Stability and Change in Tradition". *Journal of International Folk Music Council*. XI: 7-12. Bruno Nettl, 1978.

DELLALOğLU, B. F. (2013). *Bir Tanpınar Fetişizmi: Modernleşmenin Zihniyet Dünyası*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

DEMİRHAN, Pertev, "Türk Mûsikisi Hakkında". *Türk Mûsikisi Dergisi* (1948).

GEZGİN, H. S. (1928). "Mûsikimiz". *Tiyatro ve Mûsiki Mecmuası*. Sayı: 1, 19 Kanunu Sani 1928.

KAHRAMAN, H. B. (2010). *Türk Siyasetinin Yapısal Analizi I Kavramlar-Kuramlar-Kurumlar*. İstanbul: Agora.

NETTL, B. (1978). "Persian Classical Music in Tahran Process of Change". *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*. Ed. Nettl. Londra.

NETTL, B. (1986). "World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence". *Acta Musicologica*. Cilt LVIII, Fas. 2. Öztuna, 1969.

SCHROEDER, R. (1996). *Max Weber ve Kültür Sosyolojisi*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi.

SIGNELL, K. (1976) "The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese". *Asian Music*. VIII/ 2.

TANPINAR, A. (2006). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TOYNBEE, A. (1978). *Tarih Bilinci*. (Çev. M. Belge) İstanbul: Bateş Yayınları.

TOYNBEE, A. (2004). *Uygarlık Yargılanıyor*. İstanbul: Örgün Yayınları.

“MODERN HAYATIN DİNÎ MÛSİKÎ GELENEĞİNE OLUMSUZ ETKİLERİ”

M. Hakan ALVAN¹

Özet

XX. yüzyıl başında Osmanlı Devleti varoluş mücadelesini kaybettiğinde yeni nesle kültür ve sanat sahasında çok zengin bir miras bıraktı. İnsanımız, irfan ile şekillenen bu mirasın içinde dinî ve gündelik hayatını, kültür ve sanatla çelişmeden şekillendirmişti. Ne var ki savaşların ardından Cumhuriyet’ten sonra, Osmanlı’ya dair ne varsa reddetme ve aslını inkâr etme hastalıklı bir bünye oluşturdu. Yeni nesiller, ekonomik sıkıntılarla boğuşurken sığlaşan akıl ve ruh hâli içine girdi ve kadîm geleneğin beyefendilerinin akl-ı selîm, kalb-i selîm ve zevk-i selîminden mahrum yetiştiler.

Kültür ve sanat mirasının tahribatını 1925’te tekkelerin kapatılmasından sonraki süreçte, dinî mûsıkî sahasında da trajikomik bir şekilde gözlemlemek mümkündür. Bu bildiride modern İslam algılarının geleneksel İslam’ın derinliğini kavrayamaması; İslam medeniyetini zirveye taşıyan bir toplumken cehalet veya art niyetle, dinî hayatın bedeviyete mahkûm edilmesinin çarpıcı örnekleri, dinî mûsıkî sahasından analiz edilecektir.

Giriş

İslam fakihleriyle sanata meyyâl mutasavvıflar arasında, özellikle şiir ve musıkînin haramlığı ve helallığı bahsinde asırlardır süren fikir çatışmasının da bir geleneği vardı. Bu çatışma, şeriaten hakikate giden yolda her iki tarafın da özeleştirme veya empati yapabilmesini sağladığı için asla İslam medeniyetini tehdit eder bir boyuta ulaşmamıştır. Bu münazaralar sonunda mesela, şiir ve mûsıkî açısından hayırlı neticeler zuhur etmiştir. Zira Kur’ân-ı Kerîm’de şiir ve musıkîyi haram kılan ayet yoktur. Hadîs literatüründe ise musıkîye cevaz vermeyen hadîs-i şerîflerin çoğu, hadîs ilmi kriterleri açısından zayıf ve uydurma iken musıkîye cevaz veren hadîslerin ekserisi sahih ve güvenilir kabul edilir.² Yûnus Emre’nin Molla Kasım ile çatışması, Ebussuûd Efendi’nin önceden mutasavvıfların zikirde mûsıkîden istifade etmesine ve devrâna karşı çıkarken Eyüplü Halvetî şeyhi Pîr Ümmî Sinan ile yaşadığı münazara sonrasında fikrini değiştirmesi bu hususta güzel örneklerdir.

1 Neyzen-bestekâr, İstanbul Tarihî Türk Müziği Topluluğu Sanatçısı.

2 Bu konuda İbni Hazm’ın ve İbni Kayserânî’nin müstakil eserleri yanında, geniş bilgi edinmek ve tereddütleri gidermek için özellikle Süleyman Uludağ’ın **İslam Açısından Musıkî ve Semâ** ve Pehlul Düzenli’nin **İslam Kültür Tarihinde Musıkî** adlı eserlerine müracaat edilebilir.

Bu fikir çatışmasının tezi ve antitezi bir senteze dönüştü. Sanatkâr ruhlu din âlimlerinin de benimsediği bu sentez özetle; “Şiir ve mûsikî, *Allah'ın bize verdiği bir nimettir. Her ikisi de niyete göre, âşîğın aşkını artırır, bu yüzden ehline helaldir. Fâsîğın ise fîskını artırır, onlara haramdır.*” diyordu. Böylece Osmanlı'da sadece şeyhülislamlar değil; sanatkâr ruhlu nice kazasker, müderris, vaiz, imam, müezzin, hâcegân vb. nice zât, şiir ve musikîyle uğraştıkları gibi; bazıları musikînin icazetine dair kıymetli eserler yazmıştır.³ İstanbul Müftüsü (Şeyhülislam) Zenbilli Ali Efendi, Şeyhülislam Mehmed Esad Efendi, Şeyhülislam Bahâyî, Şeyhülislam Dâmadzâde Fezullah, Şeyhülislam Küçükçelebizâde Âsım, Şeyhülislam Pîrîzâde Mehmed Sâhib Molla, Bursa Kadısı ve Müderrisi iken Celvetî Pîri olan şair ve bestekâr Aziz Mahmud Hüdâî, müderris ve Halep, Bursa Kadısı olan ve Mekke Kadısı, Anadolu ve Rumeli Kazaskeri olan Kethüdazâde Ârif Efendi bunlardan sadece birkaçıdır. Bu kıymetli din âlimleri, her iki sanata da katkıda bulunurken İslam estetiğini inşa etmişlerdir.

Ancak XX. yüzyıl başlarından itibaren emperyalist hedeflerin arka planda desteklediği radikal hareketler ve bunların nev-zuhûr hocaları; bütün bunlar hiç yaşanmamış da sadece kendileri doğru İslam'ı anlatıyormuşçasına İslam geleneğini hiçe saymaktadır. Köksüz bir çiçeğin vazoda ne kadar ömrü olursa bunların da çürümeye meyyal düşünceleri sadece zihinleri bulandırmaktadır. Bu perspektiften hareketle, dinî mûsikî sahasında bazı konulara bakmakta fayda var:

a. *Ezân- ı Muhammedî, Tekbîr ve Salâ Kültürümüz*

Âlemlerin Efendisi Hz. Peygamber (s.), namaza çağrının nasıl yapılması gerektiği konusunu ashâbıyla istişare etmişlerdir. Kimileri, büyük bir çan, kimileri de boru vb. şeyler çalmayı teklif ettiler. Fakat ezânın nasıl olacağı, bizzat Allahu teâlâ tarafından, ashâbdan Abdullah b. Zeyd b. Sa'lebe'ye ve Hz. Ömer'e rüyalarında öğretilmiştir. Ertesi gün Hz. Peygamber'e gelip bu rüyaların anlatılması sonucunda; Hz. Muhammed (s.), ezânın insan sesiyle okunmasını emrettiler.⁴ Sonra başta Bilâl-i Habeşî, İbn Mektûm gibi ashâbdan sesi güzel zâtlar, yüksekçe bir yere çıkıp ezânı okuyarak insanları namaza davet etmeye başladılar. Hz. Peygamber'in sesi güzel olduğu için, aksanı bozuk olsa da Hz. Bilâl'i ezâna teşvik etmesi, kendisinin meselenin estetik boyutuna ne kadar önem verdiğinin delilidir. Çünkü Kur'an-ı Kerim'de çirkin ses, eşek anırmasına benzetilip eleştirilmiştir (Lokman/19). İlerleyen zamanlarda müslümanlar, imar ettikleri sanat harikası camilerden ezânın sesini daha uzak noktalara ulaştırdılar.

3 Bkz. Süleyman Uludağ, *a.g.e.*, s.390-391; Reşat Öngören, *Osmanlılarda Tasavvuf*, s.369-384.

4 Buhârî, “Ezan”, 1; Müslim, “Salât”, 1; Ebû Dâvûd, “Salât”, 27; Tirmizî, “Salât”, 25; İbn Mâce, “Ezan”, 1; Nesâî, “Ezan”, 1.

Çağlar boyunca, ezân-ı Muhammedî'nin en güzel icraları, özellikle İstanbul ve Bursa, Edirne, Konya gibi önemli kültür merkezlerin semalarında yankılanmıştır. Eskiden *sabah ezânı* hüseyinî, dilkeşhâverân; öğle *ezânı* hicaz; *ikinci ezânı* rast; *akşam ezânı* segâh; *yatsı ezânı* ise hicaz, beyatî makamlarında okunurdu. Sabah ezânından evvel dilkeşhâverân makamından bir salâ verilmesi ve ardından bir na' t okunması âdetti. Yakın camilerde ise bazı müezzinler “çifte ezân” okurdu. Karşılıklı perde değişmeli okunan bu tavır çok sevilirdi. Ezân okumanın âdâb ve erkânı, zamanla farklılıklar göstermiş; bundan da değişik tavırlar doğmuştur. Eskiden İstanbul, Bursa vb. payitaht şehirlerinde saray müezzinleri “saray tavrı” ile ezan okunurdu. Selâtin camilerine seçilen imam ve müezzinlerin de sesinin güzel ve mûsikîde ehil olmasına özen gösterilirdi. Selâtin camilerinde geniş bir imam ve müezzin kadrosu vardı. Bununla ilgili olarak Süleymaniye vakfiyesi ile Hatice Turhan Sultan'ın Yenicami vakfiyesi örnek gösterilebilir.⁵ Fatih Sultan Mehmed'in türbesinde biri salâ müezzini olmak üzere ikişer müezzin görevlendirilmesi⁶ ezân ve salâ kültürünün her ikisinin de Osmanlı medeniyetinde önemli bir yere sahip olduğunu gösteriyor.

Geçmişte yetişen güzel sesli müezzinler hakkında maalesef elimizde bilgi hemen hiç yoktur. Ama XVII. yüzyılda Sultan Ahmed Camii müezzinbaşısı Hocazâde Mehmed Enverî, XVIII. yüzyılda Zeyrek Camii müezzini Hüseyin Ded'e'den bahsedilir. XX. yüzyılda ise mûsiki bilgileri ve seslerinin güzelliğiyle âdeta birer efsane ve ekol haline gelmiş kimseler yetişmiştir. Bunlar arasında. III. Selim'in ser-müezzini Hammâmizâde İsmâil Dede, II. Mahmud'un ser-müezzini Şâkir Ağa, Çilingirzâde Ahmed Ağa, Dellâlzâde İsmâil Ağa, Hammâmizâde İsmâil Dede'nin kızından torunu Sermüezzin Rifat Bey, İsmâil Hakkî Bey sarayda müezzinbaşısı vazifesindeki ünlü mûsikîşinaslardandır. Hattat Kazasker Mustafa İzzet Efendi de saray müezzinliği yapmıştır. Necmeddin Okyay onun sermüezzinliği sırasında, hat sanatında İmâd el-Hasenî'yi taklidi bırakıp kendi tertiplendiği, “*Nazar-ı şehle küt'a-i garrâ / Levha-i mihre nâz ederse sezâ / Şâh-ı asrın ki ser-müezziniyim / N'ola eyler isem İmâd'a salâ*” kıtasıyla icâzet aldığını söylemiştir.⁷ Ayrıca Basmacı Abdi Efendi, Süleymaniye Camii müezzinleri Hafız Şevket ve Hafız Kemal, Üsküdar Yeni Valide Camii müezzini Hafız Süleyman, Beyazıt Camii müezzini Hafız Kerim (Akşahin) ve Aksaray Valide Camii müezzini Aksaraylı Hafız Cemal Efendi'yi bilhassa zikretmek gerekir. Son devirde Aksaray Valide Camii müezzini Aksaraylı Hâfız Cemal ile Üsküdar Yeni Valide Camii müezzini Hâfız Süleyman'ın okudukları çifte ezânlar musikî literatürüne geçmiştir. Bugün, Üsküdar Mihrimah Sultan Camii ve Yeni Cami'de bu çifte ezân okuma geleneğinin devam etmesi sevindirici bir uygulamadır.

5 Nuri Özcan, “Ezan”, *DİA*, c.12, 1995, s.44

6 M. Sabri Küçükkaşçı, “Müezzin”, *DİA*, c.31, 2006, s.494.

7 M.Üğür Derman, “Kazasker Mustafa İzzet”, *DİA*, c.31, s.304-305.

Dinî musıkî formlarından Ezân-ı Muhammedî, salâ ve İtrî'nin *Segâh Tekbîr*'i de Yahya Kemal'in hayatına ve şiirlerine sinmiş güzel bir tütsü gibidir. Üsküp'te İshakiye Camii'ne bitişik evlerinden, Partial Hâfız'ın ezânlarını ve salâlarını dinlerken⁸ sokaklarda esen cennet esintili bir rüzgârla; şehri mâbed sükûnetinin kapladığını hisseder ve annesinin dudaklarının ism-i Celâl'le (Allah) kımıldadığını hatırlar.⁹ Yahya Kemal, sonradan Avrupâ'nın farklı şehirlerine yaptığı seyahatlerde, hep İstanbul tavrıyla okunan ezânları özlediğini anlatır.

*Emr-i bülendsin ey ezân-ı Muhammedî
Kâfi değil sadâna cihân-ı Muhammedî*¹⁰

(Yahya Kemal)

Yahya Kemal, *Ezânsız Semtler* ve *Ezân ve Kur'an*'ı yazdığında (1922); İstanbul henüz işgal altındaydı. Bu yazılarında yenilmiş bir millete şanlı tarihini hatırlatan Yahya Kemal, fetih ruhunu milletin tekrar kazanması gerektiğini düşünür. İstanbul'un Fethi'nde "... *ihiyar Akşemseddin'in kocamış kartal gibi kollarını açarak ... Yâ Müfettihül-Ebvâb! diye bağırıldığı*" günü; Sultan Fâtih'in Ayasofya minaresinden okuttuğu ezânı hayâl ederken yâd eder. Ona göre, Müslüman-Türk çocuklarının dinî ve millî terbiyesinde ezân sesi son derece önemli role sahipti.¹¹ *Semtler* ve *Ezân ve Kur'an*'ı yazıldığı günlerde İstanbul halkı arasında büyük ilgi gördü. Hatta Samatya'dan bir asker annesi ona gönderdiği bir mektupta, duygularını şöyle anlatıyordu:

"Yahya Kemal Beyefendi'ye

Muhterem beyefendi oğlumuz, yazdığın makale İstanbul'un hücrâ bir köşesinde milletin kuvve-i ahlâkisine bakarak mütekelim, seccadesinin üzerinde, Hâlık'ına onlar için intibâh ve necât dileyüp ancak mevtini bekleyen bir vâlideye rûh ve hayat verdi. Bu güzel sözlerinden ümîd ettim ki milletim uyanacak ve âlî dininin ulvî edebî ile mütehallık olarak üzerindeki levs-i ma'âsîden (günahların, âsiliklerin pislîğinden) yıkanacak.

Ey Kemâl-i âlî himmet, sa'yin meşkûr olsun. Benim Kemal adlı bir oğlum, Anadolu'da milletinin selâmeti için çalışıyor. Sen de bir evlâdımsın. Bundan sonraki münâcâtlarımda diyeyim ki 'Yâ Rabbi, benim Kemal ehli iki oğlum var: biri kılıcıyla, biri kalemiyle senin dininin büyüklüğünü i'lâya çalışıyorlar. İkisini de muvaffak bi'l-hayr eyle ve bu gibilerini teksir eyle. Âmin yâ Hayrû'n-Nâsırîn! Samatya'dan bir asker anası."¹²

8 Yahya Kemal Beyatlı, Çocukluğum, Gençliğim, Siyasî ve Edebi Hatıralarım, s.35.

9 Nihad Sâmî Banarlı, *Yahya Kemal'in Hatıraları*, s.26-27.

10 Yahya Kemal'in *Ezân-ı Muhammedî* şiirini Ruhi Ayangil hüseyinî-aşîran makamında bestelemiştir.

11 Ayvazoğlu, *a.g.e.*, s.172.

12 Ayvazoğlu, *a.g.e.*, s.172.

Münir Nurettin Selçuk da üstâdı Yahya Kemal'in Aziz İstanbul şiirini bestelerken Beylerbeyi Camii'nde okunan güzel bir ezân sesinden etkilenmiştir. Bu bestenin başındaki iki melodik cümle, o ezânı ve bir annenin; seher vakti yavrusuna söylediği ninniyi temsil etmektedir.¹³

Ezân-ı Muhammedî'ye eşsiz katkıları olan bir kültüre sahipken günümüzde, güzel sesli ezân okuma ve ezânın kalitesini tespit edebilmede ciddi yanlışlara düşülmesi, erbâb-ı musıkînin en çok üzüldüğü şeyler arasındadır. Arap coğrafyasına giden kimi Müslüman Türkler, kendi kültürünü tanımadan; ezânın en güzel şeklinin Arap tavrıyla okunduğunu zannetmektedir. Hatta bazı müezzinler, Anadolu'da ve ne gariptir ki İstanbul'da bu tavrı taklit ederek ezân okumaktadır.

Mekke ve Medine'de bugün okunan ezânlar, genellikle hicaz ve rast makamının o coğrafyaya uyumlu şeklidir. Bu ezânları orada dinlemek, o coğrafyanın kültürünü yansıttığı için çok otantik ve doğaldır. Buradaki yanlış, ezânın en güzel sadece bu şekilde okunduğunu zannetmektir. Tarihî süreçte dinî musıkîyi çok önemseyen ecdadımı, özellikle Ezân-ı Muhammedî'yi daima estetik okuma çabası içindeydi. Bu yüzden, Osmanlı'da ezânı farklı makamlar ve bunların içindeki yakın makamlara geçki zenginliğiyle okumak, eşsiz bir müzik kültürü oluşturmuştur. İşte Yahya Kemal'in hayran olduğu şey buydu. Ezân-ı Muhammedî'yi estetikte zirveye taşımış bir ecdadın halefkyken, günümüzde klasik musıkî zevkinden mahrum nesilerin zevksiz Bedevî tavrıyla makamsız, çirkin sesle okunan ezânlara rağbet etmesi, kaygı vericidir.¹⁴ Oysa birçok Arap ülkesi, konservatuvar açacağı zaman ülkemizden Cevdet Çağla, Mesud Cemil Tel, Cinuçen Tanrıkorur gibi musıkî üstâdlarını, kurucu hoca olarak talep etmiştir. Yahya Kemal, musıkî ilminde Türk tavrının İslam medeniyetine katkısının farkındaydı. Bu durum, onun yeni nesillere musıkîmizi “öğretmeliyiz, çaldırmalıyız, dinletmeliyiz” tespitinin ne kadar doğru ve yerinde olduğunu göstermektedir.

Öte yandan Arapçadaki dua ve namaz anlamları dışında, Hz. Peygamber'i metheden ve O'ndan şefaât istemek için söylenen salâ; bizim medeniyetimizde çeşitli olayları (mübarek geceler, cenaze, olağanüstü toplumsal olaylar vs.) vesile kabul ederek ezân gibi minareden okunan bir dinî musıkî türüdür. Salâ, tek veya topluca doğaçlama okunabilen salâ, bir bestekâr tarafından bestelenen şekilde de okunabilir. Hatipzâkiri Hasan Efendinin bestelediği dilkeşhaverân makamında-

13 Nuri Özcan, “Cami Musıkîmizde Ezanlar”, s.115.

14 Burada Arap kardeşlerimizi kötileyen ırkçı bir tavrı hareket ettiğimiz düşünülmemelidir. Kur'an-ı Kerim'de bazı Bedevîlerin kaba ve şedid tavırları eleştirilmiştir (Tevbe/97). Elbette Bedevîler içinde de salih nice güzel insan vardır. “Zevksiz Bedevî tavrı” sözüyle Kur'an-ı Kerim'de (Hucurat/14) imanın kalplere yerleşmesi için edebe riayete dikkat çekmek istedik. Nitekim güzel sesle imamlık, hatiplik ve müezzinlik yapmak dinimizde çok önemsenmiştir. Bugün çirkin sesle imamlık, hatiplik ve müezzinlik yapmanın daha fefdal olduğunu esefle savunanların olması konunun ehemmiyetini göstermektedir.

ki sabah salâsı, Hüseyin makamındaki cenaze salâsı, Beyâtî makamındaki *cuma salâsı* veya *bayram salâsı* bilhassa İstanbul'da çok yaygınlık kazanmıştır. Günümüzde cami minarelerinden yaygın olarak dinlediğimiz salâ, Hatipzâkiri Hasan Efendinin dilkeşhaveran salâsının giriş kısmıyla aynı olup devamında icracısına göre farklılaşan şekillerde okunmaktadır. Anadolu'da bazı şehirler müstesna, cenaze salâsının sözel yapısı değişmiştir. Gelenekte cenaze için okunan salânın sözel yapısının içinde, ölümle ilgili ayetlerden bölümler olurdu. Bunun tekrar yaygınlaşması konunun irfanı düşünüldüğünde kaçınılmazdır.

İrfan kültürümüzün şifâhî geleneğinde, çokça salâ okumanın belaları def edeceği inancı hâkimdir. Ancak artık çoğu yerde salâ, sadece cenaze haberini duyurmak için okunmaktadır. Bu uygulama, geçmişte müminleri ve vefat eden kişiyi Hz. Peygamber'in şefaatine emanet etmek gibi bir anlama sahipti. Oysa "Aşk olmazsa meşk olmaz" meselince günümüzde çoğu insan salâ duyunca sadece ölümü hatırlıyor. Bu hakikati dikkate alarak bendenizin de içinde bulunduğu bir dost grubu, İstanbul'da son 90 yıldır uygulamadan kaldırılmış olan cuma gecesi yatsı namazından önce salâ okunması geleneğinin tekrar uygulanması konusunu gündeme getirdik. Konuyla ilgili mercilere yaptığımız resmî başvurulara cevaben "Salâ okumanın dinî bir zorunluluk olmadığı, sonradan icat edilmiş bir şey olduğu" bize resmî bir dille ifade edildi. Cevap ürkütücüydü. Çünkü bu görüş, köklü İslam geleneğini değil; şefaati Muhammedî'ye karşı çıkan nev-zuhur radikal İslam söylemini temsil ediyordu. Sosyal medyada yoğun çabalarımıza bir müddet devam ettikten sonra, nihayet Diyanet İşleri Başkanlığı bu isteğimizi İstanbul'da uygulamaya koydular. Takdîr-i İlahî, 15 Temmuz'da yaşadığımız hain kalkışma; bize salânın hâlâ bu milletin gönül telini titreten en önemli dinî değerlerimizden biri olduğunu gösterdi. O gece, tüm ülkede birden camilerden salâ okunması, milleti sokağa dökmeye yetmişti. Böylece, daha önce salânın dinde yeri olmadığını savunan nice ağız, birden bire salânın öneminden bahsetmeye başladı.

b. *Mevlid-i Şerîf Kültürümüz*

Süleyman Çelebi'nin Hz. Muhammed'in (sav.) kutlu doğumu için yazılan iki yüz kadar eser içinde Süleyman Çelebi'nin (v.1422) *Mevlid-i Şerîf*'i kadar halk arasında sevilen ve yayılan başka eser yoktur. *Mevlid-i Şerîf*'in yazıldığı yıllarda bestelendiği ve besteli okunduğu tahmin ediliyorsa da ilk bestekârı meçhul olduğu söylenir. Ancak S. Nuzhet Ergun, Süleyman Çelebi'nin Ulu Camii'de imamken musikîyle uğraştığından hareketle eserini bizzat kendisinin bestelediğini düşünmüştür.¹⁵

15 S. Nuzhet Ergun, *Türk Musikîsi Antolojisi*, s.12.

Evliya Çelebi, Mısır Gülşenî Âsitânesi'nde katıldığı bir mevlid cemiyetinde; Süleyman Çelebi'nin bestelediği Mevlid'inin okunduğunu haber veriyor. Bu da S. Nuzhet Ergun'un *Mevlid-i Şerîf*'i bizzat Süleyman Çelebi'nin bestelediği hakkındaki düşüncesini, desteklemektedir. Her yıl 12 Rebiyyülevvel gecesi yapılan bu mevlid merasiminde; Süleyman Çelebi'nin güfte ve bestesini yaptığı *Mevlid-i Şerîf*, 12 farklı makamda, 24 şubede besteli şekliyle okunmuş. Mevlid'in Vela-det bahrinde “*Doğdu ol Fahrü'l-enâm*” denince herkes ayağa kalkar, zâkirler “*Yâ Resulallah cemâlin keşfü'd-düçâ değil mi/Habîbâ senin kelâmın belâga'l-ulâ değil mi*” beyitleri pençgâh makamında okunmuş. Mevlid'den sonra savt ve ilahiler okunmuş. Evliya Çelebi'ye göre bu mevlidi can kulağıyla dinleyen kişi, cansız ve mecalsiz olsa bile dirilirmiş.¹⁶

Besteli Mevlid, notaya alınmadığı için günümüzde okunuşu unutulmuştur. Ama Bursa'da 1703 ve İstanbul'da 1827'de yazılan iki el yazması *Mevlid-i Şerîfte* her bahrin hangi makamda okunduğu not edilmiştir.¹⁷ Bu eserlerdeki makamlar günümüzdeki klasik mevlid okunuş biçimiyle çoğunlukla örtüşmektedir. Yani bugün cami musikîsi formlarından biri olan Mevlid'de eski besteli okunuşunun tesiri vardır, diyebiliriz. Süleyman Çelebi'nin *Mevlid-i Şerîf*'i, mevlidhânın musikî bilgisi ve zevkine göre farklı makam geçişleriyle okunabilirse de günümüzde genelde şu şekildedir:

“Önce farklı makamlardan tilâvet edilen Kur'ân-ı Kerîm veya bir tevşihle¹⁸ mevlid başlar. “*Allah adın zikredelim evvelâ*” mısrayla başlayan I.Tevhid Bahri, sabâ makamıyla okunur. II. Nûr Bahri, “*Hak Teâlâ çün yarattı Âdem'i*” mısrayla başlar ve hicaz makamıyla okunur ve topluca salavât getirilir. III. Velâdet Bahri, “*Âmine Hâtun Muhammed ânesi*” mısrayla başlar ve rast makamında okunur. Bu bahirde, “*İndiler gökten melekler saf saf*” mısraında gerdâniye ve mâhûr nağmelerıyla meyan yapmak, “*Bu gelen ilm-i ledün sultânıdır*” mısraını kürdilihicazkâr, “*Âmine eydür çü vakt oldu tamam*” mısraını da ısfahan makamında okumak âdetdir. IV. Merhaba Bahri, “*Yaratılmış cümle oldu şâduman*” diye başlar, hüseyinî makamıyla okunur. V. Mirac Bahri, “*Söyleşirken Cebrâil ile kelâm*” diye başlar hüzzam makamındadır. VI. Mevlid'in son bölümü olan Dua Bahri, uşşâk makamıyla okunur, ardından Kur'ân-ı Kerîm ve toplu dua ile cemiyet sona erer. Her bahirde mevlidhânın kabiliyetine göre kasideler, tevşihler, salavat-ı şerîfler okunur. “*Vefat*” bahri hicaz, nevâ, uşşâk ve bayatî makamlarında icra edilir. Ancak “*Vefat*” bahri genellikle okunmaz, muharrem ve vefat münasebetiyle düzenlenen mevlid cemiyetlerinde okunur.”

16 *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*, c.10, s.513-516.

17 Ubeydullah Sezikli, “Besteli Mevlid Üzerine İki Yazma Eser”, s.179-205.

18 *Tevşih*: Hz. Peygamber'e yazılan na'tın dinî musikî formu olan şeklidir.

Mevlidhânların *Mevlid-i Şerîf* okurken zamana ve zemine göre ilgili beyitleri okuması irfanının göstergesidir. Ama bu kaideye aykırı düşen cahil mevlidhânlar insanların mevlid cemiyetlerinden soğumasına yol açmaktadır. Nitekim *Mevlid-i Şerîf*'in hangi bahrinde hangi ilahinin, kasidenin okunacağını idrak edemeyen bu cahil mevlidhânlara, Ali Rıza Sağman şöyle isyan ediyor:

“*A mübarek insaf! Peygamberimizin daha doğumundan bahsetmeden; torununun ölümünden bahseden kaside ve Fahr-i Âlem'in henüz doğuşunu anlatan üçüncü bahirde; hemen vefatındaki menâkıbından bahseden bir kaside okumanın ne kadar yersiz olduğunu sezmez misin?*”¹⁹

Besteli Mevlid meşk edenler hakkında, sadece S. Nuzhet Ergun bilgi vermiştir. Buna göre İstanbul'da *Besteli Mevlid*'i bilenler daha çok tekke dervişleri arasından çıkmıştır.²⁰ “Mevlid'de tarz sahibi” diye meşhur olan imam, hatib Sinâneddin Yusuf (v.1565) *Mevlid-i Şerîf*'i yeni bir tarzda bestelediği söylenir.²¹ XVII. yüzyılda Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'ine yeni besteler yapılmıştır. Belig'in *Güldeste*'de belirttiğine göre Bursalı Sekbân'ın bestelediği *Mevlid*'i kendisinden meşk eden meşhur Bursalı Hâfız Kadı Ubeyd (v.1656) bunu meşhur mevlidhân Bursalı Osman'a öğretti.²²

Kocamustafapaşa Sünbül Efendi Âsîtânesi'nde “Salât” ve “Hay Hay” terennümlü iki ayrı mevlid bestesi son zamanlara kadar biliniyordu. *Hayy Hayy'lı Mevlid* bestesini Mehmed Sami meşk etmiştir. Yakın dönemlere kadar okunan *Hayy Hayy'lı Mevlid*'de her beytin ardından tevşihhanlar tarafından Allah'ın “Hayy” ismi-şi şerîfi peş peşe iki defa tekrar edilirdi. Bundan başka, Hüdâî Âsîtânesi'nde eskiden mutlaka *Besteli Mevlid* okunduğunu biliyoruz. Zeyrek Camii müezzini, hattat ve musikişinas İstanbullu Hüseyin Dede; a'mâ Şeyh Halil'den meşk ettiği *Besteli Mevlid*'i Dıraman Halvetî Tekkesi zâkiri Ahmed Vefkî,²³ Çalazâde Şeyh Mustafa ile birçok kişiye öğretmişti.

Besteli Mevlid okumayı bilenler arasında Hopçuzâde Mehmed Şâkir, Külhanbeyi Hüseyin Dede, Hüdâî Dergâhı zâkirbaşı Şeyh Mehmed (Paşa Memed), Nasühizâde Şeyh Mesud Bey (v.1831), Balat Sünbülü Dergâhı şeyhi Kemal Efendi, Bedevî şeyhi Ali Baba, Selamî şeyhi Muhtar (v.1887), Arab Salih de sayılmaktaydı. Kuvvetli bir müzik hafızasına sahip olan Meclis-i Meşâyih Reisi ve Hüdâî Âsîtânesi Şeyhi Mehmed Rûşen Tefkî (v.1891) de *Besteli Mirâciyye* ile *Besteli*

19 Ali Rıza Sağman, *a.g.e.*, s.89.

20 Ömer Tuğrul İnançer, “Dini Musıkî” *D.B. İstanbul Ans.*, c.3, s. 58.

21 Ergun, *a.g.e.*, s.17.

22 *a.g.e.*, s.24, 34-35.

23 Ahmed Vefkî, eniştesi Draman Halvetî Tekkesi şeyhi İsa Mahvî'nin (ö.1715) dervişiydi. (*a.g.e.*,s.158)

Mevlid'e vâkıf kıymetli bir musıkışınastı.²⁴ Hayrullah Taceddin Bey, Bedevî şeyhi Ali Babâdan; Hüdâyî ve Nasûhî dergâhlarının zâkirbaşı olan Şabânî şeyhi Said Özok ise ağabeyi Nasûhîzâde Şeyh Mesud'dan *Besteli Mevlid* meşk ettiler.

İsmâil Dede'nin talebelerinden Sünbül Efendi Âsitânesi zâkiri Mutafzâde Ahmed de besteli mevlid meşk etmişti. Yusuf Kamil Paşa'nın "musıkî ilminin Farabisi" dediği Mutafzâde Ahmed'in (v.1883), dinî musıkînin pek çok türü gibi *Besteli Mevlid* ezberindeydi. Mutafzâde son yıllarında "*Mirâciyye'nin nevâ bahri ve Mevlid-i Şerîf besteleri kaybolmak üzeredir, arzu edene memnuniyetle öğretirim*" demişe de kimse ilgilenmemiş ve bu besteler unutulmuştur.²⁵ Hattat ve musikişinas Kemal Batanay'ın yeniden bestelediği *Mevlid-i Şerîf*, Kâni Karaca tarafından meşkedilip notaya alınmıştır. Sadettin Kaynak'ın bir Mevlid bestesinden bahsedilmekteyse de henüz kayıptır.

Osmanlı mevlidhânları usta-çırak ilişkisi ile mevlid meşk etmişlerdir. Şiir ve musıkîye vâkıf klasik tavırla okuyan bu mevlidhânlardan birkaçının adını hatırlamakta fayda var: XVIII. yüzyılın başında Niyâzî Mısırî'nin dervişi olan meşhur bestekâr Karaoğlan Mustafa (v.1716) ve mevlid kıraaatında eşsiz sesiyle yed-i tula sahibi Bursalı Sultan İmamı Hacı Mustafa²⁶ Bursalı Osman'dan mevlid meşk ettiler. Bursalı Osman, *Besteli Mevlid*'i bilse de bu zâtlara besteli hâliyle mi yoksa günümüzdeki hâliyle mi öğretti bilemiyoruz. *Mevlid-i Şerîf* ve *Muhammediyye* okumakta "Çene" lakabıyla meşhur Emir Buharî Camii hatibi İstanbullu Hâfiz Şuhûdî Mehmed (v.1717), aynı zamanda hatib, kemankeş, hattat ve şairdi. Kendisi Sâlim Tezkîresi'nde "*Fenn-i musıkîde mâhir mevlidhân, nazik nefes bir zât-ı fâhir idi.*" diye methedilir.²⁷ Sinan Paşa Tekkesi postnişini Beşiktaşlı Nakşibendî Şeyh Mustafa Rıza aynı zamanda edib ve şairdi. Bundan başka Bursalı Kemankeş Nizameddin (v.1737) babası Sultan İmamı Hacı Mustafa gibi meşhur bir mevlidhândı. Kapankâtibizâde Bursalı Mustafa²⁸ (v.1755) ve Eşrefoğlu Tekkesi zâkirbaşısı Çıkrıkçıoğlu Bursalı Siyahî Ahmed (v. 1778) de devrinin kıymetli zâkir ve mevlidhânlarından. Devrin büyük bestekârlarından Çağaloğlu Halvetî Tekkesi postnişini Bayramî Şeyhi Çâlâkzâde Mustafa (v.1757) ise Zeyrek Camii müezzini Hüseyin Dede'den mevlid meşk etmiştir.²⁹ Sultan İmamı Hacı Mustafa (v.1720) oğlu Bursalı Nizameddin'e (v.1737) ve Şeyh Selamî Ali'nin halifelerinden Şeyh İbrahim'in oğlu Zâkir Hatem Mehmed'e³⁰ (v.1740) mevlid meşkini aktarmıştı.

24 a.g.e., s.442,469.

25 İbnülemin M.K. İnal, *Hoş Sadâ*, s. 32; Ergun, s.441.

26 Karaoğlan vasiyeti üzerine Bursa Pınarbaşı'nda Mevlid-i Şerîfi Osman Efendi'nin yakınına defnedildi. Hacı Mustafa Üsküdar'da şeyhi Selamî Ali Tekkesi hazîresine defnedildi. (Ergun, s.146-147).

27 Ergun, a.g.e.,s.146.

28 Üftadezâde Şeyh Mustafa'nın damadı olan Kapankâtibizâde; Pınarbaşı Mezarlığı'nda medfundur. (a.g.e.s.160).

29 a.g.e., s.161.

30 Selamî Ali Dergahı'nda kendi diktiği ağacın dibine defnedildi. (Ergun, s.157-158).

XIX. yüzyıl başında en ihtiyar mevlidhân Hünkârbeğendi Rifat ile Şemsîyi; en tiz sesli mevlidhânlardan Zâkirbaşı Hacı İbrahim'i ve en yetenekli mevlidhân sayılan Şeyh Ömer'i de zikretmeliyiz. Yine Kefevî Tekkesi şeyhi Ethem Efendi (1930?) ise hac etmek için gittiği Mekke'den dönüşte; Medine'ye uğramış ve ilk defa Türkçe bir Mevlid okumuştur.³¹ Said Paşa İmamı Seyyid Hasan Rıza'nın (v.1890) mevlidhânlar içinde özel bir yeri vardır. Hattat, şâir, hâfız, imam, müderris, hânende ve mevlidhân olan Hasan Rıza Efendi, yaklaşık seksen yıllık ömrünü; mevlidhân olarak yakaladığı şöhretine rağmen mütevazı bir Rufâî dervişi olarak geçirmiştir.³² Hasan Rıza Efendi, gazel, şarkı vb. dindışı mûsikî formlarını çok güzel okumuş. Gençliğinde muhteşem bir sesle Said Paşa İmamı ile müşterek ezan okuyan hünkâr mevlidhânı Fındıklılı Hacı Hakkı'ya 80 yaşını aşkınken bile ezan okurken müezzinler yetişemezmiş. Osmanlı-Rus Savaşı'na hazırlanan askerlerimize moral vermek amacıyla; Hasan Rıza Efendi'nin Üsküdar'da okuduğu mevlid-i şerîfi; halk Beşiktaş'tan bile dinlemişlerdi. Günümüzde, Hasan Rıza Efendi'nin tavrında mevlid okuyan kimse kalmamıştır. Ancak, kendisinden 20 sene sonra mevlidhânlıkta meşhur olan Hâfız Kemal Gürses'in (v.1939) sesinin Hasan Rıza Efendi'ye pek benzediği söylenir. Hasan Rıza Efendi'yi çocukken bir kere dinleme fırsatı bulan Mehmed Âkif, "Hâfız Kemal okurken insan Süleymaniye Camii'nde Sinan'ı görür gibi oluyor. O ne azamet, o ne kuvvet!.. Hâfız Kemal'in sesine birkaç kat daha katarsanız Said Paşa İmamı'nın sesi olur" demiştir.³³ Mehmed Âkif Ersoy, *Said Paşa İmamı* şiirinde mütevazı, yufka yürekli ve fukara dostu olarak meşhur olan Hasan Rıza Efendi'yi Safahat'de Âsım'ın Nesli'ne örnek göstermiştir.

Bundan başka, İstanbul'da mevlidhânlıkla tanınmış hâfızlardan am'a Akсарaylı Hâfız Hasan, Şehlâ Hâfız Osman, hünkâr mevlidhânları Fındıklılı Hacı Hakkı ve Hâfız Hamdi, hünkâr imamı Hâfız Yûsuf Efendi (v.1925), kudümzen Hâfız Şükrü, Beşiktaşlı Hamdi, Enderûnlu Hâfız Hüsnü, Hâfız İsmail, Hâfız Receb, Hâfız Yaşar, Hâfız Âşir, Beylerbeyi Camii hatibi Rifat Bey, Selimiye Camii hatibi Şeyh Ömer sayılabilir. Son dönemin önemli mevlidhânları arasında başta Hâfız Sâmî (v.1943) olmak üzere hünkâr mevlidhânı Boyabatlı Mustafa Şevki (v.1936), Süleymaniye Camii başmüezzini Hâfız Kemal (ö1939), Beyoğlu Ağa Camii imamı Hâfız Rıza (v.1942), Hâfız Muhyiddin Tanık, Hâfız Burhan, Hâfız Hamid, Hâfız Tahsin, Mecit Sesigür, Ken'anrifâizâde Kâzım Büyüaksoy, Esat Gerede, Yeraltı Camii imamı Ali Üsküdarlı, Hâfız Sadettin Kaynak, Ali Rıza Sağman, Hüseyin Sebilci; Halil İbrahim Çanakaleli, Aziz Bahriyeli, Raif Bahriyeli, Fevzi Mısıır, Tahir Karagöz (v.1994), Zeki Altun (v.1999), Hüseyin Tolon ve Kâni Karaca (v.2004) vardır. Yine Ali Gülses, Kemal Tezergil, Naci Gürses, Ârif Hik-

31 İbnülemin M.K. İnal, *Hoş Sadâ*, s.178.

32 Bkz. Türkân Alvan, *Said Paşa İmamı Hasan Rıza Efendi*.

33 Eşref Edip, *Mehmet Âkif Hayatı*...s. 279.

met Gökoğlu, Hasan Akkuş, Nusret Yeşilçay, Yusuf Gebzeli, Bekir Sıtkı Sezgin, Hataylı Mahmud, Dursun Çakmak, Hâfız Yahya Soyyiğit de bilhassa anılmadır. Emin Işık, Âmir Ateş, İsmail Coşar, Hâfız Celal Yılmaz, Mustafa Başkan, Murat Taştekin, Aziz Mahmut Hardal, Hadi Duran, Yunus Balcioğlu, Mehmet Kemiksiz, Hâfız Dursun Şahin, Rahmi Güler, Safer Elmas, Ali Rıza Şahin, Bekir Büyükbaş, Halil Neciboğlu, Mehmet Emin Güler, a'ma Murat Özkan, Neyzen Ahmet Şahin, Ömer Faruk Belviranlı, Ahmet Çalışır, Mehmet Emin Karataş, Davut Şensoy, Celalettin Şensoy, Necati Yaman, Habil Öndeş, Nevzat Gözaydın, Kadir Konya, Tahsin Temel, Ahmet Gölge ise yaşayan ünlü mevlidhânlarından.

Osmanlı'da XV. yüzyıla kadar mevlid törenleri dergâhlarda düzenlenmiş, II. Bayezîd Han devrinde (1448-1512) halk arasında ihtişamlı mevlid alayları yapılmıştır.³⁴ Mevlid merâsimlerinin Kanûnî Sultan Süleyman devrinden itibaren saray protokolünde yer almaya başladı. Ancak ilk defa Sultan III. Murad devrinde mevlid kutlamaları, resmî bir hüviyet kazandı. Şöyle ki İstanbul'da ilk defa kandiller yakarak mevlid gecesini ihya etme âdetini Sünbül Efendi Âsitânesi postnişini Yümnî Hasan Necmeddin Efendi uygulamıştır. Aşk-ı Muhammedî ile dolu bir seyyid olan Şeyh Yümnî Hasan Necmeddin Efendi, mevlid kandilinde vefat etmişti. (v.1610)³⁵ Bu güzel âdeti pek beğenen Sultan III. Murad'ın çıkardığı ferman şöyleydi:

*“On ikinci gece isneyn gicesi ki Server-i Kâinât ve mefhar-ı mevcûdât sav. Hazretleri dünyaya geliüp arsa-yı sahn-ı cihâni teşrif idüüp nûrânî kıldığı gicedür; tazîm ü ihtirâm eylemek vâcibdür, cümle minarelerde kanâdil yanup ve cevâmî ve mesâcidde mevlidler okunup günahkâr ümmet yanup yakılup şefâat taleb eyleyüp salavât ve teslîmât ile tesbîh ü tehlîle iştiğâl göstereünler...”*³⁶

Topkapı Sarayı'ndaki mevlid törenlerinde, Enderûn'dan yetişmiş, kıraat ve mûsikî ilmine vâkıf, güzel sesli saray imamları ve müezzinleri Kur'ân-ı Kerîm, Süleymân Çelebi'nin Mevlid'i, bahir aralarında da tevşîh, na't, ilâhî ve kasîdeler okurlardı. *Mevlid-i Şerif* bitince selâmlığa geçilir, kahve ve çubuk ikram edilirdi. Mevlidhân ve tevşîhhânlar, ayrı ayrı hediyeleri verildikten sonra tören sona ererdi. Bundan başka *Mevlid Alayı* denen; padişah ve devlet erkânının katıldığı tören şöyle icra edilirdi: Padişah, merâsim erkânı ve muhafızlarıyla saraydan çıkarak Mevlid'in okunacağı câmiye yaklaştıkları zaman müezzin mahfilinde Fetih Sûresi okunurdu. Camide padişahında hünkâr mahfilinden dinlediği Hz. Peygamber'i metheden hutbeler okunurdu. Ardından mevlidhânlar, *Mevlid-i Şerif*'i usûlünce

34 R. Bahar Akarınar, “Mevlid Törenlerinin Yapısı”, s.45.

35 Hüseyin Vassaf yanlışlıkla IV. Murad demiştir. (Hüseyin Vassaf, *Sefine-i Evliya*, c.3, s.410-411.)

36 Selanikli Mustafa, *Tarih-i Selânikî*, TTK, 1999, s.197-198.

okurken bahir aralarında ise tevşîh, ilâhî ve kasîdeler okunurdu. Hz. Peygamber'in doğumunu anlatan bölümde; “*Geldi bir ak kuş kanadıyla revân/Arkamı sığadı kuvvetle hemân*” kısmı okunurken cemaat ayağa kalkar, Mekke Emiri'nden gelen mektup okunurdu. Vâiz ve mevlidhânlara, kürsüden indikleri zaman padişah adına ayrı ayrı hil'at giydirilir ve hediyeler verilir. Tören bitince padişah ve Mevlid Alayı saraya dönerdi.³⁷

Mevlid cemiyeti sadece saraya mahsus değildi. Pek çok konakta ve evde, ev sahipleri bu cemiyetlere iştirak eden misafirlerini zevkle ağırlarlardı. Nakşibendî dervişi olan, Edirne müftüsü Mehmed Feyzî Efendi (v.1900); bahir aralarında okunacak tevşîhleri de kendine ait olmak üzere iki Türkçe, bir Arapça mevlid yazmıştır. Mevlid okutmaya karşı çıkanlara cevaben yazdığı İsbâtü'l-Muhassenât *li-Tilâveti Mevlidi Seyyidi's-Sadâd* adlı manzum eserinde mevlid okutmanın faziletini anlatır. Feyzî Efendi; her yıl ücretini kendisi göndererek Medine, Kayseri ve Edirne'de mevlid cemiyetleri düzenlemiştir. Fevzi Efendi, Türk edebiyatında Hz. Peygamber'le ilgili en çok eser veren müelliflerden biri olduğu gibi; sadece na'atlardan müteşekkil divan tertip eden birkaç şairden biridir. Feyzî Efendi, ayrıca Türkçe manzum *Regaibiyye* dışında Arapça *Kudsıyyü's-Sirâc fî Nazmi'l-Mi'râc* adlı bir mirâciyye yazmış; bu eseri de bestelenmiştir.³⁸

Mevlid merâsimleri Osmanlı'nın sınırları dâhilindeki her yerde, farklı kültürel zenginliklerle yapılırdı. Saraybosna'daki Gazi Hüsrev Bey Camii'nin vakfiyesinde (1531), mevlid cemiyeti için yılda 300 dirhem tahsisat ayrılması gibi; vakfiyelerde benzer kayıtlara rastlanmaktadır.³⁹ Evliya Çelebi, Mısırlıların Hz. Peygamber'i çok seven, ehl-i sünnet itikadına bağlı, cömert bir halk olduğu için mevlid harcamalarından kaçınmadıklarını söylüyor. Mısır'da mevlid okutmak isteyen eşraf renkli kumaşlarla seçtiği cami minaresini süslemiş. Böylece halk o camide mevlid okutulacağını anlarmış. Hatta Mevlid Kandili'nde çarşı pazar, sokak ve evler bile rengârenk süslenirmiş. Evliya Çelebi bu âdetin sadece bu yöreye mahsus olmadığını, başka diyarlarda da bu tür mevlid kutlamalara şahit olduğunu söylüyor. Bazen de ipek sarıklarla süslenmiş bir minarede mevlid okunmuş. “Ne kadar kimse mevlid okursa minaredeki ipek sarıkları onlar alır” diyen Evliya Çelebi'nin anlattığı bu ilginç âdette sabaha kadar 40-50 Arap feryât ile mevlid okurmuş.⁴⁰

Osmanlı'da 12 Rebiyyülevvel 1910'da resmî bayram olarak kabul edildi ve *Mevlid Alayı* İmparatorluğun son devrine kadar yapıldı. 1932 yılının Kadir Gece-si'nde, Atatürk'ün isteğiyle Ayasofya Camisinde gerçekleştirilen mevlid kutlaması

37 Yavuz Demirtaş, “XIX. Yüzyıl İstanbul Sosyal Hayatında Dinî Müsiki”, s.367-368.

38 Mustafa Uzun, “Fevzi Efendi”, *DİA*, c.12, 1995, s. 506-509; Mustafa Uzun, “Regaibiyye”, *DİA*, c.34, 2007, s.536; Hasan Aksoy, “Mevlid”, *DİA*, c.29, 2004, s.483.

39 Mehmet Şeker, “Mevlid”, *DİA*, c.29, s.479-480.

40 a.g.e., s.510.

ilk kez canlı radyo yayınıyla halka ulaştırıldı. Ancak, daha sonraki yıllarda, diğer dinî törenler gibi mevlid de yasaklandı. 25 Kasım 1944'te *Tam Mevlid-i Şerif*, *Tam Namaz Hocası* vb. kitaplar Bakanlar Kurulu kararıyla toplatıldı. Çok şükür ki günümüzde bu yasak kalktı, ancak bu sefer de nev-zuhur din hocaları, mevlid-i şerifi bidat olarak ilan etmek istiyor.

Oysa “*Allah ve melekleri Peygamber’e çokça salât ederler. Ey müminler siz de O’na salât getirin ve tam bir teslimiyetle selam verin* (Ahzâb/56).” ayeti gereği, Hz. Peygamber’i övmek müminlere farzdır. Bu ayetteki emrin sadece namazda okuduğumuz sallî bârik dualarıyla sınırlayan düşünce yapısı bugün revaçtadır. Oysa bu ayetteki “çokça salat edin” ifadesi bu bakış açısıyla çelişmektedir. Hazret-i Peygamber’i anlamak ve övmekten ibaret olan mevlid-i şerifi her vesileyle sıkça okumak, O’na çokça salât etmenin; yani bir farzın yerine getirilmesinin kültürümüzde müessesleşmiş hâlidir. Ayrıca, Hz. Peygamber kendisinin methedilmesini engellememiştir, aksine teşvik etmiştir. Ashab-ı kirâm’dan birçok sahabe Hz. Peygamber’i methetmiştir. Amcasının oğlu Abdullah b. Abbas “*Yâ Resulallah seni methetmek istiyorum*” deyince Hz. Peygamber, hayır ben sıradan bir insanım beni methetme, dememiş; “*Söyle Allah ağzını dağıtmasın!*” diye dua etmiştir. Bunun üzerine İbn Abbas sonu “*Ey Resûl-i Müctebâ!... Sana medh ü senâda bulunan herkesin ömrü uzasın*” diye biten bir na‘t söylemiştir.⁴¹

Hasan b. Sabit, Abdullah b.Revaha, Ka‘b b.Malik, Âmir b.Sinani’l-Ekva, En-ceşe; Hz. Peygamber’in hep yanında olan ve O’nu metheden meşhur şairlerdendi. Sonraki yüzyıllarda padişahların şairlere değer vermesinin nedenlerinden biri de bu sünnete riayet etmek isteği olsa gerek. Ka‘b Züheyr, *Kaside-i Bürde*’de “*Muhakkak ki Peygamber kendisiyle aydınlanan, Allah’ın çekilmiş yalın kılıçlarından bir kılıçtır*” beyitini söylediğinde; Resûl-i Ekrem (s.) duyulanarak üzerindeki hırkasını Ka‘b’in omuzlarına atmıştı. Bugün bu hırka, Topkapı Sarayı’nda sergilenmektedir. Bütün bu bilgiler ışığında denilebilir ki Fahr-i Kâinât, Sebeb-i Hilkat, Peygamber Efendimizi medh için şiir okumak ve okutmak -ki mevlid i şerif bundan ibarettir- ve bunu okuyana bir hediye vermek, Hazret-i Peygamber’in sünnetidir ve O’nun ümmeti olduğu iddiasındakilerin buna riayet etmesi şarttır.

Günümüzde, Vahhabî anlayışının etkin olduğu yerler hariç, Kuzey Afrika’dan Endonezya’ya kadar bütün İslâm ülkelerinde mevlid cemiyetleri; toplumda barış ve sevgiyi güçlendirmede önemli bir rol üstlenmektedir. Mevlid cemiyetleri, geçmişte Moğol saldırıları, ardından Fetret Devri’nin bunalıtığı Anadolu’da; halkın peygamber sevgisi etrafında birleşmesini sağlamıştı. Bugün de Balkanlardan Hindistan’a kadar Türk-İslam coğrafyasında; etnik ve siyasî ayrılıkları sona erdirmeye,

41 Emine Yeniterzi, *Divan Şiirinde Nat*, s.8.

millî kimliğin korunmasına hâlen vesile olmaktadır. Mesela, yakın tarihimizde Balkanlarda ve Türk cumhuriyetlerindeki müslümanların komünizm baskısına karşı; etnik ve dinî kimliklerini korumalarında mevlid geleneğinin büyük rol oynadığı tespit edilmiştir. 2017 yılına geldiğimizde ise sözde İslam kimliğiyle sahneye çıkarılan DAESH terör örgütünün Musul'da mevlid kandili etkinliklerini yasakladığını öğrendik. Sonuç itibarıyla, bugün Ortadoğu'da Müslümanların birbirini katlettiği savaş ortamında; yeniden Hz. Peygamber sevgisi etrafında toplanmanın zarurîyeti için mevlid geleneğine sahip çıkılması gerektiği âşikârdır. Dolayısıyla, mevlid geleneğini yaşatmak için; geçmişte olduğu gibi bugün de güzel sesli ve musîkî ilmine vâkıf mevlidhânların yetiştirilmesi şarttır. Halkın mevlid okutma ve dinleme zevkine zarar veren, icazetsiz ve çirkin sesli sözde mevlidhânların da denetimi mutlaka devlet eliyle yapılmalıdır.

c. 10 Muharrem ve Mersiyehânlık Kültürümüz

Hz. Hüseyin'in ailesi ve beraberindeki 72 kişiyle katledildiği 10 Muharrem, müminlerin gönlünde derin yara açmıştır. Ehl-i irfâna göre Kerbela zulmüne duyarsız kalmak imansızlık alametidir. Bu sebeple, Anadolu ve İstanbul'da Muharrem ayında dergâhlarda görülen mersiyehânlık geleneğinin özel bir yeri vardı. Bu matem, dinî mûsikî repertuarına farklı bir renk katmıştır.

10 Muharrem'de dergâhlarda musîkî eşliğinde besteli veya gazel formunda okunan şiirlere *muharremiyye* veya *mersiyye*, bunları okuyanlara da *mersiyehân* denir. Mersiye icraları sırasında konuya hürmeten ritim çalgıları kullanılmazdı. Dergâhlarda Yazıcıoğlu'nun *Muhammediyye*'sindeki "Vefâtü'l-Hasan ve'l-Hüseyin" bahri ve Fuzûlî'nin *Hadikat-üs Süedâ*'sından parçalar Muharrem ayında özellikle Sünbül Efendi Âsitânesi ve diğer dergâhlarda mutlaka okunurdu. Yazıcıoğlu'nun mersiyesinin ilk 4 beyti ve makta beyti Hatip zâkiri Hasan Efendi tarafından nü-hüft makamında ve durak formunda bestelenmiştir.

İstanbul ağzıyla güzel mersiye okumada meşhur mersiyehânlar hakkında kayıtlara ancak XVIII. yüzyıldan sonra ulaşılabilir. Bunlar arasında Kastamonulu Zâkir Turşucuzâde Hâfız Mehmed, Beylerbeyili Hakkı Bey, Üsküdar Vâlide-i Atık Tekkesi şeyhi Hâfız Şerâfeddin Efendi ve kardeşi Âgâh Bey, Beylerbeyi Camii imamı Hâfız Hamdi Efendi, bestekâr Hacı Fâiz Bey, Kasımpaşa'da Hâşimî Dergâhı şeyhi rebâbî Mehmed Süreyya, Cerrahpaşa Camii imam ve hatibi na'than Hâfız Kemal, zâkirbaşı Yaşar Baba ve Karababa Dergâhı son postnişini Hakkâzâde Ali Haydar Bey ve Bedevî Şeyhi Ali Baba, a'ma Aksaraylı Hâfız Hasan, Mollagüranlı Münîb (v.1890) bilhassa zikredilmelidir. Yaşar Baba ise okuduğu dokunaklı mersiyeyle İran hükümeti tarafından "Şîr-i Hurşîd" nişanıyla ödüllendirilmiştir. Yine Cerrâhî dervişi Malak Hâfız diye meşhur olan Aksaraylı

Hüseyin, (v.1904) muhrik sesiyle İstanbul'un en meşhur mersiye hânıydı. Bandırma, İskenderpaşa ve Nureddin Cerrâhî tekkelerinde zâkirbaşılık yapan Aksaraylı Hüseyin, dâvûdî sesiyle iyi bir Kur'an okuyucusuydu. Gizlice Evliya Tekkesi şeyhi Muhlis Efendi'nin oğlu Üsküdarlı mersiye hân Hüseyin Tefik Bey ve Cerrahpaşa Camii imam ve hatibi Hâfız Mehmed Ârif Efendizâde de ünlü mersiye hânlardan-
dı. Hüseyin Tefik mersiye okurken düşüp bayılanlar çok olurdu.⁴² Anadolu'da da mersiye hânlıkla şöhret bulmuş pek çok mersiye hân yetişmiştir. Iğdır'da geçmiş mersiye hânların en tanınanı Meşe Ahmed Dede'ydı.

Okuduğu mersiye leri günümüze kadar ulaşan Hüseyin Sebilci (v.1975), Osmanlı'nın Cumhuriyet'e intikâl eden son mersiye hânıydı. Muharrem ayında İstanbul'un Eyüp, Kocamustafapaşa gibi muhtelif yerlerinde sebil olarak su dağıtan bir aileden geldiği için "Sebilci" lakabıyla anılan Hüseyin Sebilci; muharrem günü su dağıtırken Ehl-i Beyt aşkıyla kendini yere atan insanlara şahit olmuştur. Sebilci'nin abisi Mazhar Sebilci'nin sesinin kardeşinden yüz kat daha tesirli olduğu anlatılır.⁴³ İstanbul'un son dönem mersiye hânlar arasında şair ve bestekâr Hâfız Ârif Hikmet Gökoğlu (v.1993), emekli komiser, Hâfız Hamid Baba, Süleymaniye Camii emekli müezzini Hâfız Mustafa Başkan ve genç mersiye hân Hâfız-ı kurra Murat Taştekin'i de saymalıyız. İstanbul ağzı mersiye hânlığın önemli temsilcilerinden Hâfız Celal Yılmaz (d.1941) ise Hüseyin Sebilci'nin de yaşayan son talebesidir.

Geçmişte, sünniler arasında Emevîler devrinde Kerbelâ'yı unutturmak için 10 Muharrem yeme-içme-eğlenme kültürüne dönüştürülmeye çalışılmıştır. Ancak Osmanlı'da yapılan Aşura etkinlikleri, Ehl-i Beyt'e muhabbeti artırmada ve sile olarak görülmüş ve devlet tarafından desteklenmiştir. 10 Muharrem (Aşura) her kesimden insanın istifade ettiği irfanlı, renkli ve estetik etkinliklere dönüşmüştür. İslam'da matem tutmanın hoş görülmemesi münasebetiyle bu törenler, yardımlaşma ve Ehl-i Beyt-i Mustafa sevgisini pekiştirmede önemli rol üstlenmiştir. Yine İstanbul'da Silivrikapı Balâ Tekkesi ilk postnişini Şumnulu Ali Efendi 1865'te bazı mallarını tekkeye vakfettiği bazı mallarının geliriyle dervişlere yemek pişirilmesini, muharremde aşure kaynatılmasını ve mevlid cemiyetleri tertip edilmesini şart koşmuştur.⁴⁴ Evliya Çelebi, Bosna'da Kerbelâ şehitleri aşkına yapılan 300 sebilhânedenden bahseder. Mısır, Anadolu ve Rumeli'de Hz. Hüseyin'in mübarek başını kestirip onunla bir sopayla oynayan Yezid'e benzememek adına edeben gûy u çevgân oyunu belli kesimlerce oynanmazmış.⁴⁵

42 Bkz. S. Nuzhet Ergun, *Türk Musikîsi Antolojisi*.

43 Mustafa Özoruç, *Hüseyin Sebilci'nin Hayatı ve Eserleri*, s.4.

44 M. Baha Tanman, "Balâ Külliyesi", *DİA*, c.4, 1991, s.555.

45 Evliya Çelebi, *a.g.e.*, c.5/2, s.585; c.4/1, s.174.

Musâhipzâde Celal'in anlattığına göre “*Muharrem ayının onuncu günü, Hz. Peygamber'in torunu İmam Hüseyin'in susuz şehit edildiği gün olduğu için bazı evlerde billur bardakları kaldırarak bakır veya toprak kupa ve taslardan su içer, fakat kana kana içmezlerdi. On gün oruç tutanlar, düğün dernek yapmayanlar, gülüp eğlenmeyenler vardı.*”⁴⁶

Muharrem ayında Kocamustafapaşa Sünbül Efendi Âsitânesi gibi büyük dergâhlarda aşure pişirilip halka dağıtma geleneği yaygındı. Mevlevîlerde 10 Muharrem gecesi mesnevîhân kürsüsünde bu kez Fuzûlî'nin *Hadikat-üs Süedâ's*ından parçalar, mersiyeler okunur, dövünme gibi taşkınlıklara izin verilmezdi. Taziye ayininden sonra matbah-ı şerîfte merâsimle aşûre kaynatılırdı. Büyük kazanlarda aşûre kaynatılırken matbah cânları büyük bir kepçeyle nöbetleşe çift vav çizerek kazanı sırayla karıştırırdı. Şeyh Efendi veya kazancıbaşı dualar okuyarak kazan karıştırır sonunda gülbangi çekerdi. Gülbanktan sonra evlere gidilir, aşure sabah dergâhın avlusunda dağıtıldı. Hatta o gün gözlere sürme çekmek, gusûl abdesti almak da gelenekler arasında idi.⁴⁷ Günümüzde bu gelenek, Kocamustafapaşa Sünbül Efendi Âsitânesi'nde ve Afyonkarahisar Mevlevîhânesi'nde Dîvâne Mehmed Çelebi devrinden beri hâlen devam etmektedir.

d. *Tekke Mûsikîsi* Kültürümüz ve Modern Hayatta Yeri

Şair ve musikişinas olan Şeyhülislam Esad Efendi (v.1753), *Atrâbü'l-Âsâr*'da dergâhları (âsitâne, tekke, zâviye, ocak), “şiiir ve *muskîninin yegâne mercii*” “*bilgi şerbetinin aktığı çeşme başları*” diye tarif etmiştir. Tasavvuf edebiyatını ve müziğini üreten sanatçıların ezici çoğunluğunun derviş olması dergâhların klasik Türk musikisine ve şiirine katkısını gözler önüne serer.

Tasavvuf kaynaklı eserlerin, insan bedeni ve ruhunun ritmiyle uyumlu, âhenkli yapısı; şiir ve musikimizi olumlu yönde etkilemiştir. Öyle ki mesela klasik Türk şiirinde mutasavvıf olmayan şairler bile tasavvuf edebiyatına dair kavramları, mazmunları severek kullanmışlar, şiirlerinin kalitesini yükseltmişlerdir. Yine mutasavvıf olmasa da manevî lezzet peşindeki Müslüman halkın yanı sıra; gayrimüslimlerin meşk terbiyesi almak maksadıyla 1925'te kapatılışına kadar dergâhlara büyük ilgi gösterdiğini herkes bilir. Mesela Limonciyan (v.1839), Çerçiyan (v.1901), Ermeni neyzen Kırkor Çulhayan tekkeleri dolaşmış, meşhur şeyh efendilerin ayinlerine katılmış ve ilahileri notaya almıştı. Dellalzâde, Mutafzâde, Zekâî Dede gibi üstâdlardan nadide eserler meşk eden Leon Hancıyan ve Haham Ağa'yı da sayabiliriz.

46 Musahipzade Celal, *Eski İstanbul Yaşayışı*, s.298-99; Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*, s.53,54.

47 Hafız Hüseyin Top, *Mevlevî Usûl ve Âdâbı*, s.204-206.

Dergâhlarda icra edilen zikrullah “*Onlar ayaktayken, otururken ve yanları üzerine yatarken Allahî anarlar; göklerin ve yerin yaratılışı üzerinde düşünürler. Ve Rabbiniz! Sen bunu boş yere yaratmadın, Sen yücesin, bizi ateşin azabından koru, derler.*”⁴⁸ ayeti mucibince oturarak (kuûd), ayakta (kıyam) ve dönerek (devrân, semâ, semâh) yapılır. Bütün tarikatlarda zikir kuûdî olarak başlar. Nakşibendîler yine oturarak devam eder. Rufâilîlik, Kâdirîlik, Bedevîlik, Sa‘dîlik kıyâmî tarikatlarıdır. Halvetîlik, Mevlevîlik devrân ve semâ zikriyle bilinir.

Dergâhlarda belli günlerde sergilenen zikrullah âdâbı her tarikatte biçimsel farklılık arz etse de esas olan zikre katılanların manevî feyzden azamî ölçüde istifadesini sağlamaktı. Her dergâhta zikrullahı müzikal açıdan idare eden zâkirbaşının ve kıyam reisinin, dinî musıkî formlarına hâkim olması şarttı. Şeyh efendinin zikrullahı başlatmasıyla beraber, zâkirbaşı yanındaki diğer zâkirlerle zikrullahı uygun makamda ilahiler okurdu. Zâkirlerin doğru, estetik ve coşkulu icralarının zikir feyzine katkısı büyüktü. Zikrullah sırasında okunan ilahilerin ve serbest kasidelerin de zikirle ve birbiriyle uyumlu olması çok önemliydi. Mesela, çok yüksek tasavvufî kavramlardan bahseden bir ilahinin ardından avam tarzı bir ilahinin okunması meydanhakilerin feyzini kaçırabilirdi.

Dergâhlarda okunan eserlerin konularının, kamerî takvime uygun olmasına dikkat edilirdi. Muharrem ayında kербela mersiyeleri; safer ayında nefse dair fetih ve zafer konulu şiirler; rebîülevvel ayında mevlid ve hicret konulu şiirler; cemaziyelevvel ve cemaziyelahir aylarında tevbe ve istiğfar konulu şiirler; receb ayında *regaibîyye* ve *mirâciyye*; şaban ayında berat konulu şiirler, ramazan ayında *ramazaniyye* ve Kadir gecesini konulu şiirler; şevval ayında bayram konulu şiirler; zilkade ve zilhicce ayında hac ve kurban konulu şiirler musıkî eşliğinde sıkça okunurdu.

Günümüzde resmî olarak tekkeler kapandığı tekke mûsikîsi ve zikir koreografilerini seyretmek çok zorlaşmıştır. Ancak, Osmanlı tekke kültürünü bize taşıyan bazı kıymetli tekke mensupları, tekke mûsikîsine ait kıymetli birçok eserin notaya alınmasını sağlamıştır. Bugün bu eserleri devlet ve özel koroların saygın konserlerinde dinlemek mümkündür. Öte yandan, merdivenaltı bazı mekânlarda müteşeyyihlerin topladığı insanlara şiir ve mûsikînin yozlaşmış, arabeskten beter hâlini zikrullah veya ilahî meşki diye yutturulmasına çokça şahit oluyoruz. Bu olumsuz örnekler, sahip olduğumuz dinî musıkî mirasımızı tehdit etmektedir.

Nakşibendî-Hâlidî dervişi, zarif bir İstanbul beyefendisi olan ve ömrü boyu konağını tarih, şiir ve musıkî bilincine ermek isteyenlere vakfeden İbnülemin

Mahmud Kemal Bey, vefatından az önce yazdığı *Hoş Sadâ*'nın önsözünde mealen “*Son yaşadığımız savaşlardan ve ahlak konusunda düştüğümüz bunalımlardan sonra bülbüller sustu, kargalar ötmeye başladı.*” diyordu. Üstâdın endişesi; yüzyıllardır bülbül sesli nağmeleri dinlemeye alışan bu milletin, karga sesine alışmasıydı. Aca-ba bugün şiir ve musıkîde yaşanan yozlaşmayı görse İbnülemin Bey ne düşü-nürdü? Günümüzde ilahi, şarkı adı altında sadece gürültü kirliliğinde büyüyen çocuklarımıza; eskimeyen şiir ve musıkîmizin zevkini artık veremiyoruz. Çünkü bizler, zarif Müslümanlar olan ecdadımızın ilm-i hâl’ini; kuru ilmihal bilgisinden ayıramayacak derekeye düştük. Artık ucuz ve zevksiz müziklerle klasik şarkı ve türkülerimizi bir tutuyoruz.

KAYNAKÇA

Akarpınar, R. Bahar, “Mevlid Törenlerinin Yapısı”, *Türkbilgi*, sayı:12, 2006, s.38-63.

Alvan, Türkân, *Said Paşa İmamı Hasan Rıza Efendi*, FSMVÜ yay., İstanbul, 2013.

Ayvazoğlu Beşir, *Eve Dönen Adam: Yahya Kemal*, Kapı yay., İstanbul, 2013.

Balikhane Nazırı Ali Rıza Bey, *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*, haz. Ali Ş. Çoruk, İstanbul, 2001.

Banarlı, Nihad Sami, *Yahya Kemal’in Hatıraları*, İ. Fetih Cemiyeti yay., İstanbul 1960.

Beyatlı, Yahya Kemal, *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasî ve Edebî Hatıralarım*, İ. Fetih Cemiyeti, İstanbul, 1976.

Demirtaş, Yavuz, “XIX. Yüzyıl İstanbul Sosyal Hayatında Dinî Mûsikî”, *Fırat Üniv. İF Dergisi*, 13/2, 2008, s.361-375.

Düzdağ, M. Ertuğrul, *Şeyhülislam Ebussuud Efendi Fetvaları Işığında 16 Asır Türk Hayatı*, Enderûn yay., İstanbul, 1983.

Düzenli, Pehlul, *İslam Kültür Tarihinde Musıkî*, Kayıhan Yay., İstanbul, 2014.

Düzenli, Pehlul, *Şeyhülislam Ebussuud Efendi ve Fetvaları*, Osmanlı Araştırmaları Vakfı yay., İstanbul, 2012.

Ergun, S. Nuzhet, *Türk Musıkîsi Antolojisi*, Rıza Koşkun Matbaası, 1942.

Evlîya Çelebi Seyahatnâmesi, haz. S. Ali Kahraman, Yücel Dağlı, YKY yay., 2010.

Hüseyin Vassâf, *Sefîne-i Evliyâ*, haz. Mehmet Akkuş - Ali Yılmaz, Kitabevi, İstanbul, 2006.

İ. Hakkı Uzunçarşılı, “Osmanlılar Zamanında Musıkî Hayatı”, *Belleten*, TTK, XLI/161, Ankara, 1977.

İnal, İbnülemin M. Kemal, *Hoş Sada*, Maârif Matbaası, İstanbul, 1958.

İnançer, Ömer Tuğrul, “Dini Musiki” *Dünden Bugüne İstanbul Ans.*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul 1994, c. III, s. 58.

M. Sabri Küçükaşçı, “Müezzin”, *DİA*, c.31, 2006, s.494.

M. Uğur Derman, “Kazasker Mustafa İzzet”, *DİA*, c.31, s.304-305.

Musahipzade Celal, *Eski İstanbul Yaşayışı*, Türkiye yay., İstanbul 1946.

Nuri Özcan, “Ezan”, *DİA*, c.12, 1995, s.44.

Öngören, Reşat, *Osmanlılarda Tasavvuf (XVI. Yüzyıl)*, İz yay., İstanbul, 2012.

Özalp, M. Nazmi, *Türk Musıkîsi Tarihi*, MEB, 2000.

Özoruç, Mustafa, *Hüseyin Sebîlî'nin Hayatı ve Eserleri*, İTÜ Türk Musıkîsi Devlet Konservatuvarı, İstanbul, 1996.

Sağman, Ali Rıza, *Meşhur Hafız Sami Merhum*, Ahmet Sait Matbaası, İstanbul, 1947.

Selanikli Mustafa, *Târîh-i Selânikî*, TTK, 1999.

Sezikli, Ubeydullah, “Besteli Mevlid Üzerine İki Yazma Eser”, *Çukurova Üniv. İF. Dergisi*, 8/1, 2008, s.179-205.

Şeker, Mehmet, “Mevlid”, *DİA*, c.29, 2004, s.479-480.

Tanman, M. Baha, “Bâlâ Külliyesi”, *DİA*, c.4, 1991, s.554-556.

Top, Hafız Hüseyin, *Mevlevî Usûl ve Âdâbı*, Ötüken yay., 2001.

Uludağ, Süleyman İslam Açısından *Musıkî ve Semâ*, Kabalcı, İstanbul, 2005.

Uzun, Mustafa, “Fevzi Efendi”, *DİA*, c.12, 1995, s.506-509.

Yeniterzi, Emine, *Divan Şiirinde Nat*, TDV, Ankara, 1993.

III. OTURUM
FSM VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



GELENEK-SANAT İLİŞKİSİ ÜZERİNE FELSEFİ NOTLAR

Prof. Dr. Burhanettin TATAR

Temelde toplumsal iletişim veya dil pratiği (kısaca tarihsel praksis) olarak tezahür eden gelenek, kendisini anlamlandırarak ve sürekliliğine katkı yapacak entelektüel geleneklerin oluşumuna imkân hazırlar. Söz konusu entelektüel geleneklere, genel olarak, ‘metin-yorum geleneği’ adını vermekteyiz. İlk anlamda ele aldığımız gelenek, zemin kurma veya zemin oluşturma faaliyetini sürdürürken, metin-yorum gelenekleri bu zemin üzerinde zihinsel olarak kurgulanan soyut geleneklerdir. İlk gündelik hayat içinde karşılıklı konuşma eylemiyle tezahür ederken, ikincisi akademik, edebi, dini, siyasi vs. metinlerin oluşumu ile açığa çıkar. Tarihsel dil praksi anlamındaki gelenek, asla sınırlanamaz, zihinsel olarak kuşatılamaz ve daha gerisine gidilemez bir süreç olarak karşımıza çıkar. Nasıl ki dili anlamak için hala dili kullanmak durumunda isek, benzer şekilde geleneği anlayabilmek için yine geleneğin kendisinden hareket etmek durumundayız. Bu yüzden dil praksi olarak gelenek, bizlerin kendi varlığımızla ve dünya ile yüzleşme zemini olarak *tranzendental* bir rol üstlenir. Geleneğin bize getirdiği şey, öncelikle dünya ve onun içindekilerdir.

Gelenek, kaçınılmaz biçimde kendi içinde farklılaşma ve değişme imkânlarına sahiptir. Bu farklılaşma ve değişme imkânları, geleneğin her zaman çoğulcu bir karaktere sahip olduğunu gösterir. Yani zemin kuran gelenek (dilsel-tarihsel praksis süreci), asla tek bir ses ya da perspektifi değil, yüzlerce, binlerce ses, renk, imge, tasavvur ve perspektifi içinde barındırır. Böylesi zemin kuran gelenek içinde ortaya çıkan entelektüel metin-yorum gelenekleri, --ekol, okul veya mezhep anlamında belirginleşen—farklı perspektifleri veya dünya görüşlerini temsil ederler. Kendi aralarında farklılaşma, zıtlaşma ve bazen çatışma içinde olan metin-yorum gelenekleri, aynı zamanda tümel ya da evrensel dediğimiz kavramların veya ilkelerin tezahüründe rol oynarlar.

Bir başka deyişle, zemin kuran gelenek, daha ziyade dildeki kelimelerin gündelik hayat içinde karşılıklı kullanımı sayesinde ifşa olurken, metin-yorum gelenekleri bu kelimelere dayalı olarak soyut, tümel kavramların ortaya çıkmasına yol açarlar. Bu yüzden genel anlamda gelenek, dünya ve içindekilerin “kelime” düzeyinde algılanmasına yol açarken, metin-yorum geleneği dünya ve içindekilerin “kavram” düzeyinde düşünülmesini sağlar. Heidegger’in verdiği örnekle söy-

lersek, ilkinde dünya, büyük oranda bir demirci ustasının elinin altında duran, kullanılan, pratik bir boyut arzeden çekice benzerken, metin-yorum geleneğinde dünya, kırılmış ve artık pratik anlama sahip olmayan ama üzerinde düşünmeye başladığımız “elde mevcut” bir boyuta erişir.

Ancak ne olursa olsun, kelime ve kavram, ya da Heidegger’in deyimiyle, “el altında” ve “elde mevcut” düzeyinde dünyayı ve içindekileri kavramamıza yol açan iki farklı anlamdaki gelenek, bizim geçmiş ve gelecek ile bağımızı kurar. Bu yüzden özellikle metin-yorum geleneği içinde belirginleşen tümel (evrensel) kavram veya ilkeler, sadece geçmişin fark edilmesini değil, geleceğin de öngörülebilmesini mümkün kılar. Böylesi bir imkân sayesinde, toplumlar tarihsel süreklilik arzeden birçok kuruma, değere, vizyona sahip olabilmektedir.

Dünyanın kelime ya da el-altında kavranışına imkân veren gelenek sayesinde, bizler mevcut ana dokunabilir ve ona ait olabilirken, dünyanın kavram veya elde mevcut kavranışına imkân veren metin-yorum geleneği sayesinde geçmiş entelektüel açıdan yeniden kurgulama ve geleceği tasarlama gücüne erişiriz. Böylece --felsefi olarak söylersek-- dünya ve içindekilerin sürekliliğini ve özdeşliğini kavrama imkânına sahip oluruz. Bir başka deyişle, her iki anlamda gelenek sayesinde dünya, bizlerin tanıdığı, aşına olduğu, kendisine yurt edindiği veya kendisine ait olduğu bir varoluş ve düşünce alanına dönüşür. Bu sayede her bir insanın kendine özgü ‘dünya’sı oluşur.

İçinde bulunduğumuz dünyanın bize aşına gelmesi ve bu aşinalık sayesinde kendimize özgü dünyalara sahip olmamız, her şeyin ötesinde geleneğin bize sağladığı ‘birikim’ sayesinde. Gelenek; birikme (accumulation), zeminin katmanlaşması, dayanıklı hale gelmesi demektir. Tarihsel olarak bize ulaşan ve şu anı inşa eden birikim, az önce sözünü ettiğimiz aşinalık fenomenine yol açar. Birikim sayesinde dünya ve içindekiler bize daha ayrıntılı ve daha zengin görünmeye başlar. Bu aynı zamanda metin-yorum geleneği içinde kavramların artması, birikmesi yani gelenek içinde yaşayan insanların büyük bir kavramsal donanım içinde düşünebilmesi demektir. Akılda kalıcı olması için konuyu oldukça sadeleştirecek ve kısmen metaforlaştıracak olursak, geleneğin özünü teşkil eden birikim sayesinde insanlar bir kelimeyi, belki 50, belki 100, belki 1000 kelime ile anlamaya başlarlar. Yani belli bir kavram etrafında hayli zengin denebilecek bir bilgi birikimi derlenip toparlanmaya başlar. Böylesi bir birikimi henüz sağlamamış geleneklerde ise insanlar belki bir kelimeyi 5-10 kelime ile anlarlar.

Sanat hadisesi ile yukarıda kabaca ele aldığımız dilsel praksis anlamındaki gelenek ve metin-yorum geleneği arasındaki ilişki nedir ve nasıl kurulmaktadır?

Öncelikle belirtilmesi gereken şey, sanatın temelinde dilsel praksis anlamındaki geleneğin bulunduğu. Zira sanat, her zaman **bir şeyi farklı açıdan** veya **bir şeyi, başka bir şey olarak** veyahut **bir şeyde başka bir şeyi** görmektir. Kısacası sanatsal bilinç, kendisini çoğu zaman, **bir şeyi, başka bir şeyde başka bir şey olarak görme** biçiminde tezahür ettirir. Ancak, ne olursa olsun sanat, öncelikle bir şeyi, o şey olarak görebildikten sonra bir şeyi başka bir şey olarak görme gücüne erişebilmektedir. Bu nedenle genel anlamda zemin kuran bir süreç olarak gelenek, sanatsal görüş, duyuş, dokunuş, hissediş veya kavrayış gücünün temelinde yer alır. Sanatsal görüş, kendisini geleneğin sağladığı “bir şeyi o şey olarak görme” yani özdeşlik tecrübesine dayandığı için, klasik felsefi düşüncelerde sanat ikincil-arızı bir görüş alanı olarak kabul edilmiştir. Buna dayalı olarak sanat, klasik dünyada genel anlamda alegorik bir boyuta indirgenmiştir. Alegori, özdeşliği doğrudan kavranan bir gerçekliğin, toplumdaki sıradan insanların (avam) anlayabilmesi için, bir başka şeyde yeniden ve başkalaşmış halde açığa çıkarılmasıdır. Bir başka deyişle, ancak entelektüel insanların kavramsal olarak anlayabildiği bir hususu, bir öykü, imge ya da nesne içinde yeniden kurgulamaya alegori adı verilir. Sanatın alegoriye indirgenmesi, yukarıda söylediğimiz gibi, onun bir şeyi bir başka şeyde, bir başka şey olarak kavrama olarak gerçekleşmesiyle yakından bağlantılıdır. Bu özelliği nedeniyle, sanat, özdeşliği temsil eden felsefe, dini tefekkür, siyasi vizyon ya da ideolojiye hizmet eden ikincil, arızı, araçsal bir unsur olarak görülmüştür. Ancak Batı’da ve sonra Türk müziğinde absolute (saf, mutlak yani enstrümental) müziğin, Batı’da kübizm ve diğer soyut resim yapma tarzlarının, edebiyatta yeni gerçekçilik, yapısalcılık gibi akımların gelişiminde görüleceği üzere, sanat kendisini özdeşliğin arızı, ikincil düzeyde temsili olma statüsünden arındırmaya çalışmıştır. Bu durumu, çok kısaca sanat eserinin kendi adına konuşması ve kendisini temsil edecek her şeyi reddetmesi olarak dile getirebiliriz. Felsefi açıdan söylersek, bu durum sanat eserinin metin-yorum geleneği zemininde türetilmiş herhangi bir kavramsal düşünce içinde yer almayı reddetmesidir. Bu nedenle özellikle 20. yüzyıl ve sonrasında sanat eseri belli bir şeyin bir başka şeyde temsili değil, bir şeyin kendisini bir başka şeyde, bir başka şey olarak görünür kılması hali olarak tecelli edegelmektedir.

Modern sanat anlayışı ve bu anlayış içinde üretilen eserler, klasik dönemlerde yerleşik hal alan alegorik yaklaşımı reddettiği için, sanat ve gelenek arasında asırlardır kurgulanan ilişki de değişmiştir. Klasik dönemlerde sanat eserleri, metin-yorum geleneğinin görüş alanı içinde “konumlandırılan” bir şey iken, modern sanat eseri böylesi bir konumlandırma çabasına başkaldırmaktadır. Aksine modern sanat eseri, kendine özgü mekân oluşturarak kendisini görünür kılma çabası içindedir. Bu durum onun belli bir ideoloji ya da metafiziksel anlatı içinde açıklanmasını engellediği için, bireysel yoruma, ya da modern tabirle, okurun

bakış açısına göre değişen yoruma imkân vermektedir. Yani her bir yorumcunun ya da sanat eseri karşısında oyalanan okurun kendine özgü dünyasıyla farklı bir ilişki içine girebilme imkânı, modern sanat eserinin karakteristiği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu yüzden modern sanat eseri, metin-yorum geleneği içinde zaten düşünülmüş olanın yeniden düşünülmesini talep eden ikincil bir statü içinde konumlanmak yerine, henüz düşünülmemiş olanı düşünmeye getirme imkânını oluşturan bir öncü (yol açıcı) rol üstlenmektedir. Böylece modern sanat eseri, geleneğin birikimsel karakteri nedeniyle ortaya çıkan, tekrar veya yeniden üretilebilirlik fenomeninin ötesine gitmeye çalışmaktadır. Tekrarlanamaz, başkası tarafından ikame edilemez, biricik (orijinal) bir hadise olarak modern sanat eseri, geleceğin öngörülebilirliğine dair bir itiraza, tarihsel sürekliliğin kırılmasına yol açan-historik yani tarih yapıcı bir güce dönüşmektedir. Böylece modern sanat, özellikle metin-yorum geleneği içinde üretilen tümel ve özdeşlik bilincine karşı tikel ve –Derrida'nın deyişiyile- farklılık-erteleme (difference, differance) fenomenine dönüşmektedir.

Sonuç olarak, modern zamanda sanat eseri, gündelik dilsel iletişim içinde ortaya çıkmakta olan gelenek ile metin-yorum geleneği arasında bir yerde kendisine özgü bir mekana gelmektedir. Daha önce kullandığımız tabirlerle söyleyecek olursak, modern sanat eseri kelime ile kavram veya elde hazır ile elde mevcut kategorileri arasında kendisine özgü üçüncü bir mekân oluşturmaktadır.¹ Bu yönüyle sanat eseri, bir bakıma salt praksis olarak gelenek ile metin-yorum geleneğinin yanında bir üçüncü göz haline gelmekte ve her ikisinin bir tür eleştirisi olmaktadır. Yani o, dünyaya ve içindekilere yönelik salt pratik ve salt teorik ilgilerimizin ötesinde, kendisi pratik ve teorik olmayan bir başka bilinçlilik durumuna yol açmaktadır. Bu yüzden sanat eseri en temelde, bir şeyi farklı açıdan görme, bir şeyde başka bir şeyi görme veya bir şeyi başka bir şeyde, başka bir şey olarak görme hadisesi olarak, bir transfer, yer değiştirme, göç etme, gurbete çıkma, sürgüne gitme yani metafor olayıdır. Klasiklerin deyimiyle o, bilinmeyen bir alanın keşfi olarak *terra incognita* halidir. Bir bakıma o, geleceğin şimdiden duyulan sesi veya şimdiden fark edilen görünümü ya da geleceğin şimdi içinde bize dokunma çabasıdır. Henüz dile gelmemiş olanın, kavramsal ve pratik düşüncenin ötesinde bize konuşmaya çabalamasıdır. Tam da bu yüzden, modern sanat, bir bakıma, geleneğin sanatkâra sunduğu imkânlardan hareketle daha önce fark edilmemiş bir şeyin ilk kez farkındalık alanına taşınmasıdır.

1 Burada, sanat eseri ile sanat eserine yönelik eleştiriyi geleneğini ayrı süreçler olarak algılamak yararlı olacaktır. Zira sanat eleştirisi, daha önce sözünü ettiğimiz metin-yorum geleneğine aittir.

Özet

Gelenek ve sanat ilişkisini felsefi açıdan ilginç kılan hususlardan biri, geleneğin birikim (accumulation) zemininde tarihsel bilincin sürekliliğine imkân vermesi, özdeşlik (ve buna bağlı olarak) ‘tekrar’ ve ‘yeniden üretilebilirlik’ fenomenine yol açmasıdır. Sanat ise, birikime –dolayısıyla geleneğe–ihtiyaç duymasına karşın, ‘biricik, orijinal, tekrarlanamayan, yeniden üretilemez, ikame edilemez’ bir hadise olarak tezahür eder. Bu açıdan, hemen fark edileceği üzere, gelenek ve sanat arasında her zaman bir gerilim söz konusudur. Bu gerilim en fazla, geleneğin ‘geçmişin aktüelliğini geleceğin potansiyeli yani geleceğin belli oranda öngörülebilirliği’ şeklinde karşımıza çıkarmasına karşın, sanatın geleceğe dair rasyonel öngörülerini aşarak --bir anlamda-- geleneğin eleştirisine dönüşmesiyle açığa çıkar. Bir başka deyişle, sanat geleceğin ele avuca gelmez-öngörülemez boyutuna dikkat çekerek geleneğin tarihsel sürekliliğinde kırılmaya yol açar. Bu yüzden gelenek daha ziyade ‘özdeşlik-tümel (genel)’, sanat ise daha ziyade ‘farklılık-tikel (biricik)’ bilincinin gelişimine katkıda bulunur. Tümel (öngörülebilirlik) ve tikel (öngörülemezlik) arasındaki aşılmaz gerilim, en fazla gelenek ve sanat ilişkisinde bir tecrübe konusu haline gelir.

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



“ŞİİRİN KAYNAĞI OLARAK GELENEK”

Mehmet NARLI

Giriş

“Gelenek”in lafız olarak nezhur olduğu kuşkusuz ama acaba türetilirken anlam ve yapı bakımından bir köken arayışı olmuş mudur veya modern batı kavramlarından birine bir karşılık arayışından mı doğmuştur? “Gelenek”in bir anlam kökeni varsa bunlar “an’ane veya “sünnet” olabilir mi mesela? Eğer böyle olsaydı sosyolojinin veya ilahiyatın kavramsal çerçeveyi çoktan çatmış olmaları gerekmez miydi? Yapı bakımından “gel-“ fiilinden türetildiği kesin. Bu fiilden doğmuş olması, “geçmişten/atalardan gelen şeyler”i ifade eden bir kavram olarak kullanıldığını gösterir. Bu takdirde “gelenin” ne olduğu, nasıl geldiği, gelmekte olanla “şimdide olan”ın karşılaşmasında ortaya çıkan nasıl adlandıracağımızın belirgin olması gerekmez mi? Bu sorulara güvenle ve rahatlıkla vereceğimiz cevapların olmaması kavramla çatışmamızın devam ettiğini gösterir. Gelenegin, Fransızca “tradion” kavramına Türkçe karşılık olarak türetildiği iddiası daha makul görünüyor. Gelenegin Türkçe sözlüklerdeki sosyolojik kaynaklı tanım ağırlığı da bunu destekler durumdadır.

Gelenek merkezinde ileri sürülen görüşleri, yapılan tanımlamaları birkaç grupta toplamak mümkün. Örneğin birçok yaklaşımın ortak yanı gelenegin, geçmişten bugüne aktarılan, toplumların yapıp etmelerinden oluşan maddi ve manevi değerler olduğudur. Örneğin Gordon Marshall, gelenegi, belirli davranışsal norm ve değerleri benimseyip aşıl原因an, gerçek ya da hayali bir geçmişle süreklilik gösteren ve genellikle yaygın biçimde benimsenen ritüeller veya başka sembolik davranış biçimleriyle ilişkili toplumsal pratikler kümesi” (Marshall, 1999) şeklinde tanımlamaktadır. Buna sosyolojik yaklaşım denilebilir. Bu yaklaşım, toplumsal, siyasal ve kültürel kategorilerin ve iktidarların oluşmasına destekleyici argümanlar sunabilmektedir. İkinci bir yaklaşım kümesi, özsel olarak metafizik veya dinî kaynağa yönelen yaklaşımdır. Buna göre gelenek, beşerî nitelikler taşısa da insan ve Allah arasındaki hukuktan doğar ve daima bu hukuk etrafında anlam kazanır. Bir bakıma gelenek dinin sosyal görünümüdür. Örneğin Seyyid Hüseyin Nasr’a göre gelenek “en evrensel anlamda insanı ilahî olana bağlayan ilkeleri, bir bakıma hikmet-i halideyi içerir” (Karadeniz: 2002:33). Gelenegi, anlamlar ve biçimler deposu olarak gören ve ondan istenildiği kadar ve istenildiği biçimde yararlanabilen postmodern yaklaşımlar da vardır. Türkiye’de gelenek nazariyatı çevresinde yapılan çalışmalar da az çok bu bağlamlarda kümelenebilir ve tartışmaların bu yaklaşımları kaynak aldıkları söylenebilir.

Fakat modern dönemde üretilen birçok kavram gibi gelenek kavramı da hâlâ hâle-i teşviştan kurtulmuş; zihnimizde berraklık kazanmış değil aslında. Sosyal bilimlerde ve bütün sanat alanlarında “geleneksellik” “gelenegin etkileri”, “gelenegin izleri” “modernlik ve gelenek” gibi birçok teorik yazı yazıldı; birçok inceleme yapıldı. Elbette bunların kabul edilmiş gelenek anlamları çevresinde kıymetleri var. Ama gelenegin ne olduğu konusundaki her tartışmada bir türlü kapatılmayan bir boşluğun varlığı da ortada. Bir de gelenekten türetilmiş “geleneksel” ifadesi var ki, problemi tahammül edilebilir bir kabulden de iyice uzaklaştırmaktadır. “Geleneksel toplumlar; “geleneksel sanatlar”, “geleneksel din” gibi nitelermelerin öyle rahatlıkla kullanıldığına bakmayın. Biraz dikkat edince bu terkiplerdeki “geleneksel”in bir nitelik ilişkisi mi bir iyelik ilişkisi mi kullanıldığı konusunda bile kafanız karışabilir. Modernin içinde var olmuş bir kavramın “klasik” ile “modern” arasındaki karşıtlık ilişkisine benzer bir şekilde konumlandırılması da ilginç değil mi mesela.

Gelenek bağlamında bir tartışma oluşturmak, yaklaşımları analiz etmek, birikimlerimizi ve imkânlarımızı aşar. Esasen bu kısa değininin amacı gelenek kavramı etrafındaki tartışmaları haber vermek; sosyolojik ve metafizik yaklaşımların şiirin anlamına nasıl değdiğine atıf yaparak, Cumhuriyet öncesindeki şiirin yapısal özellikleri ile de Cumhuriyet dönemi şiirine nasıl kaynaklık ettiğine dair bazı belirlemeler ve yorumlar yapmaktır.

Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Bir Kaynak Olarak Gelenek

Şiirin en temel hatta en doğal kaynaklarından biri gelenektir. Çünkü her şair, kabul etsin veya etmesin, bir gelenegin içine doğar. Şiir ve gelenek ilişkisi genel bir bakışla iki düzlemde tartışılabilir:

1. Şiirin kaynağı olarak kültürel Gelenek: Şiirin içinden çıktığı ve temas kurduğu sosyal, siyasal, maddi, manevi bütün birikimlerle kurduğu ilişki,
2. Şiirin kaynağı olarak edebî gelenek: Şiirin, kendisinden önceki poetik anlayışlarla, biçim, ses ve görsel sistemlerle kurduğu ilişki.

Yeni Türk şiiri ve özellikle Cumhuriyet Dönemi Türk şiiri bağlamında bakıldığında şiirin kültürel birikim olarak gelenekle ilişkisi hem algı hem de uygulama bakımından çeşitlilik göstermektedir. Cumhuriyet dönemi şairi, siyasal ve sosyal olarak gelenekle bağların koparıldığı bir ortama doğmuştur. İçine doğduğu ortamın en belirgin siyasal tavrı “devr-i sabık” düşüncesinde görülür. Siyaset, sosyal hayat, eğitim, hukuk değerleri açısından “eskimiş olan devir” kapanmıştır. Milli dil ve milli tarih, Avrupa hukuku, eğitimi ve hayatı, Anadolu realitesi bir ölçüde

kültürel geleneğin yerine ikame edilmiştir. Fakat bu ikame uzun süre kuşatıcı olamamış; edebiyat bütün türleriyle kültürel geleneğin kapılarını yeniden açmaya başlamıştır. Bu bağlamda Yahya Kemal'deki, "kolektif ruh", Mehmet Akif'teki "ittihad-ı İslâm", Ziya Gökalp'teki "ma'şerî vicdan" ve "milli tarih", Necip Fazıl'daki "büyük doğu", Sezai Karakoç'taki "diriliş" kavramları bir bakıma Cumhuriyet'ten Osmanlı birikimine yeniden bakma ve bu birikimden yeni anlayışlar ve ilkeler çıkarma girişimi olarak düşünülebilir.

Cumhuriyet Dönemi için siyasal, sosyal ve felsefi olarak artık Batı birikimi de bir gelenektir. Bu açıdan bakıldığında Batı düşünce hareketlerinin, ideolojilerinin ve poetikalarının Cumhuriyet dönemi şiiri için önemli bir kaynak olduğunu söylemek gerekir. Nitekim pozitivist, materyalist, idealist ve hedonist bakış açılarının dönem şairlerinde kültürel bir gelenek olarak izleri oldukça belirgindir. Örneğin, Yahya Kemal'in Nev-Yunanî, Nazım Hikmet'in ilerlemeci ve toplumcu, Necip Fazıl, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı, Ahmet Muhip Dırana'sın sembolist, Orhan Veli'nin olgusal ve pratik ve İkinci Yeni'nin bilinç dışına önem veren tutumları, önemli ölçüde Batı'nın bu kültürel birikimiyle ilişkilidir. Cumhuriyet dönemi şiirinin kültürel bağlamda gelenekle ilişkisinin önemli bir boyutu da folklorudur. Ziya Gökalp'le açılan halk kültür ürünleri, Ahmet Kutsi Tecer, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Cahit Külebi gibi şairlerle başlıca kaynak haline gelirler. Masallar, türküler, maniler gibi sözlü ürünler, yazmalar, yelekler, yemeniler gibi somut varlıklar, düğünler, merasimler gibi uygulamalar, açık, gizli, simgesel anlamlar taşıyan birer kültürel kaynak olurlar. O derece ki Bedri Rahmi, resimde olduğu gibi şiirde de poetikasını folklorik ürünlerin anlam alanlarından çıkarır; estetik anlayışını folklorun işlevsel güzellik anlayışına yaslar.

Şiirin kendi geleneğiyle ilişkisine, özellikle temalar, biçimler ve üslup düzeyinde bakıldığında da Cumhuriyet dönemi şiirinin gelenekle farklı oranda ve nitelikte ilişkiler kurduğu görülür. Bu ilişkileri bazı şairler ve hareketler üzerinden değerlendirmek mümkündür.

Yahya Kemal'de, gelenekten yararlanmak olarak adlandırılan poetik ilke, Halk ve Divan şiirlerinin sadece biçim ve söyleyiş özelliklerini devam ettirmek ya da onları yenilemek anlamını aşan nitelikler gösterir. Ona göre gelenek, kolektif ruhu idrak etmek ve onunla yaşamaktır. Elbette Yahya Kemal eski şiiri tazmin, tahmis ve tanzir etmiştir. Ama örneğin o, Baki'nin "Âvâzeyi bu âleme Dâvud gibi sal/ Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş" beytine atıf yaparken, şiirsel bir müziğin peşinde olmaktan öte, "ses"e sinmiş bir insan ve evren anlayışının da mirasçısı olarak duyar kendini. Geleneği anlamamanın bir boyutu da şairin, milletiyle aynı manevi hava içinde yaşadığını anlamaktır. Yahya Kemal, eski şiirin sesini,

ritmini ve ahengini ararken eski şairlerin bunları milli hayatın içinde aradıklarını fark eder. Divan şiirinin nizamını kurması ve ahengine ulaşmasının arkasında, milletin yaşayıp duyduğunu ifade etme kabiliyetinin yattığını görür. Hilmi Yavuz'un da işaret ettiği gibi, onda geleneği yeniden üretmek, “geleneğin zihinsel arka planındaki Dünya görüşünü, şiirsel imlerle yeniden üretmek anlamına gelir. Divan şiirinin Dünya görüşünü dile getiren ‘saray’ metaforu, Yahya Kemal’de ‘saltanat’ metaforuna dönüşür ve bu metafor, siyasal ya da dinsel iktidarı değil, İslam medeniyetinin estetiğini işlemeye başlar” (Yavuz, 2003). Geleneği anlamının bir boyutu da şairin, milletiyle aynı manevi hava içinde yaşadığını anlamaktır. Yahya Kemal, eski şiirin sesini, ritmini ve ahengini ararken eski şairlerin bunları milli hayatın içinde aradıklarını fark eder. Divan şiirinin nizamını kurması ve ahengine ulaşmasının arkasında, milletin yaşayıp duyduğunu ifade etme kabiliyetinin yattığını görür. Fark eder ki şair ile cemiyetin bütün üyeleri birbirlerine çeşitli açılardan bağlıdır. “Şair milli hayatın şahidi mevkiindedir; padişahıtan serdara kadar bütün şahsiyetleri yaşatan odur. Hâsılı şiir bütün sanatlara bütün hayata böyle bağlarla bağlı ve o cemiyetin timsalidir” (Beyatlı 1990: 53).

Nazım Hikmet, modern poetik algıların yanı sıra geleneksel olanla da bağ kurmak ister. Bu bağlamda halk kahramanlarına, halk hikâyelerine yönelir. Bu yönelmenin en derli toplu örneklerinden biri Kerem ile Aslı hikâyesidir. Tarihsel bir kahraman olarak işlenen Şeyh Bedreddin Destanı’nda bir taraftan emek, sömürü problemini Batılı bir yaklaşımla değerlendirir bir taraftan da bu problemi Osmanlı-Türk tarihi içinde ele almak ister.

Cumhuriyet döneminde kendisinden önceki bütün şiir birikimine, anlayışına itiraz ederek var olmak isteyen şiir hareketi kuşkusuz Garip hareketidir. Bu tarz bir karşı çıkışı elbette Nazım Hikmet’in Resimli Ay dergisinde başlattığı “Putları Yıkıyoruz” (Nazım Hikmet, 1930) kampanyasından bağımsız düşünemeyiz. Orhan Veli de, Ahmet Hâşim, Yahya Kemal ve İkinci kuşak hececilerle temsil edilen dönemin edebiyat anlayışına ve bu anlayışın kültürel birikimine sert itirazlarda bulunur. Orhan Veli, söz sanatlarının, anlam sanatlarının, sanatlar arası etkileşimin tümünü reddeder. Dünyanın değiştiğini, artık aristokrasinin egemenliğinin sona erdiğini, insanların romantizmin aldatıcılığından hayatın gerçek yüzüne geçtiğini; dolayısıyla kendilerine kadar gelen şiirin artık insanlara vereceği hiçbir şeyin kalmadığını düşünür. Öyleyse gelenek yıkılmalı ve yeni şiir kurulmalıdır (Orhan Veli, 1941). İtirazlara dikkat edildiğinde, Garip şiirinin sadece söz ve anlam sanatlarını değil, kendisine kadar gelen şiirin arka planını oluşturan bilgi kuramını ve kültür ortamını da reddettiği görülür. Orhan Veli ve arkadaşları, bunların yerine çoğunluğun yaşadığı, soluduğu canlı bir alt kültürü şiire taşıyarak; geleneğin ruhundan, zevkenden, biçiminden kurtulmak isterler.

Behçet Necatigil'in geleneğe yönelişi, çağdaşları olan İkinci Yeni ve Attila İlhan'ın yönelişinden pek farklı değildir. Bu ortak yönelişin merkezini “ses” oluşturur. O, Divan şiirinin sesinden, sanatlarından yararlanmaktan söz eder, ama onun soyut dünyasının içindeki değerlerden pek söz etmez: “Divan şiirinden yararlanmayı ölmüş kelimeleri diriltme diye anlamıyorum ben. Estetikten, istiftenden, disiplinden yararlanmak diye alıyorum. Halk şiiri nasıl bir yanıyla toplumcu şiire kaynak olabiliyorsa, Divan şiiri de biraz kapalı, biraz soyut şiire öylece destek olur. Fakat şiir, ne yöne yönelirse yönelsin, geçmişten kopamaz. Eski motif ve imgeleri de değerlendirmek, onlarla da beslenmek zorundadır” (Necatigil, 1983: 95). Necatigil'e göre geleneğe yöneliş, geleneğin tekrarı değildir. Eski kelimeleri, nazım şekillerini, nazım ölçülerini kullanmak, gelenekten yararlanmak demek değildir. Geleneğin dil tecrübelerinden, dile kattıkları zenginliklerden, söz sanatlarından faydalanmak gerekir.

Sezai Karakoç, yerli düşünce ve geleneğin ruhunu, İslâm medeniyetinin bütününe yöneltilecek bir bakıştan çıkarır. Ona göre medeniyet, şiire, ruhî bir güç ve özgüven verir. Bu ruhî güç ve özgüvenin adı “diriliş”tir. Onun, “benim şiirim, aşk, hürriyet, yaşayış ve ölüm gibi, var olmanın dinamitediği noktalarındaki trajik espriyi, irrasyonele ve absürde bulanmış mutlakı zapt etmektir” demesi, geleneğe nasıl bir dönüş yapmak, bu dönüşü yeni hamlelerle nasıl ileriye çevirmek isteyeşine işaret eder. Ona göre, ileriye çevrilen bu hamlelerde, aşk, ölüm, insan ve tabiat yeniden en önemli fon olacaktır şiirde. Aşk, yeniden ideal çehresine bürününce; ölüm, bir çürümeden, maddeye dönüşümden uzaklaşacak, hayatın içine çekilecek; varlığı anlamlandıran, sonsuza ve mutlaka açılan bir pencere olacaktır. “Şiirde yapılacak yenilik, çoğu kez görüldüğü gibi, biçimde olan yenilik değil, ruhta yeniliktir. Ama bu (ruhtaki) yenilik, esasta geleneğe karşı olmak değil, belki onun bıraktığı noktadan başlamak demektir” (Karakoç 1982: 96). Sezai Karakoç'un ve ondan sonra gelen dini duyarlıklı ve eleştirel şiirin en yakın olduğu, en çok etkilendiği şairin Necip Fazıl olduğunu da belirtmek gerekir. Necip Fazıl, “varoluş”, “varoluş gayesi”, “Mutlak Hakikat”, “hayat”, “ölüm” ve “zaman” karşısındaki arayış ve mücadeleleriyle; Sezai Karakoç'a ve ondan sonra gelenlere yol açtığı gibi, onların poetik çerçevelerini de belirler.

İkinci Yeni şiiri Garip şiirinin tersine imgeye kapılarını açar, edebi sanatlara özgürlük tanır ve sıradanlıktan kaçır. Bu, bir anlamda Divan şiirine, Ahmet Hâşim şiirine kapı aralamaktır. Bu yıllarda İkinci Yeni'nin önde gelen şairlerinden Turgut Uyar'ın kitabına «Divan» adını vermesi ile “gelenek” konusu yeniden tartışılmasına çekilmiş olur. Hattâ bir eleştirmen İkinci Yeni şairlerini “sinsi bir Divan şiiri muhipliği” ile suçlar (Ayvazoğlu, 1989: 333). Fakat aslına bakılırsa “Divan”, “Divançe” gibi isimler, Divan şiiri muhipliğini ispatlayacak bir delil de-

ğildir. Kaldı ki İkinci Yeni şairlerinin şiirlerindeki “insan” problemi, buna imkân tanımaz. Ama geliştirdikleri soyut dil ve biçimci anlayış, geleneğe bazı göndermeler yapmalarını kaçınılmaz kılar. Galiba İkinci Yeni ile gelenek arasındaki ilişkinin boyutlarını, teknik noktalarda aramak daha doğru olur. Nitekim Hilmi Yavuz, “Divan şiirinin teknik bakımdan büyük bir yetkinlik gösterdiğini ve bu teknikten yararlanılabileceğini” (Ayvazoğlu, 1989: 335) söylerken bunu anlatmak ister.

Şiir ve kültürel gelenek bağlamında üzerinde durulması gereken en orijinal şairlerden biri Asaf Halet Çelebi’dir. Çelebi, 1940’lardan itibaren şiirlerini tasavvufa, bilinçaltına ve doğu mistisizmine yaslayan; kültür (hatta kültürler arası) ve bilgi kaynaklı yeni bir şiir koyar ortaya. Onun şiirlerinde rahatlıkla Divan şiirinin, Fars ve Arap şiirinin, tasavvuf şiirinin, masalların, Budizmin hayal ve sembollerine, dair izler bulmak mümkündür. İz diyoruz çünkü onun şiiri kültürel ve edebi geleneğin özlerini ve biçimlerini nakletmez veya yeniden üretmezler. O, “Siddharta, Mısır-ı Kadim, om mani padme hum, halakasse mâvât, he, amon, ra,” gibi kelime ve terkiplerle, müphem ve sırlı (içrek ve gizemli) soyut formüller kurar. Bu formüller, doğu ve batı medeniyetlerinin menkıbevi ve mitolojik birikimlerinin Çelebi’de nasıl bir kültürel dağarcık oluşturduğu işaret eder. Mistisizmi, İslam geleneği içindeki tasavvufu birleştirip “tabiatüstü bir âlemlerle irtibat kurarak, üstün bir bilgiyi araştıran ve aklî ve nicelikçi denemelere dayanmadan, sezgi gücü ve vecd halindeki pratiklerle eşyanın özüne ait bilgiye, Allah’a ulaşacağını ileri süren tasavvufî felsefî meslek” (Bolay, 1999: 314) olarak tanımladığımızda, Asaf Halet’teki “mistik temayül”ü tamamıyla geleneksel tasavvufî yolun içinde saymakta zorlanırsınız. Çünkü öncelikle söylemek gerekir ki, tasavvuf yolunda, nefsin eğitilmesi, ruhun ve kalbin temizlenerek ilahî âlemin gerçekliklerini yansıtmaları için zühd ve riyazet hayatı gereklidir. Tasavvufî (mistik) tecrübe talip, mürit, salık gibi katlarda oluşmaktadır ve bu yolculuk kişisel tecrübeyi aşan bir nitelik göstermektedir. Asaf Halet’in mistik bilgiye dayanan imlerinin, bu tecrübeyi çağrıştıran yanları vardır kuşkusuz ama asıl olarak reel pratiklerden kopan, kendi içine dönen, varlığının kendi fiziksel tarihini aştığını duyan insanın “mistik yaşantı”sını duyururlar.

Sonuç

Son olarak şiir ve gelenek ilişkisinin doğru algılanması çevresinde genel bir değerlendirme yapılabilir. Bir kere her şair tartışmasız bir biçimde bir geleneğin içine doğar. Şair, gelenekle ilişkisini kabul etse de reddetse de bu gerçeklik değişmez. Çünkü edebiyat üretimi içine doğulan kültürün ve dilin içinden yapılır. Şair öncekileri okuyarak başlar. Şiir ve gelenek tartışmalarından eli boş çıkmamak için bu ilişkinin değişmez boyutlarını görmek gerekir. Örneğin şiir ve gelenek ilişkisi, bir takım şiir biçimleri, türleri ve temaları olarak anlaşılırsa günün şiirinin olması

gereken bağlantı noktaları kaybolabilir; dahası şiir ve gelenek ilişkisi, sıg bir düzlemde birbirini ortadan kaldıran görüşlerin çarpışma alanı haline gelebilir. Siyasal ve sosyal hayatta geçmişin bazı uygulamalarını taklit ve tekrar etmekle veya şiire eski kelimeler katmakla, eski nazım biçimleri ve ölçüleri kullanmakla gelenekle bağ kurulmuş olmaz. Geleneğin dip dalgasının bugüne ulaşması için şairin asıl yapması gereken şey, geleneğin imge düzenini kuran soyutlama dünyasını anlamaktır. Çünkü şair, ancak bu şekilde yeni biçimler elde etmek, çağın dramını bu biçimlere katmak üzere, geleneğin dünyasını yoklayabilir. “Gelenek kendi biçimlerini, kendi temalarını olduğu gibi şaire teklif etmez” (Karakoç 1982). İster ki şair, bilgi alanına, duyuş alanına açılırken, kendisinin insanlığa kazandırdığı çağrışım dünyasına göz atsın. “Şairi, kendi şifresini almaya zorlamaz; şaire, kendi şifresini bulması için geleneğin şifresini öğrenmesi gerektiğini hatırlatır”. Geleneğin aynıys olmayı düşünmekle, geleneği reddetmek arasında, tutarsızlık bakımından pek fark yoktur.

KAYNAKÇA

- Ayvazoğlu, Beşir, (1989). İslam Estetiği ve İnsan. İstanbul: Çağ Yayınları.
- Beyatlı, Yahya Kemal, (1990). Edebiyata Dair. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Bolay, Süleyman Hayri,(1999). Felsefi Doktrinler ve Terimler Sözlüğü. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karadeniz, Sıtkı (2002). “Gelenek Üzerine Bir Okuma Denemesi”, Milet ve Nihal, İnanç Kültür ve Mitoloji Araştırmaları, C.4, S.2.
- Karakoç, Sezai (1982). Edebiyat Yazıları 1. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Marshall, Gordon (1999).Sosyoloji Sözlüğü (Çev. O. Akınbay, D. Kömür-cü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Necatigil, Behçet, (1983). Bile Yazdı Düzyazılar 1 (Haz .A. Tanyeri-H. Yavuz). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Orhan Veli (1941). Garip. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.
- Nazım Hikmet, (1930). “Putları Yıkıyoruz”, Resimli Ay, S.29, İstanbul.
- Yavuz, Hilmi (2003). “Gelenekten Yararlanma ve Geleneği Yeniden Üretme Bağlamında Yahya Kemal”, Zaman, 12.03.2003.

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



“GELENEK VE MODERNLİK İÇİNDE YENİ TÜRK ŞİİRİ”

Ertan ÖRGEN*

Giriş

Genel hatlarıyla Türk şiirinde gelenek diye tanımlayabileceğimiz yapıda “hikemi söz”, “büyük veya yüce konu”, “lirizm” gibi temel unsurlar vardır. Bunlar, insanın ve doğanın sıradanlıktan uzak tutulduğu “ilâhî” olana götüren bilgi anlamına gelir. Burada Nasr’ın “*Gelenek metafiziktir, gelenek bir inanç ve fikir kalıbıdır*”¹ sözünü de hatırlayabiliriz.

Şiirde geleneğin sosyolojik tarafıyla ilgili olan ise bağlanma, belirli bir zaman içinde yerleşme ve antolojik üstünlük kurma yani yaygınlıktır. Bir başka perspektif de iktidar ve gelenek meselesidir. Süregelen yapıyı destekleyecek ve kollayacak olan bir iktidar, adı devlet veya toplumsal bir ağ ne olursa olsun belirleyicidir.

Geleneğin önemli bir kavram hâline gelmesi modernlikle ilişkilidir. Yine Nasr’a göre “*Birçok dilde, modern zamanlar öncesinde tam olarak geleneğe tekabül eden bir deyim kullanılmış değildir.*”² Modernin geleneği ise karşı çıkma, sürekli değişim içinde insanı küçültme, kaybetme, zamansızlık (parçalanmış mikro zaman), seküler bir zeminde yaygınlık diye adlandırılabilir.

Türk Şiirinde Gelenek ve Modernlik

Türk edebiyatında gelenek diye tanımlayabileceğimiz saydığımız ölçüler içerisinde tek dönem Klasik Türk şiiridir. Her dönem ve her şair için bu kaynak ve sosyolojik sınır, Türk şiirinin aşılmasıdır. Batı edebiyatı etkisindeki yeni şiire baktığımızda Halk veya Divan şiiri motifi, kahramanı, hatta mazmunu aranması bahsettiğimiz boyutlarla ilişkilidir. Elbette bu kaynaklardan gelen bilgiler ve anlatma biçimleri vardır. Ancak baskın olan yapı, modernle birlikte o zihniyet ve kültürel birikimin dışına çıkmıştır. Çünkü artık ortak kitaplardan, anlatmalardan beslenilmiyor ve üstelik şair de kendi başına kalmış bir kişi olarak seyrine devam ediyor. İktidarla her zamanki gibi yan yana ve hatta karşı karşıya da değil. Bu sebeple modernlik, bireyi yaratırken alışıldık şair ve şiir geleneğini de ortadan kaldırıyor.

* Doç. Dr., Balıkesir Üniversitesi.

1 Seyyid Hüseyin Nasr, *Bilgi ve Kutsal*, (Çev. Yusuf Yazar), İz Yayınları, İstanbul, 1995, s. 50.

2 S. Hüseyin Nasr, a.g.y., s. 49. Nasr dolayısıyla metafizik gelenek anlayışına Batı’da öncülük eden Frithjof Schuon ve René Guenon da anılması gereken isimlerdir.

Şair, ait olduğu toplumsal yapının aşk, ölüm, mekân, zaman gibi birçok algısını artık geçmişteki bilgiyle aktaramıyor. Çünkü yeni şiir, inanç dünyası olarak dünyevidir. Tanzimat şairleri için varlık bir azap hâline gelirken, Servet-i Fünûn şairlerinin varlığın yerine başka inanç alanları bulmaya çalışmalarını hatırlatmak gerekir. Meselâ, Tevfik Fikret'teki evrensel insanlık fikri, Cenap Şahabettin'de hiçbir öze ulaşmayan kâinat fikri bu bilgilenmenin ilgi çekici yansımalarıdır.

Cumhuriyet dönemi itibarıyla keskin bir yeni, inkılap, değişim vurgusu etrafında eski diye tanımlanan bu alt başlıklar, kendisine zorlukla yer bulur. Bu doğrultuda, Yaşar Nabi'nin inkılâp edebiyatına bağlı sözleri dönem içinde yeniyi savunanlar için ortak bir eğilimi ifade eder: *“Edebiyatımız, eski edebiyat ananemizle rabitasını kökünden kesmiş bulunuyor. Yeni edebiyatımıza bir kök ararsak, bunun için garba teveccüh etmek mecburiyetindeyiz.”*³

Modern şiirimizin Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Haşim'le belli bir sisteme oturduğu kabul görmüş bir bilgidir. Bu yeni şiir dar alanlı bakarsak belli kanallardan üzerinden gelişir. Çok bilinen Ahmet Haşim-Tanpınar-Dıranas-İkinci Yeni; Yahya Kemal-Hisar şairleri; Necip Fazıl-Sezai Karakoç; Nazım Hikmet-Toplumcu 1940 Kuşağı-Attila İlhan-1960 sonrası devrimci şiir belli başlı kulvarlardır. Ortak noktaları ise modernin imkânları içerisinde şiiri sürdürdükleridir. Ancak izlenen Batılı zihin tek başına değildir, geniş bir tarihsellik şairleri takip etmiştir. Zamanla avangard taraflarından vazgeçtikçe kendilerini geleneğin içinde konumlandırma isteği öne geçmiştir. Bu çok uçlara giden Nâzım Hikmet, Oktay Rifat, Turgut Uyar gibi isimler için de geçerlidir. Böylesi bir durum, Garip tarzının içinde kalan sonrasında istiare, telmih sanatları üzerinden tarihselle ulaşan Behçet Necatigil, Asaf Halet Çelebi için de farklı değildir.

Modern Türk şiirinin bir bağlanma içerisinde olup olmadığına baktığımızda kopuşların ve karşı çıkışların çokluğu dikkatimizi çeker. Avangard olma adına her hareket birbirini adeta reddeder. Bu tek başına çokça tartışılan öz-biçim meselesini aşar. Tanzimat edebiyatının özcülüğü, Servet-i Fünûn'un biçimciliği, Milli Edebiyat'ın özcülüğü, Yedi Meşalecilerin biçimciliği, Garip'in özcülüğü, İkinci Yeni'nin biçimciliği diye bir diziliş rahatlıkla tespit edilebilir. Buradan şairler ve metin örneklerine kısa kısa değinerek sözlerimizi somutlaştırabiliriz.

Yahya Kemal Beyatlı, “Aşk (Lirizm)” denemesinde şiiri, bir coşku hâli biçiminde tanımlarken kendi şiirinin anahtarını da verir. Lirizm, insan ve tarih içinde

3 Yaşar Nabi Nayır, “Orta Mektep ve Liselerde Edebiyat Dersleri” *Gündüz* dergisi, Mart 1937, N: 12, S.287; Mehmet Kahraman, Mehmet Kahraman, *Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar*, Beyan Yay., İstanbul, 1996, s. 78'den alınmıştır.

onun şiirinde birleşir. Modern şiirin insansızlığı onda yoktur, ama modernin içinden çıkamayış tematik olarak hep kendini gösterir. İki şiirinden dizelere bakarak bunu örnekleyebiliriz: “Atık Valde’den İnen Sokakta” şiiri, moderni temsil eden özne şairin, tarih ve insanı aradığı semte yolculuğunu işler. Şair, yoksul semtin Ramazan maneviyatındaki manzarasını yüceltir ve gelenek şiirinin “hikemi” tarzıyla konuşur.

*“Top gürleyip oruç bozulan lâhzadan beri
Bir nurlu neşe kapladı kerpiçten evleri”*

Ancak aynı şair, “Eylül Sonu” şiirinde, modern insanın kaskatı yalnızlığını ve bu dünyaya bağlılığını söylemekten geri durmaz. Önceki dizelerde yer alan büyük dünya tasarımı, burada küçülür.

*“Hiç dönmemek ölüm gecesinden bu sâhile,
Bitmez bir özleyiştir, ölümden beter bile.”*

Ahmet Haşim’de insan varlığını bu dünyada somut bir yere yerleştiremez. Ama bu, aşkın bir yere doğru da gitmez. Onun şiirinde bu hayali bir yerdir ve dünyayı tül ve gölge içinde bırakan bir manzaradan ibarettir. İnsansızdır onun şiiri. İnsan aşkın bir varlığa geçemez ve nerdeyse şiiri de bu coşkunluğu ifadeden uzaktır. Bu yönüyle dünyaya çakılı kalmış bir yerden konuşur.

*“O Belde” şiirinde,
“Onların ruhu şam-ı muğberden
Mütekasif menekşelerdir ki*

Mütemadi sükun u samtı arar;” derken sessiz ve sözsüz bir yeri işaret eder. Onun şiiri, geleneğin hikemi tarafıyla bağ kurmaktan uzaktır. Zaten şairi bir hakikat habercisi olarak görmeyen tavır, geleneğin hakikatle süren tarafına itirazdır. Necip Fazıl Kısakürek’te trajik eşikten konuşma vardır. Onun şiirinde insan, varlığını bulmaya ve onunla hesaplaşmaya çalışır. Bu dünyada olmak hâline, şairin karşılık aramasıdır. Metafizikle açık ilgiye girer onun şiiri. Oradan da asla uzaklaşmaz. Geleneğin hakikati ile herhangi bir çelişkisi olmamakla birlikte aşmış ve sakinleşmiş, olgun bir söyleyiş yerine hep azap ve sorgular içinde kalan bir söyleyiş içindedir. Bu da tam modernliğin içinde geleneğe yan yana gelişir. Artık yerinden uğratılmış geleneğin teşrifatı ile konuşma ihtimali kalmamış ve onun yerine varlığı hikmete teslim eden ama modernin iğvasına uğramış insan ortaya çıkmıştır. Kendi sözleriyle mutlak hakikati arayan şiir ve izah edilemeyen bir dünyadan söz etmektir bu.

“Ne İleri Ne Geri” şiirinde,
“Trenler götürüyor,
Kendi gölgelerinden
Kaçışan insanları.
Trenler götürüyor,
Dağdan dağa sürüyor,
Kendi gölgelerinden,
Başsız gövdelerinden
Kaçışan insanları...
Ve rüzgâr üfürüyor,
Geride dumanları.
Ve rüzgâr üfürüyor,
Kaynaşan ummanları.”

Şairin içinde durduğu dünyanın huzursuzluğu, modernin dayatmalarıdır ve o bu değersizliği açıkça söyleyerek bir çıkış aradığını aktarmış olur.

Nâzım Hikmet Ran, toplum ve bireyi kaynaştıran bir şiir kurma arzusunda avangardın ardından apaçık gelenekle kendi moderni arasında sıkışır. Şeyh Bedrettin’i kendi ideolojisi ile işlerken metafiziğin içine düşer. Şair, bu kitabının yazılma sürecini anlatırken mutasavvıf şairlerin “bu kitabı ben yazmadım, bana yazdırıldı” deyişini başka bir ifade ile söyler. Kitabın girişindeki açıklaması şöyledir: Darülfünun İlahiyat Fakültesi tarihî kelâm müderrisi, Muhammed Şerafeddin Efendi’nin 1925 tarihli “Simavne Kadısı oğlu Bedreddin” isimli risalesini okurken, hapishanenin penceresine Börklüce Mustafa’nın dervişlerinden biri gelir. Onunla konuşmaya başlar ve asırlar öncesine bir yolculuk yaparlar. Şair, gördüğü macerayı anlattığını söyler. Bu kurgunun anlamı şudur: Nâzım Hikmet ne kadar maddeden söz eden bir şair olsa da onu yetiştiren kültürün fizik ötesi, duygusal yapısı tesirini göstermektedir. Nâzım Hikmet, bunu dile getirir: “Şerafeddin Efendi öldü mü, sağ mı, bilmiyorum. Fakat eğer sağsa ve bu yazdıklarımı okursa benim için: gidi hain, diyecektir, hem maddîyünden olduğunu iddia eder, hem de Giritli keşiş gibi, üstüne üstlük aradan asırlar geçmiş iken, Börklücenin denizleri sessizce aşan müridiyle kavuştuğundan dem vurur.”⁴ Ardından gelen sözleri hesaplaşmayı önemsemediği üzerinedir. Hatta *Rubailer*’inde “Gerçek bir alemdi gördüğün ey Celaleddin, heyula filan değil” diye karşı çıktığı Mevlânâ Celâleddin Rumi’ye şiire başladığında yazdığı “Dergâhın Kuyusu”nda “Ben de müridinim işte Mevlana” demiştir. Son yazdığı eserlerden olan *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* (1962) romanında, tekrar ondan büyük insan diye söz eder. Sözüünü ettiğimiz tarihsellik şairin peşini bırakmaz ifadesi, bu örnekte doğrulanır.

“Saman Sarısı” şiirinde,

“1961 yazı ortalarında Küba’nın resmini yapabilir misin

4 Nâzım Hikmet, *Benceri Kendini Niçin Öldürdü?*, 7. b., Adam Yay, İstanbul, 1993, s. 228.

çok şükür çok şükür bugünü de gördüm ölsem de gam yemem gayrının esmini yapabilir misin üstat” derken de kendi tarihselinin ortak kalıp ifadesini sosyalizm devrimi ile birlikte kullanır.

Sezai Karakoç’un şiirindeki arka plan ise çok tanıdık bir dünyadır ve bu dünya, moderne müdahale eden bir menkıbe, mitoloji tarihine açılır. Böylelikle metafiziği, moderne hiç de abartılı olmayan bir dille yerleştirir. *Hızır*la Kırk Saat kitabında, Nuh, Musa, Şuayb, İsa, İbrahim, Yakub, Yusuf, Musa peygamberlerin hikâyelerini, tasavvuf tarihinin önemli adları Mevlânâ, Şems, İbn-i Arabi ve Mansur’a kadar genişletir ve bir kopuşun olmadığını dikkate sunar. Çünkü ona göre,

“Çeşmelerinden telefon ederim ben
Sebillerden türbelerden
Saray toz ve dumanlarından
Alınyazısından”

dizelerinde olduğu üzere doğru yaşanmayan bir zamanı aşmak mümkündür. Onun, geleneğin metafiziği ile rahatça buluşması bir anlamda Necip Fazıl’dan gelen modern de yumuşatır.

Turgut Uyar’ın 1970 yılında çok tartışılan ve gelenekle bağ kurduğu iddia edilerek hem övgü, hem yergi alan *Divan* kitabı şiirde geleneğin tartışılmasına zemin yaratır. Ancak o farklı bir açıklama yapar: “*Divan* yapmakta asıl amacım, geçmişte, bir mutlu azınlığın kullandığı aracı, halk adına, halk yararına kullanmaktı.”⁵ Bir başka yerde de şu açıklamayı getirir: “Böyle bir kaynağa dönmeyi hiç düşünmedim. *Divan* şiirinden, onun kendi değerlerinden yararlanılarak bir yere varılabileceğine inanmıyorum. Çağın doldurmuş ve kendini yenileyip diri tutamamış bir uygarlığın değerleri bugüne nasıl uygulanabilir?”⁶

Aslında bireyin içine gömülmüş bir şiir yazar Uyar’ın kendisini konumlandırma noktasında biçim benzeşmeleri dışında bu tarza çok yakın olmadığı modernin içinde var olduğu saptanabilir.

Örneğin “Susuzluk’a” başlıklı şiirde,
“hüseyin de öldü ölür hasan da öldü ölür
ölen ve dirilen o bitmez insana gel”
dizeleriyle metafiziğe kısmen soyunsa da mersiyeye maddeci bir zihinle yaklaştığı ortadadır.

1960 sonrası şiirin güçlü adlarından İsmet Özel, bütün bir modern şiir tecrübesinin bireye ve topluma dönük birikimini içselleştirir. Kendine dönük ta-

5 Turgut Uyar’la Bir Konuşma”, (Konuşan Naci Çelik), *YeniDergi*, S. 68, Mayıs 1970, s. 393.

6 *Cumhuriyet*, 31. 8. 1970; Asım Bezirci, 2. *Yeni Olay*, Tel Yay., İstanbul, 1974, s. 184’ten alındı.

nımlarda gövdesi ile çatışan ama insanlık adına yola çıkan bir iç çatışmayı yaşar. Şiirlerinde, öznenin gücü ve saldırısı, bir ideal adınadır.

“Jazz” şiirinde bu durumu örnekeleyebiliriz.
“*Bu vapuru kaçırırsam beni belki de cinnet basar
belki kanser olurum bu yıl sınıfta kalırsam
nöbette uyursam eğer kitaplarımı yakarlar
etimde şirpençe çıkar bu kıızı alamazsam
bu işi bitiremezsem şehirden beni kovarlar
izinkağıdım yanar konuşacak olursam
bu senet bankalar kapanmadan
ruhumun rengini kapatmayacak olursa
ölür kuyuya düşen çocuk
çocuğun mercan saati çatlar mutlaka
koşup haber vermeliyim”*

Şiirin adı yabancı bir müzik türü olsa da ezilmiş siyahi ırka işaret etmesi yanı başında masumiyetin korunmasına arka çıkan öznenin kendisiyle kavgası, insan ve sorumluluk duygularını birleştirir. Türk şiiri burada geleneği değil, artık biriktirdiği yeni bilgiyi sahicilik adına taşıma noktasına doğru gelmektedir. Çok sonradan *Bir Yusuf Masalı* kitabı ile halk hikâyeleri üslûbunda şiir yazması da buraya eklenebilir.

Sonuç

Modern Türk şiirinde, doğallıkla modern hayatın getirdiği sonuçlar baskın duruma geçmekte ve onun içinde tarihsel veya gelenek kendine ait bir yer bularak sürmektedir. Örneğin ses burada önemli bir başlıktır. Asırlarca beş vakit ezan sesi duyan kültür bundan asla vazgeçememiş ve birçok hafızada kalan şiir bu sesle varlığını sürdürmüştür. Esas olan geleneğin ses olduğudur. Sızlanan, içine gömülen bir dil ile bu esaslı gelenek ifade edilemez. Çünkü bu gelenek modernin içinde yaşamak isteyen ancak artık imkânları daralmış bir gelenektir. Modernin sesi çoğuldur. Geleneğin sesi nerdeyse tek seslidir. O da uyaran ve hikemiyâta yaklaşan bir ton taşıyarak daima antolojide yer bulmuştur.

Sosyolojik bir terim olarak gelenek, kuşaklar arası devam eden alışkanlıklar ve zihniyet sürekliliği demektir. O zaman modern de uzun yolculuğu etrafında bir gelenek kurmuştur, denebilir. Bu geleneğin tanımını doğrulayan bir saptamadır. Ama büyük harfle yazılan ve hakikati ifade eden gelenek ile arasında bir sınır vardır. Bu sınırı tespit etmek için şiir örneklerinde vurguladığımız üzere dünyanın ve insanın nasıl anlatıldığını kozmos ve kaos terimlerine bakarak sonuca bağlayabiliriz. Makrokozmos gelenektir, mikrokozmos bu metafiziği modernde sürdüren gelenektir. Kaos ise modernin geleneğidir. Modernin geleneği karşı çıkmaktır.

“İSLAMCI ÖYKÜNÜN GELENEK VE MODERNİTE ARASINDAKİ SALINIMI”

Cemal ŞAKAR

Ne Seninle Ne Sensiz

Gelenek ve Modernite arasında organik bir ilişki vardır. Yaşayabilmeleri için birbirlerini gereksinirler. Modernite için ‘şimdi, burada’ vurgusu zorunludur, çünkü çağdaş olmak şimdiyle ilgilidir. Şimdinin ilanı içinse geçmiş, mazi gerekmektedir. Mazi modernliğin hem içerik hem de zaman bakımından yeni/çağdaş olduğunu gösterir. Tersinden gelenek için de modernlik lazımdır, aksi takdirde kendini tanımlayamaz, kendinin farkına varamaz. İkiisi arasındaki rekabet aslında hayatta kalabilmek için savaşan av avcı rekabeti gibidir. Av avcı rekabetinin daha çok modernleştirilen toplumlar için geçerli olduğunu vurgulamakta fayda var. Zira Batıda ortaya çıkan modern durum kendi iç dinamikleriyle kendi krizleriyle kendi çelişkileriyle ortaya çıkmış zorunlu bir durumdu. Ancak söz konusu zorunlu durum modernleşmenin tarihsel yasalara ve zorunlu değişmelere bağlı olduğu inancını doğurdu. Bu inanç determinist bir anlayış ortaya koydu ki bu da modernitenin zaferidir.

Modernleşmenin asla geri çevrilemeyen, hep ileriye doğru akan, her toplum için zorunlu yasaları ifade eden bir süreç olarak kavranması modernitenin evrenselleşmesi ya da evrensel başarısı anlamına geliyordu. Ancak zorunlu ve doğrusal akış anlayışı moderniteyle geleneği birbirinden kesin hatlar şeklinde koparıyordu. Modernleşme hamlesi hep ileriye, güzele, doğruya doğru akan zorunlu değişimi; gelenekse geçmişte kalan, köhnemiş, geçersizleşmiş değerleri gösteriyordu. Aydınlanmadan alınan güçle pozitivist ve seküler bilim anlayışı sayesinde geleneksel olan iyice gözden düşürülüyordu. Gelenek neredeyse cehalet, kör inanış, hurafe ve akıldışılıkla özdeş hale geliyordu. Bir tarafa pozitivist, yani bilimsel bilgi diğer tarafa cehalet konuluyor; böylece modernite ve gelenek birbirinin antitezi olarak konumlandırılıyordu. Gelenek cehaletin, sosyal eşitsizliğin, kadın-erkek ilişkilerinde nobranlığın, gelir dağılımındaki uçurumun, ifade hürriyetine imkân vermemenin, otoritenin nedeni ve sonucu sayıldı. Tabii ki modernite bunların tam tersi olan tüm değerleri vaat ediyordu.

Determinizmin kendi toplumlarında işlemediğini gören Batı dışı devletler modernleştirme görevini kendileri üstlendi. Bu durum Türkiye ve diğer Müslüman ülkelerde devrimci bir nitelik gösterdi. Yeni kurulan ulus devletler geleneksel

olan her ne varsa tümünü radikal bir biçimde reddetti. Tarihi, coğrafyayı yeniden yazdı, kendine yeni bir dil oluşturdu. Devlet böyle yaparak modernleşme sürecini geleneğin yerine ikame etmeye çalışıyor, moderniteyi gelenekselleştiriyordu. Radikal reddedişlerin toplumlarda siyasal, ekonomik, ahlaki krizler doğurduğunu biliyoruz. Krizlerin temelinde yatan asıl neden, devletle halkın birbirlerine karşı güvenini yitirmiş olmasıdır. Devlet bir yandan gecikmişlik psikolojisiyle ‘az zamanda çok işler yapmanın’ derdindeyken toplum da kendisini var eden değerleri kaybetmemenin peşindeydi. Radikal reddediş nedeniyle toplum kendisine, kimliğini tanımladığı değerlere karşı hızla yabancılaştığını düşünüyordu. Sözüünü ettiğimiz karşılıklı kaygılar nedeniyle krizler kaçınılmaz oluyordu. Türkiye özeğinde bu krizler bir dönem tek parti iktidarın verdiği güce dayanarak ceberut bir biçimde aşılmaya çalışıldı. Sonraları askeri darbeler devreye sokuldu. Devlet reddettiği değerlerin yerine hızla yenilerini ikame etmek zorundaydı yoksa iki kutuplu toplumsal yapı karşı karşıya gelip krizi besliyordu.

Modernleştirilen toplumlarda krizleri aşmak için gelenek her zaman uygun bir araç olarak devreye sokulur. Modernleşmenin yarattığı boşluklar gelenekle doldurulmaya çalışılır. Böylece geçmişte, geride kalanlardan faydalı olabilecek bugüne taşınır. Örneğin geçmişin kahramanları, efsaneleri, sanat eserleri toplumsal bir onurun inşası için devreye sokulurken; ortak tarihsel mirasa, bilince ve kültüre ait kimi unsurlar da toplumsal uyum için seferber edilir. Çünkü gelenek bin yıllara dayanan birikimiyle toplumsal hayatın örgütlenmesinden, insan ilişkilerine kadar geniş bir alanda görünmez kuvvet olarak faaldir. Gelenek dil, tarih, coğrafya, kültür, toplumsal bilinç ve kimlik gibi konularda uzlaşımlar oluşturmuştur; dahası gelenek uzlaşımlar demektir. Uzlaşımlar sayesinde insanlar ortak tercihlerini belirler ve sözleşmelerini oluşturur. Bir değerler dizgesi olarak gelenek; toplumsal hayatın kuruluşunu ve işleyişini tayin eder; aynı zamanda siyasi iktidara meşru bir zemin yaratır.

Moderniteyle gelenek arasındaki gerek organik ilişki gerekse modernleşme süreçlerinde geleneğe duyulan ihtiyaç ikisi arasındaki ilişkiyi karmaşılaştırır. Özellikle Türkiye gibi ülkelerdeki zorunlu modernleştirme süreçlerinde toplumla devlet arasındaki güvensizliği izale edebilmek için geleneğe bir çimento olması bakımından sık sık müracaat edilir ve devreye sokulur. Bu karmaşık, çelişkili durum moderniteyle gelenek arasındaki ilişkiyi çok boyutlu bir hale sokar. Modernleşme süreçlerinin her ülkenin kendi özgül koşulları içinde farklılaşabileceği inancı işte bu çok boyutluluk nedeniyle ortaya atılır. Her ülkede, hatta tarihin farklı dönemlerinde farklı modernliklerin ortaya çıkabileceğini kabul etmek, modernite kavramına özcü yaklaşımın terk edilmesi ve onun açık kavram haline dönüşmesi demektir. Açık kavram anlayışı moderniteye hayatiyet sağlar ve her koşulda cari olmasının önünü açar.

Gelenekten söz ediyorsak, gelene ek olmuş, bir anlamda gelmeye devam eden bir şeyden söz ediyoruzdur. Bir şey gelmeye devam ediyorsa onun da takipçileri, sürdürücüleri vardır. Geleneğin gelmeye devam ediyor olması, onu geçmişin çeyiz sandıklarında saklanan güzel, kıymetli, ama vakti geçmiş şeyler olmaktan çıkarır. Bu durum 'değişen içinde değişmeyen' şeklinde adlandırılır; yani gelenek bir öz olarak kabul edilir. Modernitenin açık kavrama dönüştürülerek her koşulda hayatıyet kazanmasına benzer şekilde geleneğin de önü açılır, ama bir farkla; gelenek modernitenin aksine bir öz olarak kabul edilir, bu öz değişen içinde değişmeden kendini muhafaza eder. Modern olansa sürekli değişen, değişime açık olmalıdır. Modern olan bu yüzden güvenilmezdir, gelip geçicidir, onun sunduğu değerler üzerinden kimlik tanımlanamaz.

Bugün için belki de 'modern içinde Müslüman kalmak' gibi temel bir sorun ortaya çıkmıştır. Her ne kadar modernite içinde süren bir gelenekten söz ediyorsak da hayata hakim olan paradigma modernitedir. Siyasetten, ekonomiye, hukuka, toplumsal ilişkilere kadar her şeyi bu paradigma belirlemektedir. Geleneksel değerler referans olma vasfını yitirmiştir, gayri meşrudur; bundan dolayı da özel hayatın, özel tercihlerin içine sıkışıp kalmıştır. İşte bu sıkışma geleneğin bir öz olarak kavranmasının ve özün hayata ne şekilde aktarılacağına ilişkin soruların cevapsız kalmasıyla ilgilidir. Burada yaşanan sıkışmayla ilgili birkaç nedenden söz edebiliriz: Egemen paradigma geleneği gayri meşru ilan ettiği ve kamusal hayatı kendi ilkeleri etrafında belirlediği için gelenek kendi ilkelerini meşru bir şekilde kamusal hayata egemen kılamaz, yasalaştıramaz. Dolayısıyla kendisini ret üzere düzenlenmiş bir hayat içinde yol bulmaya çalışır. Geleneğin bir bütün olarak kavranması, gelenek içindeki her şeyi sahiplenmeyi gerektirir. Bu nedenle İbn-i Teymiyye de İbn-i Arabi de aynı geleneğin içinde görülür. Zaten saldırı altındaki geleneğe karşı özeleştirir bir türlü gelişmez. Yine özcü yaklaşım nedeniyle tevarüs edilen formların, simgelerin, imgelerin zaman içinde nasıl ve ne kadar değiştiğinin farkına varılmaz. Tabii ki burada etkili olan, saldırı karşısında gelenekle özdeşleşme hissidir; bu his sayesinde insan kendini bir silsileye, bir zincire bağlı hisseder ve buradan güç alır.

Ay Karanlık Bulamadım Yolumu

Öykümüz açısından bakıldığında modernleştirmenin Türkiye'deki serüvenine uygun olarak iki kutuplu tavrın sürdürüldüğünü görürüz. İslamcılar açısından modernite-gelenek çatışması öykünün neredeyse kurucu atmosferidir. Çünkü Türkiye'deki radikal modernleştirme tavrının yarattığı şiddet, insanları tersinden aynı sertlikle tevarüs ettikleri her ne varsa onları korumaya itti. Aksi kimlik kaybı, inançlarına, tarihine, coğrafyasına yabancılaşmak demektir. Tevarüs edilen her ne varsa hepsi gelenekle; gelenek İslami olanla özdeşleşti. Öykümüz bu özdeşleşmeye

öylesine sahip çıktı ki, İslamcı düşünce açısından 1970'lerden sonra başlayan gelenek eleştirilerine hiçbir zaman kapı aralamadı. Eleştiriler daha çok moderniteye yönelik oldu. Modernitenin, insanı, varoluşunu anlamlı kılan geleneksel değerlerden kopardığı iddiası, eleştirinin başat unsuruydu. Bu kopuş nedeniyle insan başta kendisine olmak üzere, diğer insanlara ve bağlı olduğu kültüre yabancılaşıyordu. Yalnızlık, bunalım, yersizlik-yurtsuzluk yabancılaşmanın semptomları olarak gösteriliyordu. Modernitenin insanda meydana getirdiği bu tahribat İslamcı öykünün hiçbir zaman vazgeçemediği konular arasına girdi. Rasim Özdenören'le enikonu tebarüz eden öykü damarının ilk örneklerinde söz konusu temalar sıkça işlenmiş ve bir daha da vazgeçilmemiştir. *Hastalar ve Işıklar* adından da anlaşılacağı üzere modernleşmenin hasta ettiği insanları konu alır, ama ışık/umut hep vardır. Bu ışık, yani hastalığın çaresi tasavvufi öğretisi ve pratikleridir. *Denize Açılan Kapı*'da tasavvufi hayatın bireyi nasıl yalnızlığından, bunalımlarından, kimlik kaybından kurtardığına şahit oluruz. Aslında yapılan modernitenin karşısına geleneği koymaktır.

'İnsanın düştüğü yerden kalkacağı' fikri İslamcı öykünün yaslandığı temel tezlerdendir. Bu teze göre uğradığımız yıkım modernleştirilmedir, yani gelenekten kopmak. Buna göre şimdi yapılması gereken geleneğe yeniden dönmek, geleneksel değerlere sarılıp yalnızlıktan, buhranlardan kurtulmaktır. Geleneğin İslami olanla özdeşleştirildiğini söylemiştik; bu nedenle geleneğe sarılmanın aslında Allah'ın ipine sarılmak, İslami olana dönmek anlamına geldiği aşikârdır. Modernleştirilme tarihimiz iki kutuplu olarak yürüdüğü için, böylesi bir yaklaşım toplumsal bir gerçekliğe de oturuyordu. Öykücülüğümüz açısından baktığımızda hastalık bir yanda tedavi bir yandaydı; şimdi yapılması gereken senteze ulaşmaktı. Aslında senteze ulaşmak değil, özcü yaklaşımlar nedeniyle modernite tümünden reddedilip yerine gelenek ikame edilmeliydi.

Daryush Shayegan'ın gelinen noktayı 'kültürel şizofreni' olarak tanımladığını hatırlayalım. Shayegan'a göre Doğu toplumları farklı bilgi blokları arasındaki çelişkiler içinde yaşamaktadır. Birbirlerini iten ve karşılıklı olarak biçimsizleştiren bağdaşmaz dünyalar arasındaki çatlağa düşmüş durumdayızdır. Bu durum bizim bakışımızı sakatlamakta ve tıpkı kırık bir aynada olduğu gibi, dünya gerçekliğini ve tinsel imgeleri biçimsizleştirmektedir. Onun önerdiği eleştirel akıl sayesinde bir tür sentezdir. Ancak sentez fikri Müslümanlar arasında yaygın olarak kabul görmemiştir. İşte bu nedenden dolayı İslamcı öykü moderniteyi bir kutba geleneği de diğer kutba yerleştirmiştir. Öyküdeki dram, çatışma, gerilim gibi atmosferin kurulmasına yardım eden unsurlar da söz konusu kutuplardan beslenmiştir. Rasim Özdenören'in *Gül Yetiştiren Adam*'¹ bu kutupluluğun en güzel örneklerindedir. Bir yandan modern hayat en uç örnekleriyle akarken, diğer yandan müte-

1 Rasim Özdenören, *Gül Yetiştiren Adam*, İz Yay. 15. baskı, İstanbul 2009, s. 39.

deyyin birisi modernliğin içinde kirlenmemek için kendisini evine kapatır: “[E]n önemlisi savaştan sonra olup bitenlere bulaşmak istemedim. Evden çıkınca sanki üzerime bir menfurluk bulaşacakmış gibi geldi bana hep. Bundan da kaçtım.” Bu iki hayat biçimi öykü içinde hiçbir zaman kesişmez; ta ki finaldeki gazete kupürüne kadar. İşte bu kesişmeme hali iki tarzın da birbirlerini radikal bir biçimde reddetmeleriyle ilgilidir. Reddedişin en önemli sonuçlarından birisi Müslüman zihninde modernitenin kötü, çirkin, yanlış; geleneğinse iyi, güzel ve doğru olanların tümünü göstermesidir. Her şey siyah-beyaz kadar keskindir; genellikle gri bölge yoktur. Bundan dolayı da öykü kişileri genellikle tek boyutludur; ya iyinin ya da kötünün temsilcisidir.

Giden Gün Ömürdendir

Müslüman bir kişinin zihninde değer yargıları zaten vardır ve gündelik hayatını bu değerlere göre belirler. Değer yargıları Müslümanlar için verilidir, tarihusütdür, evrenseldir. Dolayısıyla değer yargılarının geleneğe ait olduğu düşünülmez bile; onlar Müslüman kimliği açısından vazgeçilmez önemdedir. Zaten insanların önemli bir bölümü bugün sürdürdükleri geleneklerin, âdetlerin Kur’an’dan mı, sünnetten mi kaynaklandığını bilmeksizin sadece ‘güzel bir şey’ olduğu için sürdürürler. Komşusu açken tok yatılmayacağını bilir; böylesi bir bilmeyi illa bir kaynağa bağlama ihtiyacı duymaz. Gelenek de gücünü önemli ölçüde sorgulanmaksızın tevarüs edilen formlardan alır. İnsanlar kendilerine kadar gelen formların, atalarının yüzlerce, binlerce yıllık deneyimlerinden süzülüp geldiğini bilir. Fazlur Rahman hayat içinde süren bu formları ‘yaşayan sünnet’ olarak kavram-sallaştırır. Sünnetin bir anlamının da gelenek olduğunu hatırlarsak, Hz. Peygamberin şahsında hayata aktarılan emir ve ilkelerin o günden bugüne hayat içinde derinleşerek gelenekselleştiğini söyleyebiliriz. Geleneğin İslami olanla özdeşleşmesinin önemli argümanlarından birisi de işte bu sünnet-gelenek anlamdaşlığıdır. Öykümüz geleneksel değerleri genellikle bu anlamdaşlık üzerinden temsil etmeyi seçer. Öykü kişilerinin rıza, tevekkül, kanaat vb. özelliklerin taşıyıcısı ve temsilcisi olması geleneğin bugünlere ne şekilde taşındığının ve yaşandığının birer numunesidir.

Değerlerin taşınması ve gelecek kuşaklara miras olarak bırakılma kaygısı, modernleşme sürecinin getirdiği olumsuzluklar, değerlerin aşınmaya maruz kalması nedeniyle öykücü, öyküsünü daha çok modernitenin değer yargılarına yönelik saldırılarına karşı koymak, onları muhafaza etmek ve mümkünse başkalarına da önermek üzerine kurar. Bağlandığı değer yargıları kimliğinin bir parçasıdır. Olaylara ve olgulara değer yargıları zaviyesinden bakar, ona göre değerlendirir. Sadece değerlendirmekle kalmaz, kendi hayatı içinde onu yaşamaya çalışır. Ancak modern olan bir zar gibi hayatı tamamen kuşatmıştır; her ne yapılacaksa bu hayat

içinde yapılacaktır. Öykülerde görülen içine kapanma, kasabaya, mahalleye sıkışıp kalma, giderek yalnızlaşma sözünü ettiğimiz kuşatmayla ilgilidir. Öykülerin bilinçdışı olarak modern olanın kuşatmasını kabullendiğini söyleyebiliriz. Hüseyin Su'nun *Giden Gün Ömürdendir* adlı öyküsündeki Nazif Bey sözünü ettiğimiz kuşatılmışlığı somut olarak hissetmek bakımından tipik örnektir: “Her geçen gün biraz daha, hiç kimseye küsmeden küskün bir hayata, hiç kimseye darılmadan dargın bir gönüle sahip oluyordu. İnsanlarla sözü sohbeti bitiyor, ilişkileri çürük ip yumağı gibi çekip açtıkça kopuveriyor, zaman ve mekân daralıyordu. Nazif Bey'in dünyası küçüle küçüle dükkânla evi arasındaki iki küçük sokakla Uzun Çarşı'dan ibaret olmuştu âdeta. Kasabadaki değişiklikler, konu komşunun koşuşturmaları, iş büyütmeleri onun için hiçbir şey ifade etmiyordu. Hepsini de uzaktan izlerdi, bütün bunlar kendi çevresinde olup bitmiyormuş gibi. Kasabanın kıyametini bekliyordu sanki.”² Nazif Bey, Uzun Çarşı'daki değişime kendisinin de ayak uydurması halinde yine kıyamet duygusunu taşır. Ramazan Dikmen'in *Sessiz Güvercinler*'deki Yahya Efendi de benzer bir yalnızlaşmayı, sıkışmayı yaşar. Bu tip öykü kişilerinin yaşadığı kıyamet duygusu, daha çok hızla yaşanan değişimle ilgilidir: “Dönüşüm, değişim dedikleri akıl almaz akışın, genç bir ömre sığacak kadar kısa bir geçmişin izlerini, değerlerini bile silip süpüren dalgalarına karşı tek sığınak yazık ki hafızalarımız. Ama hafıza kör bir bataklık.”³ Hızı nedeniyle hafızaları bile silip süpüren değişim, öykü kişilerinin bağlandığı her ne varsa hepsini bir yıkıma, sona doğru sürükler. Ayrıca taşıdıkları değerleri aktarabilecekleri insanları bulamazlar. Bu algı kıyamet duygusunu da besler; zaten yaşadıkları baskın duyguya yaraşır bir şekilde ikisi de öykülerin finalinde vefat ederler. Bekledikleri kıyamet değilse de kendi kıyametleri böylelikle kopmuş olur.

Öykü kişilerinin yaşadığı kıyamet duygusunun kaynağı geleneksel formların normatif olmasıyla ilgilidir. Normatif formlar gündelik hayata kılavuzluk eder; hayatı kendince düzenlemek ister. Bir yanda modernleşmenin açtığı yaralar, diğer yanda geleneksel değerlerin hayata aktarılma arzusu kişilerde gerilim ve çatışma yaratır. Gelenek-Modernite gerilimin ortaya çıkardığı yarılma, çatışma, kıyamet... bir anlamda mahvîyet duygusu, aynı zamanda öykücülerin zımnî bir şekilde anlaşmışçasına ortak paydalar oluşturmasına hizmet eder. Örneğin Hüseyin Su *Gülşefdeli Yemeni*'de Halakız'ı şöyle tasvir eder: “Tam tersine; yüzünden tebessümü hiç eksik olmayan, sevecen, yumuşak başlı, evde her şeye, her yere, her işe yetişmeye çalışan bir insandı. Büyüklere birisi biz çocuklardan bir şey isteyecek olsa, yerinden ilk yekinen halam olurdu. Ellerimiz onun eteğinden ayrılmaz, dizinin dibinden kalkmazdık. Bir tavuğun civcivleri gibi, halam ev içinde ve ev dışında nereye giderse biz çocuklar da ardından dökülürdük hemen.

2 Hüseyin Su, *Gülşefdeli Yemeni*, Hece Yay. 1. baskı, Ankara 1998, s. 25.

3 Ramazan Dikmen, *Muhayyer*, Hece Yay. 1. baskı, Ankara 2006, s. 188.

Ben de ablalarım da ne öğrendiysek halamdan öğrenmişizdir.”⁴ Şimdi Ramazan Dikmen’in *Afife Ablanın* İncileri’ndeki Afife Ablaya bakalım: “Mahallede yediden yetmişe herkesçe sevilir, sayılırdı. Her zaman güler yüzlüydü, daima ağırbaşlı. Ne de yumuşak kalpliydi. Karınca incitmezdi. Eli de hep açıktı. Değil misafirlerini, müşterilerini bile bir bardak çay, bir parça çörek, bir iki dilim meyve ikram etmeden göndermezdi. Hani ne yana bakılırsa bakılsın kasaba kızlarının ablasıydı ve ona pek yakışan bu sıfatı durduğu yerde almamıştı. Hak etmişti: fedakârlığı, hizmet severliği, oldum olası geniş yüreğiyle...”⁵

İslamcı öykücüler öykünün öz, değişmeyen üzerinden kurulması halinde, kurulduğu niteliğin gereği olarak evrensel olacağını düşünürler. Dahası bu toprağa, toprağın mayasına, ruhuna uygun olacak, yabancılaşmaktan da kurtulacaktır. İslamcı öykünün ruhu ve vaatleri bir öz’e bağlanmak, oradan beslenmek, oradan neşet etmek şeklindedir. Böylesi bir iddia öyküyü ister istemez değerler sistemi üzerine kuracağı için, kendi yükseldiği değerlerin dışında kalanları eleştirir, yanlışlar. Modernleştirilme sürecinin çift kutupluluğuna bağlı olarak moderniteye ve geleneğe yüklenen anlamlardan söz etmiştik; bu anlamlandırma sayesinde öykücü yanlışlama, eleştirme hakkını elde eder.

Gelenek-modernite çatışması bağlamında neredeyse 2. Meşrutiyet İslamcılığından beri alınan pozisyon doğal olarak edebi eserlerin de çerçevesini, kavramsal alt yapısını belirlemiştir. Süreç içinde giderek bir norma dönüşen bu çerçeve sonraki kuşak edipler için de gerekli modelleri, içeriği ve biçimi belirlemiştir. Bu bağlamda İslamcı öykü kendi referans çerçevesini modernitenin kötünün, geleneğinse iyinin hallerini göstermesi şeklinde kurduğunu söyleyebiliriz. Referans sistemi, ortak paydalar oluşturmanın yanında belirli simgeler de üretmiştir. Örneğin gelenek: rıza, tevekkül, kanaat, ahşap ev, yardımlaşma, dayanışma, cemaat içinde olma, mahremiyet; moderniteyse: hırs, israf, çok katlı binalar, asfalt, giyim-kuşamdaki açılma, mahremin yıkılması, bireyselleşme şeklinde simgeleştirilir.

Kimseye Etmem Şikâyet Ağlarım Ben Halime

Önce bazı öykü kitaplarının adını hatırlayalım. Rasim Özdenören: *Hastalar ve Işıklar, Çarpılmışlar, Çözülme, Çok Sesli Bir Ölüm, Acemi Yolcu*. Ali Haydar Haksal: *Yalnızlık Sarkacı, Sesim Bana Yetmiyor, Evdeki Yabancı*. Sadık Yalsızuçanlar: *Hiç, Küf, Sırlı Tuğlalar*. Cihan Aktaş: *Suya Düşen Dantel, Son Büyüklü Günler, Duvarsız Odalar, Acı Çekmiş Yüzünde...* Kısacık hatırlayışta bile kitap adlarının, yalnızlık, hüznün, kıyıda kalmışlık, yenilmişlik, savrulmuşlukla ilgili olduğunu görebiliriz. Bu duyguları yaratan hiç kuşkusuz devletin ceberut bir tavırla giriş-

4 Hüseyin Su, *Gülşefdeli Yemeni*, Hece Yay. 1. baskı, Ankara 1998, s. 9.

5 Ramazan Dikmen, *Muhayyer*, Hece Yay. 1. baskı, Ankara 2006, s. 176.

tiği modernleştirme sürecidir. İlk dönemdeki idamlar, hapisler, sürgünler zaman içinde gevşese de devletle toplum arasına giren güvensizlik uzun yıllar boyunca sürmüştür. Deyim yerindeyse modernleştirme süreci geleneksel değerlere sonuna kadar bağlı insanları hep yaşamın kıyısına itmiştir. Bu tip kişiler de geleneksel değerlerin yaşama aktarılma zorunluluğuyla modern hayat arasında sıkışıp kalmıştır. Bu sıkışma hali yukarıda sözünü ettiğimiz ‘modern içinde Müslüman kalma’ gayretinin bir sonucudur. Modernite egemen paradigma olarak hayatı kendince biçimlendirirken, gelenek referans değerini yitirir demiştik, işte bu hal öyküdeki baskın ruh halini de belirlemiştir. Örneğin Necip Tosun’un öykülerinde yenilmişlik, kısıtılmışlık hali çok baskındır. Neredeyse öykülerinin genel atmosferi hep bu yenilmişlik altında oluşur ve hüznün her zaman başat duygudur. *Aynalar ve Sırlar*’daki yenilmişliğini anlayan öykü kişisi, hayatın kıyısında hiç kimseye ilişmeden sadece eşyaların taşıdığı hatıralara tutunarak yaşamaya çalışır: “Bu do-laşmalarda en çok da bir tanıdığa rastlamaktan korkuyordu. Onu düşlerinden, kendinden koparacak bir başkasıyla karşılaşmak istemiyor, hep kendisiyle olmak, içinin, hislerinin, gönlünün sesinin peşinde, o kokularda yitip gitmek istiyordu.”⁶ Ancak bunca kenara itilmişliğe rağmen öykü kişileri kendi halinde, inançlarıyla, değer yargılarıyla baş başa yaşamaları mümkün olmaz; hayat hiç beklenmedik bir şekilde önlerine çıkıverir. Necip Tosun’un son öykü kitabının adının *Ansızın Hayat* olması bu bakımdan manidardır. Tam kendi kabuğuna çekilerek yaşamaya çalışan kişinin önünü hayatın ansızın kesmesi aslında modernleşmeyle yüz yüze gelmeye telmihtir. İşte bu karşılaşma anları ciddi bir yıkıma neden olur. Çünkü ‘kırık aynalarda gerçeklik ve hayaller biçimsizleşmektedir.’ Bir anlamda modernite geleneğe ait her ne varsa hepsine kendi biçimini vermeye çalışmaktadır.

Modernitenin bu müteceviz tavrı nedeniyle öykü kişileri hep kendi içine kapanmayı, evine, bir kuytuya ya da bir duyguya sarınmayı seçerler. Necip Tosun’un *Otuzüçüncü Peron*’daki öykülerinin final cümlelerine bakalım: *Aynalar ve Sırlar*: Elini aynaya uzatıp, yüzüne, ruhuna, dağılmış saçlarına dokundu. *Mektup*: Alandaki saat kulesi ilgisiz bir zamanı vururken o çoktan battaniyenin altında kaybolmuştu. *Geçit*: Derin bir nefes alıp eve doğru yürümeye başladı. *Otuzüçüncü Peron*: Dışarıda yağmur dinmişti. *Ricat*: Hiçbir zaman yolcu olarak girmediği, hep tanıdığı tanımadığı insanları karşıladığı mekâna, otogara doğru yöneldi. *Sis Çanları*: Kendini, bu müziğin saran, ısıtan ritmine bıraktı. *Karşılaşmalar*: Kalp ilacının saati gelmişti. *Yağmur*: İkisi de hiç kıpırdamadan saatlerce bu görüntülere dalıp gittiler. *Park Otel*: Kafasını masaya koyup uyumaya çalıştı. *Yansıma*: Öylesine kendinden geçmişti ki gürültüyle mezarlığın üstünden geçen uçağın sesini bile duymamıştı. *Uğultu*: Uğultu, sadece uğultu. Hiç kesilmeyen, çoğalan, durmaksızın çoğalan. *Bakışlar*: Sipariş için gelen kapıcının zil sesi odada çınlarken o, sıra

6 Necip Tosun, *Otuzüçüncü Peron*, Hece Yay. 1. baskı, Ankara 2005, s. 12.

sıra fotoğrafların karşısında öylece kalakalmıştı. *Kırılmalar*: Taksi güneş ışığının vurduğu ıslak asfaltta akıp gidiyordu. Açıkça görüleceği gibi sadece final cümleleri öykülerin genel atmosferini vermeye yetmektedir. Finallerde ortak olan duygu kapanma, sığınma, sarılmadır; neredeyse bir eylemsizlik hali. Bu duyguları yaşayan öykü kişileri hayat içinde tutunacak bir dal bulamayınca kendine ve hatıraların taşıyıcısı olan eşyaya sığınmayı, tutunmayı seçer.

Buradaki sığınma, tutunma duygusuyla Hüseyin Su ve Ramazan Dikmen'deki kıyamet duygusu benzerdir. Öykü kişilerinin yaşadığı geri çekilme ve sığınma, tutunma, kıyamet duyguları, kimliklerini borçlu oldukları geleneksel değerleri korumaya yöneliktir. Ancak modernitenin her yanı sarması öykü kişilerinde bu yıkım duygusunu meydana getirir. Kendi sonları kıyametin habercisi gibidir; çünkü taşıdıkları değerlerin son temsilcisi olduklarına inanırlar. Buna modernitenin zaferi diyebiliriz.

Yine mi Figan Var Bizim Ellerde

Ama biz yine de modernitenin zaferi demeyelim.

İslamcılık düşüncesinin yüz yılı aşan bir zaman içinde gelenek-modernite meselesinde bir pozisyon aldığını ve bu pozisyonun İslamcı düşüncenin kavramsal alt yapısını belirlediğini söyledik. İster istemez İslamcı öykü de bu referans çerçevesi içinden beslendi ve yazımız boyunca göstermeye çalıştığımız ortak payda, ortak simgeler, ortak tutumlar, ortak tepkiler... geliştirdi. Bilinçdışı olarak modernleşmenin hayatın her alanını kuşattığını düşündü ve böylece sürekli güvenli, korunaklı bir alana çekilmeyi seçti. Burada Müslümanların inançlarının gereğini yerine getirmek için kamusal alanda kendisine yer açılmadığını, tersine buralardan kovulduğunu da belirtmeliyiz. Modernleştirilme tarihi boyunca devletle arasında yer yer çok şiddetli, yer yer düşük düzeyde çatışmalar yaşandı. Hüseyin Su'nun *Ana Üşümesi*'ndeki öyküleri; Ramazan Dikmen'in özellikle *Aylık Dergi* ve *Maverâ'da* yayımladığı ilk dönem öyküleri; Necip Tosun'un da *Kuyu*, *İnfıtar*, *İbrahim...* adlı öyküleri sözünü ettiğimiz şiddete karşı koymaya çalışan, tavır takınan, meydanlara inen, bu uğurda ölümü göze alan insanların anlatıldığı öykülerdir. Ancak zaman içinde bu tür öykü kişileri giderek geri çekilip kendi üzerine kapandı ve yaşamın kıyısına düştü.

Türkiye'nin sosyolojisine baktığımızda modernleşmenin bugün geldiği nokta itibarıyla iki kutbun temsilcilerinin de şikâyetçi olduğunu görürüz. Mütedefayn/muhafazakâr kesim dünyevileşmenin, sekülerleşmenin toplum içinde yaygınlık kazandığından; laik/seküler kesimse muhafazakârlığın arttığından şikâyetçidir. Aslında modernleştirme sürecinin kendi elleriyle işletildiği laik/seküler seçkinlerin şikâyetine bakılırsa bu sürecin başarısız olduğuna hükmedebiliriz. Ama o za-

man da mütedeyyin/muhafazakâr kesimin şikâyetlerini anlamakta zorlanabiliriz. Bu sosyolojik tartışmayı bir yana bırakarak öykümüzün kendi ürettiği ‘ortak dünya’nın giderek kendisi için bir hapishaneye dönüştüğünü söyleyebiliriz. Bu hapishane nedeniyle özellikle 1990 sonraları mütedeyyin kesimin merkeze doğru yürümesini, modern hayat içerisinde iş, makam, mevki, pozisyon sahibi olmasını, yani yeni bir orta sınıf oluşumunu ıskaladığını söylemek abartı olur mu? Mütedeyyin yeni orta sınıf geleneksel değerlere en az babaları, dedeleri kadar bağlı olduğunu söylemektedir. Ancak bu bağlılıkla birlikte hayat karşısında tutumları önceki kuşağa benzememektedir. Kadın-erkek ilişkilerinden, kamusal mekânın düzenlenmesine kadar hayat yeniden biçimlenmektedir. Tüketim alışkanlıkları, yeme-içme beğenileri, tatil anlayışları ve aile içi ilişkilere kadar geniş bir ilişkiler ağı hızla biçimlenmektedir. Yeni kuşak hem geleneksel formlara hem de modernlik anlayışına karşı çıkmaktadır. Bir anlamda yerleşik kategorileri, yıllar içinde oluşan yapıları, ortaklıkları altüst etmektedir. Şimdi gelenek nedir, modernite nedir soruları yeniden sorulmaktadır.

Bu sorular altında yetişen genç kuşak öykücüler bir ‘biçim sıkışması’ yaşamaktadır. Kendinden önceki kuşakların bu yeni hayat karşısında nasıl donuklaştığını gözlemlemektedirler. Gençlikleri nedeniyle başlarında esen kavak yelleri kendi referans çerçevesini oluşturmaya şimdilik engel. Sahip oldukları geleneksel değerleri önceki kuşağın oluşturduğu ortak payda ve simge düzeni içinde sürdürmek istemedikleri açık. Çünkü postmodern zamanların kaygan zeminini ayaklarının altında hissediyor ve bu kaygan zemin ideolojik pozisyon alışları neredeyse muhal bir hale getiriyor. Yaşadıkları sıkışmayı ironiyle ya da yeni simgelerle aşmaya çalışıyorlar. Geleneksel/evrensel değerleri rıza, tevekkül, kanaat gibi öykü kişilerinin hallerinde göstermek yerine, daha çok arketipler, mitler, masallar, destanlar üzerinden göstermeyi seçiyorlar.

Yeni zamanlar kendi dilini/biçimini de doğurur. Önemli olan doğan bu dil topluyla, insanlarla, insanlıkla ne kadar temas edip etmeyeceği. Çünkü yeni kuşak sadece gelenek-modernite yapılarını, kategorilerini altüst etmiyor; aslında son yıllarda özellikle Müslüman coğrafyalarda yaşananlarla kendisi altüst oluyor. Yaşananlar bildiği kalıplara sığmıyor, bu durum da gelenek-modernite ilişkisini yeniden sorgulamaya açıyor.

Şimdi biçim sıkışmasının ne şekilde aşılabileceğini görmek için zamana ihtiyaç var.

IV. OTURUM
FSM VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT SEMPOZYUMU AÇILIŞ PROGRAMI KONUŞMALARI

Prof. Dr. Hüsrev SUBAŞI

Değerli Başkanım, muhterem Rektörüm, çok kıymetli meslektaşlarım ve değerli misafirler, hepimizi saygıyla selamlıyorum. Güzel Sanatlar Fakültemiz, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitemizin kurulduğu günlerde faaliyete başlayan üç fakülteden birisidir. İlk mezunlarını da vermekle övünç duyduğumuz Güzel Sanatlar Fakültesi, kendi teşkilatlanmasını ve kendi programlarını yola koyduktan sonra artık içinde bulunduğumuz sanat alanlarında bir takım meseleleri ilmi zeminde tartışmaya yönelik bir şeyler yapma ihtiyacı içerisinde iken, bölüm kurullarımızda ve akademik kurullarımızda bir sempozyum düzenleme konusu dile getirilmiş, Edebiyat Fakültemiz ile de işbirliği yaparak, konuların içerisine mimariyi, musikiyi, sanat felsefesini de katarak böyle bir sempozyum düzenleme yoluna gidilmiştir. Kıymetli arkadaşım Fatih Andı Bey'in de ifade ettiği gibi konu kendisine ulaştığı zaman değerli başkanımız Hasan Can Bey, âlicenap bir yaklaşımla “kesinlikle bize düşen ne varsa, tamamen yanınızdayız” dediler ve bu sempozyumun düzenlenmesini desteklediler. Kendilerine bütün kalbimle şahsım ve fakültem adına teşekkür ediyorum. Zaten bu ilçede Belediye Başkanlığı yaptığı sürece Ümraniye'nin ümrânına âdeta ömrünün en güzel yıllarını harcamış bir arkadaşımız ve dostumuz Hasan Can Bey. Hizmetlerinin devamını diliyoruz.

Sanat konuları etrafında tartışa geldiğimiz birçok bahis var. Burada sanatın tanımını yapacak değilim, ama özellikle sanat ve medeniyet mirasımızı tanıma ve değerlendirme konusunda birtakım problemlerimiz var. Özellikle geleneksel sanatlar şemsiyesi altında faaliyet gösterilen dallarda ıstılah sorunları var, bakış/perspektif sorunları var. Gelenek nedir? Mevcut mirası okuma konusunda kriterler ne olacak? Geleneksel dediğimiz zaman neyi ifade ediyoruz? “Geleneksel sanatlar” dediğimiz zaman anlaşılabilirler, anlaşılması gerekenler midir? Gelenekğin sanatla ilişkisi nedir?

Medeniyetler sanatla konuşurlar. Geleceğin medeniyetini inşa etmek üzere yola çıkanlar geçmişten neyi alıp geleceğe taşıyacaklardır? İşte tam da bu noktada icra etmekte olduğumuz sanat dallarının arkasındaki felsefi planı çok iyi anlamak gerektiği açıkça ortadadır. Ancak bunlar için mevcut eğitim sistemi gerekli donanımı sağlıyor mu? Geçmişini sağlıklı okumak babında bize yeterli donatıları veriyor mu? Tabii bir takım problemlerimiz var; onun için bazı isimlendirmelerde bile sıkıntılar yaşıyoruz. Yani, bütün bunların ilmî zeminlerde, sanat alanında

eser üreten sanatçılar, akademisyenler, yazarlar, eleştirmenler arasında tartışılması gerekiyor. Biz bu anlamda bir başlangıç yapalım istedik.

Değerli Fatih Bey arkadaşımın da ifade ettiği gibi bundan sonrakileri Allah sağlık ve imkân verdiği sürece daha lokal daha mevziî konular etrafında teşkilâtlayarak götürelim arzusundayız.

Kendilerinden bildiri rica ettiğimiz alanlarının duayen isimleri yanında genç akademisyenlerin sunacakları araştırmalar da ayrı bir değer katıyor toplantımıza. Vakit verip bu güzel toplantıyı teşrifleri ve uzun zamanlar içinde oluşan birikimlerini bizimle paylaşmaları sebebiyle kendilerine teşekkür ediyorum.

Konu mimarî, edebiyat, musikî, felsefe ve sanat olunca, sempozyumu da bir buçuk güne sıkıştırmak îcap edince, daha fazla uzatamazdık. Bu yüzden biraz sınırlı sayıda bildiriye yer vermek durumunda kaldık. Ancak bundan sonraki sempozyumlarda biraz daha konuları lokal tutarak belki daha fazla sayıda araştırmacı, yazar, akademisyen arkadaşlarımızı bir araya getirme imkanı olacaktır diye umuyorum.

Her hâl ü kârda hayırlı bir başlangıç yaptığımız düşüncesindeyim. Allah'tan başarıyla tamamlamayı diliyorum.

Bu vesile ile sayın Başkanımıza, bizi bütün çalışmalarımızda daima destekleyen değerli Rektörümüz Musa DUMAN Beyefendiye, bildiri sahiplerine, sempozyumun düzenlenmesinde emeği geçen çok değerli arkadaşlarımıza, hepsine hepiniz ve şahsım adına teşekkür ediyor, toplantımızın başarıyla sonuçlanmasını diliyorum. Sağ olun, var olun efendim.

“SANAT GELENEĞİNDE GÜZEL KAVRAMI”

Prof. Dr. Aydın UĞURLU*

GİRİŞ

Sanat, her alanda Güzel'in aranmasıdır. Sanatsal değerlerde GÜZEL kavramı için yapılan çalışmalar; yalnız sanat sınırları içinde değil, her alanda ve meslekte görülmektedir. Çünkü sanatın temel amaçlarından biri, insan yaşantısını kabalıktan kurtarmak, incelik ve kibarlığa yöneltmedir. Can almaya yönelik askerlik için bile Güzel arayışına yöneldiğinde Sanat'tan yahut ölmeden önce, canlı olmanın gerçek özelliklerini arayan “*Yaşam Sanatçılarından*” bahsedebiliyoruz. Doğadaki güzellik insan olduğu sürece değerlendirilir. Doğa, bir sanatçı tarafından görseleştirildiğinde yapılan çalışma “Güzel” olur. Nietzsche, diyalektik yaklaşımla güzel için, “*Dejenere olmuş/yozlaşmış insandan başka hiç bir şey çirkin değildir.*” düşünülerek estetik yargı alanında güzeli, zıddı ile açıklamaya çalışır.

Tarihsel Süreç İçerisinde Güzel Kavramı

Güzelin ne olduğu İlkçağdan beri sanatçılar ve düşünürlerce araştırılmış, fakat net bir sonuca varılamamıştır. İlkçağdan bu yana “*sanattaki güzel kavramı*”nı incelediğimizde, dönemlere göre farklı ölçütler ile geliştiğini görüyoruz: Platon'a göre güzel; ahlaklı ve fizik bütünlükte, ideal güzellikte olmalıdır. Aristoteles'e göre ise Platon ölçütlerine ek olarak yararlı, düzenli, ölçü ve orantılı olan güzeldi. Plotinus için güzel ve güzellik; ölçü ve oran ile değil, ruh ve zekânın iyi ve doğru biçim ile bütünlüşmesiydi.

Batı'da güzelliğin nitelikleri konusunda bu değerlendirmeler yapılırken, Doğu'da “güzel” için farklı düşünceler geliştiriliyordu: Orta Asya kökenli Farabi, “*Aşksız güzel olmaz.*” der. Bu nedenle, Aşık Veysel, “*Beş para etmez senin güzelliğin bendeki aşk olmasa.*” diye türkü söyler. Mevlana ise “*Güzellik baktığın şeyde değil, bakışında olmalı. Yüz gözünün gördüğü değil, gönül gözüyle gördüğüdür güzel olan.*” der.

Alman klasiklerine göre güzellik, denge ve bütünlük ile oluşur. Güzel, iyi, doğru ve bütündür. Goethe, yalın güzelliği arar ve süs ile yapılan güzelliğin yığın için olduğunu söyler. Sanatın yalın ve mükemmel olmasını önerir. Kant ve Nietzsche sanatın ve güzelin, “*ahlak*” niteliği ile ilgisi olmadığını söyler. “*Evensel olan, uyumlu, dengeli ve hoş giden şey, güzeldir.*” der. Güzel ve sanat kavramı için de;

* Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, ÜSKÜDAR/İSTANBUL, aydinmsu@hotmail.com .

sanatın yerel, ulusal ve evrensel ölçütlerde değerlendirilmesinden bahseder. Bu yaklaşıma göre, güzel sanat örnekleri, yerel, ulusal ve evrensel değerlerde gelişirler. Güzel değerlendirilmeleri, Alman düşünürü Alexander Gottlieb BAUMGARTEN ile 1700'lü yıllara kadar devam eder. Baumgarten, güzelin ve güzelliğin bilimini kurmuş ve güzel konusunu “*Estetik*” bilimi alanına bırakmıştır.

Sanatın Tanımlanması

Klasik tanıma göre Sanat; insanların her alanda, güzel ve güzellik yaratmak için yaptığı çalışmalarıdır. Klasik Estetik tanımına göre, güzel sanatlar eserlerinde MALZEME, BİÇİM, TEKNİK, İŞLEV ve İFADE unsurları bulunur. İfade unsuru bulunmayan çalışmalar zanaattır, endüstriyel üründür. Zanaat, insanların gereksinimlerini karşılamak için sipariş üzerine yapılan, öğrenimle birlikte deneyim, beceri ve ustalık gerektiren işlerdir. İfade unsuru yoktur, aranmaz ve işlevsel olmaları önemlidir.

Sanat eserini oluşturan temel unsurlar; Sanatçı, Sanat Eseri ve Zorlama olmaksızın Sanat Eserini anlayan, takdir eden kişilerdir. Anlamayan beğenmeyebilir. Sanat Eseri tektir, tekrarı yoktur. Sanat Eserinin ikincisi kopyadır, benzerdir ve sahtesidir.

Antikçağda zanaat ve sanat ayrımı yoktu. Antikçağda sanat olarak; gramer, diyalektik, retorik, aritmetik, geometri, astronomi ve müzik kabul edilmiştir. 18. yy da sanat ve zanaat kavramları birbirinden ayrıldı. Sanatçı, Güzel Sanat işlerinin yaratıcısı, Zanaatçı ise faydalı ve eğlenceli işler yapardı. Bunlar genellikle sipariş üzerine yapılan işlerdi.

Görsel Sanat ve Aldatmaca

Sanat ve sanatçıların aldatıcılığı, kopyacılığı ve sahtekârlığı Antikçağ Yunan düşünürü Platon'dan bu yana gündemdedir. Platon, “*İdeal devlet nasıl olmalı?*” sorusuyla yazdığı, “*Devlet*” örneğine, sanatçıları, taklitçilik ve sahtekârlık yaptıkları nedeniyle almamıştır.

O dönemin çok tanrılı inancında, sanatçıları ve sanatsal yaratıcılığı koruyan Apollon, Atena, Dyonisos gibi Tanrı ve Tanrıçalar vardı. Alman düşünürü Nietzsche, Tragedya'nın Doğuşu adlı kitabında, sanatın yaratıcı ve ilerleyici gücünü, Apolloniyen ve Dionizyak Sanat ayrımı ile açıklar: Apolloniyen Sanat, rüya temeline dayalı, çeşitli kaideler ile yapılan, tabana yaygınlaşmamış, toplumun üst

düzyer kültürüne yönelik, sanatçının adı, sanı ve imzası bilinen Akademik çalışmalar olarak tanımlar. Bu tür Sanat'ı, bu gün Saray Sanatı, Üst Düzey Sanatı, Akademik Sanat gibi adlar ile tanıyoruz. Diyonizyak Sanat ise kendinden geçme, trans olgusuna dayalı, sanatçının içinden geldiği gibi, hiç bir koşul ve kaideye uymayan orijinal, halk kültüründen kaynaklanan, sanatçısı pek bilinmeyen, toplumda yaygınlaşmış olan Popüler çalışmalar olarak tanımlar. Türk Sanatındaki bu ayrımı, Alt Kültür, Halk Sanatı olarak biliyoruz.

Resim Sanatında Aldatmasız Arayışlar

Rönesans ve sonrasında, natüralist gerçekçi sanatçılar, doğadaki üç boyutlu objeleri iki boyutlu tuval üzerine çizgi, perspektif ve renk ile üç boyutluymuş gibi aktarırlar. İki boyutlu yüzeye, üç boyutluymuş gibi natüralist resim yapma aldatmacası, kibarca söylenirse yanılması, fotoğrafının bulunmasına kadar devam eder. Fotografi bu yanılmayı, resamlardan daha iyi yapar. Bu gelişimin sonunda resamlar, (Çalıştıkları yüzey boyutuna sadık kalarak), İkona, Minyatür Kaatı, Çini ve Halı-Kilim gibi daha gerçekçi, geleneksel sanatlarımıza benzer çalışmalara yönelirler. Bu çalışmalar Modern Resim Sanatı anlayışını geliştirir. Öte yanda klasik resimdeki aldatmaca, fotografiye hareketin katılması ile sinema, televizyon ve sanal görüntüler ile gittikçe gelişerek günümüze gelir.

Kültürümüz

Ayrıca kültürümüz, Göçebe Kültürü ve Sözel Kültür kapsamında olduğu için konakladığımız her coğrafyada bizden önce bulunanların sanat eserlerine, fazla zarar vermediğimiz açıkça görülür. Dilimizde sanat anlamında sözcüğümüz olmasa da ya da Türkçesini unutmuş olsak da, Dünya Kültürüne bu kapsamda birçok eser bıraktığımızın izleri bulunmaktadır. Türklerin kültür ve sanatları, Göçebelik ve Oğuz Tôresi kapsamındadır ve sanatlarını ilişkili oldukları komşu kültürlerden aldıkları ile gelişmiştir.



Anadolu'da geleneksel giyim örneklerinde çeşitli şal dokumalarının kullanımı

Fotoğraf - Türk Halk Giyimi

Sanat Kavramı ve Sanatı Anlatan Sözcükler

Sanat kavramı, önceleri resim ve heykel temelinde yapılan çalışmalarını kapsadığı için resim kendine özgü, gerçek değerler ararken, bu sanatın çeşitlenmesi sağlanmıştır. Akademik Sanat (1883), Halk Sanatı, Batıya Dönük Resim Sanatı, Çağdaş Sanat, Modern Sanat, Plastik Sanatlar, Süsleme Sanatları (1923), Dekoratif Sanatlar, Endüstriyel Sanatlar, Minyatür Resmi, Çevresel Sanat, Kinetik Sanat, Kavramsal Sanat, Soyut Sanat, Öncü Sanat, Gerçeküstü Sanat, Pop Art, Op Art, Kinetik Sanat gibi birçok resim gerçeğini arayan, kavramlar oluşturulur. Bu kavramların alanında yapılan çalışmaların güzel anlayışında farklı değerlendirmeler içerir.

Tezyinat, Süsleme, Geleneksel Sanatlar ve çevre düzenleme ile dekoratif yahut endüstriyel amaçlı çalışmalar ise farklı değerlendirilir. Bunlar sanat örneklerinde olduğu gibi Yerel, Ulusal ve Evrensel olabilir. Fakat genellikle sipariş üzerine, sanatçıya verilen boyutlar ve talimatlar içinde, çevreye uyum sağlayacak tarzda yapılan yaratıcı çalışmalardır ve özgün değillerdir.

Türkçe “sanat” anlamında bir sözcüğümüz yok. Kullandığımız “Sanat”, “Bedii Sanatlar” ve “Zanaat” sözcükleri, Arapça. “Marifet”, “Beceri” ise Farsça. Bu anlamda kullanılan “Art”, “Artizan” gibi sözcükler ise Latince kökenlidir. Bir ara kullandığımız; “Sanayi-i Nefise”, ise Yunanca sanat anlamında, “Techné” sözcüğünün, Arapçasıdır.

Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi ve Sanat

Ülkemizde, Avrupa örneklerinden 220 yıl sonra 1883 yılında Mithat Paşa desteğinde, Osman Hamdi Bey başkanlığında, dönemin Ticaret Bakanlığı'na bağlı olarak İstanbul'da sanat eğitimi vermek amacıyla; “*Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*” açılır. Bu okulda Sanatı Ressamiye adı ile Batı örneğinde eğitim yapılır, Minyatür, tezhip, hat gibi Saray Sanatı kapsamındaki, sanatlar öğretilmezdi. Halk Sanatı ise söz konusu değildi.

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinin kuruluşundan 30-40 yıl sonra, Şark Sanatları kısmındaki ustaların bir kısmı “*Medresetü'l Hattatin*” adı altında, eğitim veren bir okul açarlar ve Hat, Tezhip, Minyatür gibi günümüz Geleneksel Sanatlar eğitimine temel oluşturacak çalışmalar yaparlar. Bu çalışmalar 1933 yılında Ankara'da sergilenir ve Atatürk bu sergiyi görür, ilgili kişilere yurtdışına sanat eğitimi için öğrenci gönderilmesi ve Medresetü'l Hattatin okulunun Sanayi-i Nefise bünyesine alınması talimatını vererek Türk Tezyini Sanatlar Şubesinin açılmasını sağlar.

Atatürk “İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi” adı ile Türk Kültürüne yabancı olmayan Çağdaş Sanat eğitiminin yapılmasını ister ama Akademi Efkar-ı Umumiyesi, bu bölümü bir türlü içine sindiremez. Her şeyi Batı'dan taşımaya alışanlar bir tarafta, ustasından öğrendikleri ile yetinenler ötede. Bunlar bir türlü bir araya gelip Atatürk'ün özlediği çağdaş sanat eğitimi ülkemizde oluşturamazlar. Garp Sanatları Bölümlerindeki hocalar, Batı örneklerini ülkeye taşır, Şark Sanatları Bölümlerindekiler de, Osmanlı sarayı ve yöneticileri için yapılmış olanların benzerleri dışında çalışma yapmazlar.

YÖK'ün kuruluş karmaşası içinde akademik unvanların dağıtıldığı dönemde, üniversitelerde, bilimsel olmayan bölümler açılıyordu. Bu bağlamda Geleneksel Sanatlar alanında Hat, Cilt, Eski Çini Onarımları Anasanat Dalı, hatta Bez Bebek Yapımı Anabilim Dalı adına acayip alanlarda, bir gece içinde yasa gereği akademik unvan alanlar tarafından bilimsel mi ya da sanatsal mı olduğu netleştirilemeyen eğitimler veriliyordu. Sonuç pek çok üniversitede görüldüğü gibi; güzel sanatlar fakültelerinde, heykel bölümünde mukarnastan, mezar taşlarından, resim bölümlerinde minyatür ve tezhipten, grafik sanatlarda hat ve kaligrafiden, tekstil sanat eğitimi alanlar halı ve kilim gibi geleneksel örneklerden bilgi almadan, Ulusal Kimlik kavramından bihaber diploma almaktaydılar. Osmanlı dönemindeki saray sanatı örneklerinin, Geleneksel Türk Sanatı olarak gösterilmesi, abuk isimler altında açılan bölüm ve derslerin düzeltileceği ümidindeyim.

SONUÇ

Geleneksel Sanatların kuruluşunda, bu alanları ve bu alanlarda çalışma yapanları “gericilik” ile küçümseyen akademik payeli pek çok kişiyi günümüzde yanımızda görmekten ve el yordamı ile de olsa geleneksel sanat örneklerinden yararlanmalarından sevinç duyuyorum. Ayrıca güzel sanatlar üniversiteleri ve fakültelerindeki yetersiz sanat eğitimi, belediyelerin, politik amaçla da olsa geleneksel sanatlar alanında verdikleri sanat kursları ve sanat kavramının yaygınlaştırılması günümüzdeki olumlu örneklerdir. Buralarda sanat adına yapılan örneklerin kalitesinin zamanla düzeleceğine inanıyorum.

Sözlerimi, Atatürk'ün 1923 tarihinde I. İzmir İktisat Kongresinde, Sanat konusunda söyledikleri ile bitiriyorum: “*Halkımızın çoğunluğu çiftçidir, çobandır. Bundan dolayı en büyük kuvveti, kudreti bu alanda gösterebiliriz ve bu alanda önemli yarış meydanlarına atılabiliriz. Fakat aynı zamanda sanatımızı da artırmak ve genişletmek zorundayız. Eğer sanat konusunda yine hoşgörülü olursak, sanayi eserlerinde yine dışarıya haraç verici oluruz.*”

KAYNAKLAR

AKSEL, Malik, **Sanat ve Folklor**, (Haz. Beşir Ayvazoğlu), Kapı Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011.

AYVAZOĞLU, Beşir, İslam Estetiği ve İnsan, Çağ Yayınları Tic. ve San. A.Ş., İstanbul 1989.

BURCKHARDT, Titus, İslam Sanatı ve Anlamı, (Çev. Turan Koç), Klasik Yayınları, Gözden Geçirilmiş 2. Baskı, İstanbul 2012.

CİBİROĞLU, Yıldız, Sedef Kakmalı Ayakkabı Boyacı Sandıkları Üzerindeki Arketipsel (S)imgeler, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2007.

GEIGER, Moritz, **Estetik Anlayış**, (Çev. Tomris Mengüşoğlu), Remzi Kitabevi, İstanbul 1985.

JANSON, Horst W., Dora Jane JANSON, **Malerei Unserer Welt Von der Höhlenmalereibis zur Gegenwart**, Stuttgarter Hausbücherei, Köln 1957.

UĞURLU, Aydın, UĞURLU, Aydın, “*Sanat Eğitimi Kapsamında Türk Halk Sanatı*”, 26-30 Haziran 2006, “7. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi” http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/13819,67pdf.pdf?0&_tag1=8343780914A2D4B75C26654745116300277B2FB5&crefer=E-38642573F91AF988A1BC9CC8594CC0A916BD456553831AE3F7CADD-5BABB4A78 .

UĞURLU, Aydın, “*Sanat Eğitiminde Kimlik Sorunu ve Ekonomiye Etkileri*”, **Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu**, 01–02 Aralık 2006, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, No:1, Ankara 2007, s. 417–420.

UĞURLU, Aydın, “*Güzel Sanatlar Akademisi Örneğinde Sanat Eğitimi ve Gelişimi*”, **Sanat Eğitimi Sempozyumu “Türkiye’de Sanat Eğitimi ve Öğretmen Yetiştirme” 08-10 Mayıs 2002**, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara 2002, sayfa 39-42.

“*Türk Sanatı Kavramı Perspektifinde El Sanatlarımız*”, **17-21 Aralık 2002, V. Türk Kültürü Kongresi Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünü, Bugünü ve Geleceği, El Sanatları Cilt XIII**, T.C. Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2005, s. 11-17.

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



GELENEKSEL TASARIM MOTİFLERİNİN GÜNÜMÜZ GRAFİK TASARIMA ETKİSİ

THE INFLUENCE OF TRADITIONAL DESIGN MOTIFS TO CONTEMPORARY GRAPHIC DESIGN

Yrd. Doç Mehmet Emin KAHRAMAN

Öğ. Gör. Merva KELEKÇİ OLGUN

Özet

Zaman ve mekan kavramlarıyla birlikte alışkanlıklar da değişkenlik gösterir. Toplumun yansıttığı sosyal içeriklerin, sanat ve yaratıcılık bakımından geleneksel bir bakıştan günümüze kadar tasarımda bir etki oluşturmaktadır. Motiflerin geçmişe dayanan oluşumu gelenekleşmesini sağlamıştır. Geleneksel tasarımlardan motifler günümüze kadar güncelliğini korumasıyla birlikte grafik tasarım üzerindeki etkisini de göstermektedir. Geleneksel olan özgün bir motif, grafik tasarım düzleminde derin anlamlar oluşturabilir. Özgün oluşan motifler grafik tasarımın temel öğrelerinin birleşiminden meydana gelen imgelerin birleşmiş bütünü halinde yansır. Yeni bir grafik tasarım oluşumu sağlayan geleneksel motiflerin özgün tasarım içerikleri ile buluşması günümüz etkilerini nesnelere üzerinde yansıtmaktadır. Günümüzde vazgeçilmez hale gelen tasarım olgusu geçmişten gelen geleneksellikten esinlenerek devamlılığını kaybetmemelidir. Geleneksel tasarım motifleri günümüz grafik tasarım ürünleri üzerinde kullanılarak geçmişten gelen kültür etkisini yaşatarak devamlılığı sağlaması hedeflenmektedir.

Abstract

Habits along with the concepts of time and space also vary. The society which reflects the social content, in terms of creativity art and design are making an impact in a traditional look to the present day. Based on the past of the formation of the motif has led it be traditional. Motifs from traditional designs keeping up-to-date to the present demonstrates the impact on Graphic design. A traditional native motif in the plane of graphic design can create deeper meanings. The original motifs consisting of images, formed by the combination of graphic design reflects the basic elements into unified whole. The meeting of the original content with traditional motifs that allows a new graphical design reflects today's effects on objectives. A design that is inspired by the concept of becoming indispensable nowadays should not lose continuity of tradition from the past. Traditional de-

sign motifs from the past using today's graphics effect on culture design products are aimed to provide continuity of conformity.

GİRİŞ

Türk süsleme sanatlarında motifler yeni değerlerin oluşmasını sağlamıştır. Motiflerin geneli incelendiğinde inancın baskın olduğu bir sistemle birlikte bazı kavram ve semboller oluşmaktadır. Zamanla kültür kavramı oluşarak yeni bir üslubun motif ile birleşme sürecini anlatır.

Batı toplumunun kültürü Roma, Bizans ve Yunan'a dayanmaktadır. Rönesans devrimiyle Batı toplumları kültür ve sanatta yeni bir döneme başlamıştır. Avrupa'da bu gelişmeler olurken Osmanlı devletinin yükselme döneminde devrin zengiliğiyle birlikte sanata yansıtılmışlardır. Dönemin içinde bulunduğu kültürel yansıma da sanatın iletleyişini etkilemiştir. Bu durum kültürel yapının bulunduğu dönemin etkilerini sanat üzerinde yansıttığını göstermektedir. Her dönemin kendi içinde bulunan kültür durumu yapıtlara, sanat eserlerine yansımaktadır. Toplumun oluşturmuş olduğu kültürel değerler geçmişten gelen izlerini yansıtarak sanat çalışmalarında farklı alanlar oluşturur. Grafik tasarım temel ilkelerinden olan nokta ile yola çıkarak oluşturulan motifler, dönemin izlerini yansıtarak gelenekselliğini de yansıtarak dönemin izlerini taşımaktadır. Grafik tasarım noktaların birleşimi ile oluşan çizgilerin oluşturmuş olduğu geometric şekillerin birleşimiyle bütünlüğü şekillendirir.

Motifler, Türk sanatlarında kilim, dokuma, keçe, halı vb. ürünler üzerinde kullanılır. Bu motiflerden lale ve yıldız seçilerek kullanımı sağlanmıştır. Yeni bir form oluşturarak grafik tasarım ürünleri üzerinde kullanılarak geçmişten gelen kültür etkisini yaşatarak devamlılığını sağlayabilir aynı zamanda farklı bakış açıları oluşturabilir.

1. TARİHSEL SÜREÇTE SÜSLEME SANATI

Türk toplulukları yerleştikleri topraklar ve yaşam şartlarından kaynaklı olarak kullandıkları ürünler açısından hem gittikleri toprakları hemde sosyal yaşantılarının sonucu olarak zaman içinde farklılık gösterebilmektedir. Yaşanılan dönem itibariyle ihtiyaç duyulan araç ve gereçler insanların inanç, kültür vb. durumlarını yansıttığını da göstermektedir. İnsanların yaşam biçimleri, ürettikleri nesnelere sanatsal kimliklerini de zamanla ortaya koymuştur. Sanatın başlangıcı insanlık tarihinde tüm toplulukların gereksinimleriyle birlikte doğmuştur. Toplulukların yaşadıkları coğrafyalarda bulunan malzemelerin çeşitliliğiyle farklı alanlarda sanatsal eğilimler oluşmuştur. Örneğin; 14. ve 15. yüzyılda Selçuklu döneminde

camii kapısı, imaret, ahşap oymacılığı yapılmıştır. Daha sonraki dönemlerde sedef işçiliği de eklenmiştir. Aynı örnekler çini sanatında, süsleme sanatlarından; cilt ve tezhip sanatına, halı sanatı ve kilim sanatı da örnekler içinde çoğaltılabilir.

1.1 Motif ve Desen

Asya ve Avrupa kabileleri doğanın güçlerini ayrı tutarak yer ve gök diye ikiye ayırmışlardır. Hava , ateş, su ve toprak hayatın bir parçası olarak kabul etmişlerdir. Orta Asya'dan göç eden Türk topluluğu ile Anadolu'ya yerleşmiş olan Türk topluluğu birbirine benzemektedir. Dönemin gelenek, görenek, adetlerinin üzerinden uzun zaman geçmiş olmasına rağmen çok değişiklik göstermeden günümüze kadar gelmiştir (Jean-Poul POUX, 1996).

Eski dönemlerde dinsel törenler için, ayin, şölen vb. kutlamalar için Orta Asya Türk toplumlarında hareketli hayvan sahnelerinin resmedilmesiyle birlikte desen ve renk çeşitliliğinin artmasını sağlamıştır.

Zamanla bu bir üslup olup Orta Asya Hayvan Sanatı veya Bozkır Sanatı olarak adlandırılır. Keçe örtülerin üzerinde çıkan hayat ağacı görselleri, hayvanların kavgalarını konu alan görseller ve ilk oluşturulan sekiz kollu yıldız, hilal, güneş formlarında ilk örneklerini de görmekteyiz. Farklı kültürlere dokunan toplulukların yansıttığı izler de yeni oluşturulan ürünlerde ortaya koyulmaktadır. Türk toplulukları içinde sanata yeni bir üslup ile adını veren Uygur Resim Sanatı'dır. Uygurlar, Budizm'i seçtiklerinden inançlarını yansıtan birçok deseni kullanmışlardır. Bunlardan biri sekiz kollu yıldızdır. Zamanla bu motif Hatayive türevleri olarak motif çemberimizi etkileyerek genişletmiştir.

Selçuklu ve Anadolu Selçuklu döneminde İslami düşünce yansıması olarak hayvan ve insan figürleri kullanılmıştır. İslamiyet'in kabulünden sonra da bu figürlerin kullanımı devam etse de organik ve geometrik yaklaşım olarak iki ayrı süsleme tekniği ortaya çıkmıştır. Bunlardan; çift başlı kartal, hayat ağacı, yıldız motifi, herakles düğümü, kurt başlı ejder, kartal kuyruklu motifler birer örnektir. Geometrik formda oluşan kufi, rumi, bulut, dört yön, ve yıldız, soyutlanmış, kuş, ejder gibi motifler de kullanılmıştır.

Motif ve desenlerden oluşan süsleme teknikleri doğada var olan canlılardan esinlenerek yapılmış olup aynı zamanda insanlar tarafından derin anlamlar yüklenerek oluşturulmuştur.

1.1.1 Ağaç (Hayat Ağacı)

Ağaç motifi, cennete yükselen hayatın dikey halini sembolize eder. Değişen ve gelişen hayatın içindeki dünyayı simgeler. Toprağın derinliklerinde bulunan yeraltını, alt dalları ve gövdesiyle gökyüzünü, ışığı yükselten üst dallarıyla cenneti birleştirir. Yeryüzü ve cennet arasındaki iletişimi sağlar. Servi, sedir, asma, hurma, kayın, nar vb. ağaç türleri de hayat ağacını simgeler.

1.1.2 Yıldız (8 Kollu)

Yıldız motifi, İslamiyetten önceki dinlerde Tanrı'nın gökyüzünde olduğu inanişıyla birlikte Kutup Yıldızının olduğu yerde Tanrı'nın oturduğu yer olarak inanmışlardır. Farklı topluluklarla değişen din kültürleriyle birlikte yıldız motifine yüklenen anlamlar da değişkenlik göstermiştir. Sekiz ve on iki sayısının kutsallığına inanmışlardır. Farklı dinlerden gelen din liderlerinin sekiz sayısı ile bağdaşan durumları kutsal olarak benimsenmiştir. İslamiyetin kabulünden sonra Ay ve gökyüzünde bulunan yıldızların ilişkisi manevi bir anlam yüklenerek bir çok desen içeriğinde ve grafik tasarım alanında kullanılmıştır (Jean Paul, Roux, 1996).

1.1.3 Lale

Lale, 16. yüzyıldan önce Türk kültürüne girmiştir. Bahçe çiçeği olarak yetiştirilmiştir. Bu dönemde lale yuvarlak bir formdan oluşur. Dibinde bir çanak kısmı ve altında üç uzun yaprak halindedir. Lale Osmanlıda bir döneme ismi verilecek kadar önemli bir çiçek türüdür. Müslümanlar için kutsal sayılan lale motifi; çini halı, kilim vb. dokuma ürünleri dışında grafik tasarım öğeleri içinde de kullanılmıştır.

2. GRAFİK TASARIM VE GÖRSEL KİMLİK ÖĞELERİ

Ürünün, duygunun, düşüncenin, markanın doğru iletişim kanalı kullanılarak görünmesini, tanınmasını, akılda kalması grafik tasarım öğelerinden yararlanılarak oluşturulabilir. Hangi ürün olursa olsun bir görsel kimliğe ihtiyaç duyar. Tanıtılması veya bilgi verilmesi amaçlanan ürün, düşünce vb. olgular için grafik tasarım öğelerine ihtiyaç duyulur.

Tarih boyunca her zaman semboller birer çağrışım yaparak bilgi vermeyi amaçlamıştır. Bir kabileyi veya ırkı tanıtan semboller, ticaretin ilerlemesiyle gelişim gösteren semboller, ülkeleri, dini inaçları simgeleyen semboller kullanılmıştır (Battal, 1998).

Geçmişten günümüze kadar değişmeden devam eden bilgi verme ve akılda yer etme olgusu grafik tasarım öğelerinin gelişimine ve görsel kimlik için renk,

ses, slogan, marka olarak tasarlanmasını aynı zamanda ihtiyaç haline gelmesini sağlamıştır.

Görsel kimlik tasarımı için logo, logotype ve amblemin oluşturulmasıyla kurum kimliğinin diğer parçalarıyla birlikte bilgi vermesi hedeflenir.

Grafik tasarım öğeleri doğru ve etkin kullanılmıyyla birlikte iletişim önemli bir kanalını oluşturur. Öğelerin birbirini tamamlayan parçaların oluşmasıyla birlikte görsel unsurların akılda kalıcılığı artmaktadır.

2.1. Logo

Logo, birden fazla tipografik karakterin bir araya gelmesiyle bir ürün, kurum ya da kuruluşu, hizmeti tanıtan marka veya amblemin özellikleridir (Çukacı, 2002:3).

Logo, markanın görsel sembolü olan bir amblemile markanın isminin ayırt edici biçimde bir araya gelmesiyle oluşur (Al ve Rıes, 1998:). Logo göze hitap etmeli, anlam gözetmeli ve doğru mesaj iletmelidir.

Logo bir markanın iç ve dış çevresinde iletişim kurmak için kullandığı bir çeşit işaret sistemidir (Henderson ve Cote, 1998).

2.2. Tipografi

Yazı ve çizginin birleşmesiyle tipografi oluşur. Tipografi; kavram olarak forma uygun yazmak demektir. Bilgi verliceke alan doğrultusunda konuya uygun bir yazı tipi seçilmez. Amacına uygun seçilen, yazı tipi, punto büyüklüğü, satır uzunluğu, satır arası boşluk ve benzer etkenlerin kombinasyonları ile yapılır. Hedef kitleye uygun olarak hazırlanana çalışmada harf ve yazınsal-görsel iletişime ilişkin diğer elemanların hem görsel, fonksiyonel ve sanatsal düzenlemesi hem de bu elemanlarla oluşturulan bir tasarım diliyle oluşturulur. Yazı iletişimin bütün alanlarında kullanılan harf, sayı sembol, çizgi ve noktalama işaretleri tipografik karakterler olarak anılırlar (Becer, 2010).

2.2. Afiş

Afiş, bir ürün ya da hizmetin tanıtımı için caddelerde, açık mekânlarda yer alan en önemli dış mekân reklam araçlarından biridir. Bir ürünü ya da bir fikri sanatsal ve kültürel açıdan topluma duyurmak amacıyla yapılır. Değişik yüzeyler üzerine de uygulanan duvar ilanları olan afişler aynı zamanda reklam ya da propaganda yapmak, bir duyuru iletmek amacıyla da kullanılmaktadır. Belirli

boyutlarda hedef kitlenin görebileceği yerlere asılmakta olup, tasarım ve sanat kaygısını eşit ağırlıkta taşımaktadır (Ulufer Teker, 2009).

Afiş, yalın tipografik ve görsel tanımı ile reklam mesajını hedef kitleye en etkileyici ve hızlı bir şekilde ilettiği için en önemli reklam araçlarından birisidir. Bazı temel şartları içinde belirlemiş olan afiş, genellikle bir yazı ve bir resimden meydana gelir. Verilmek istenen mesajı en doğru şekilde iletmeyi hedefler.

Grafik tasarım ve görsel kimlik tasarımı öğeleri mesajı doğru iletebilmek ve doğru iletişim kurabilmek için kullanılır. Bu öğeler kitap kapağı, ambalaj tasarımı, afiş, illüstrasyon, exlibris vb. olarak çoğaltılabilir.

Grafik tasarım yüzyıllar öncesinden başlayan mesaj iletme kaygısıyla her geçen gün teknoloji ve tasarım dünyasının ilelemesiyle birlikte gelişim göstermektedir. Geçmişten günümüze gelen ve dönemin etkisini taşıyarak ilerleyen tasarımlar daha sonraki yıllarda sanat eseri olma niteliğini kazanmaktadır. Sanat eserlerinin yapıldığı dönem itibari ile neye önem verildiği açıkça görülmektedir.

3. GELENEKSEL TASARIM MOTİFLERİN GRAFİK TASARIMA ETKİLERİ

Bir mesajı iletme kaygısı taşıyarak oluşturulan grafik tasarım ürünleri, dönemin etkilerini de en iyi şekilde yansıtmayı amaçlayarak oluşturulur. Geleneksel olarak kullanılan motif ve desenler dönemin etkisiyle, yüklenen anlamlarıyla toplumda önemli bir yer eder. Daha sonraki zamanlarda geleneksel tasarımlarda kullanılan motif ve desenler grafik tasarım ürünlerine de ilham olarak kullanılmıştır. Farklı bakış açılarıyla logo, afiş, tipografi vb. grafik tasarım ürünlerinde kullanılmış ve kullanımına devam edilmektedir.

Lale; Türk milleti için önemli olan lale motifi, manevi bir anlama sahip olduğundan kutsal bir çiçek türüdür. 16. yüzyılın ilk yarısında kullanılmaya başlayan lale motifi çinilerde kırmızı renkte oluşturulmaya başlamıştır. Halı, camı, mescit, türbe, medrese, sebil, okul gibi mimari ortamlarda da lale motifi kullanılmaya başlanmıştır. Minyatür, tezhip, çini, ahşap, kumaş gibi yerlerde stilize edilerek kullanımı devam etmiştir.

Osmanlı döneminde bir devre ismini vermesiyle önemli kılanan devrin ‘Lale Devri’ olması dönem itibariyle laleye verilen önem ve yapılan sanatsal ürünlerde lale motifini kullanmak gibi. İlerleyen zaman diliminde geleneklere bağlı olan Türk toplumunun yapmış olduğu grafiksel ürünler içinde laleye kutsal bir anlam yükleyerek logo, afiş ve tipografi çalışmaları içinde kullanıldığı görülmektedir.

Lale anlam bakımından da sade, şık, naif bir çiçek türü olduğundan stilizasyonlarla yeni formlara sokularak logolar üzerinde kullanılmıştır. Motifler anlam bakımından derin olduğundan yapılan her desen kullanılan grafiksel ürünlerde sosyal içerikli bir bağ oluşturmaktadır.

Ağaç; hayat ağacı ve dünya ağacı olarak nitelendirilip insanlar için; tanrı ve aileyi temsil eder. Hayat Ağacı; bağlılık ve kutsal anlamlar ile bağdaştırılarak derin inanışlar sergilenmektedir. Ağaç motifi, birçok desen ve grafik tasarım alanında anlam bakımından kullanılmıştır (Jean Paul, Roux, 1996).

Ağaçlar belirli bölgelerde köklenip yerleşmeleri ve göçe uygun olmadıklarından yerleşik yaşamı, köklü olmayı simgeler. Hayat ağacı; ebedi güzelliği ve ölümsüzlüğü ifade eder. Hayat ağacının motifi; taş, çömlek, çini, halı, kilim, cam, tezhip, cilt, minyatür, müzik vb. birçok alanda kullanılmıştır (Erbek, 2002).

Grafik tasarım öğeleri içinde kullanılan hayat ağacı; aileye bağlılık, köklü, soylu aile yapısı, toprağına bağlı olan insanı temsil etmektedir. Grafik tasarım ürünlerinden logo, afiş, tipografi vb. ürünlerde kullanılan hayat ağacı anlam bakımından temsil ettiği kitleyi yansıtır. Daha çok film afişlerinde kullanılan hayat ağacı sembolü aile temalı konularda kullanılarak geleneksel tasarım motifinin günümüze uyarlanmış grafiksel sembolik hali kullanılmaktadır.

Yıldız motifi; yıldız ışığın sembolü olarak bilinir. Işık ise yol gösterici aklı simgeler. Yıldız motifi; mutluluk bereketi de temsil eder. Türk halılarında işlenen yıldız motifi üretkenliği yansıtır. Antik çağlarda ilah kabul edilen yıldızlar gezenerle birleşerek insan üzerindeki etkilerini tanımlayan ve bir sembolik dil olarak Astrolojinin kader üzerinde bir rolü olduğuna inanırlar (Pilici, 2008).

Geometrik formdan oluşan yıldız motifi, sekiz uçlu yıldız deseni karakteristik bir özelliğe sahiptir. Geometrik ve karakteristik yapısı itibariyle yıldız motifi genellikle dokuma ürünlerde tercih edilerek oluşturulmuştur.

Grafik tasarım içinde geometrik bir şekle sahip olan yıldız sembolü karakteristik yapısı itibariyle logo tasarımlarında sıkça rastlanır. Film afişleri, tipografik çalışmalar içinde ise metafordan yararlanılarak oluşturulan geleneksel yıldız motifine derin anlamlar yüklenerek grafik tasarım ürünleri oluşturulur.

Görme, düşünce davranışının yaratıcılıktan geçerek çağın şartlarına uygun olarak yeni bir boyut kazanması ve kavramsal imgelerle yeni bir görsel oluşumdur. Böylece grafik tasarım ürünlerinde kullanılan logo, kurumsal kimlik, afiş,

kitap kapak tasarımı, ambalaj tasarımı, tipografi, illüstrasyon vb. öğeleri iletişim kaygısı taşıdığından iletilmek istenen mesajı anlam bakımından doğru kullanmak esastır.

SONUÇ

Zaman ve mekan kavramında aslında değişen zamana ve alışkanlıkların topluma yansıdığı görebiliriz. Sosyal açıdan incelendiğinde sanat ve yaratıcılık bakımından geleneksel oluşan değerlere farklı bir bakış açısı getirerek yeni oluşumlara yer verilebilir. Fakat geçmişten gelen kültürel değerler, inanışlar, coğrafi yaşam koşulları göz ardı edilmemelidir.

Geleneksel tasarım motifleri oluşturulurken dini inanışlar, yaşam koşulları, örf, adet gibi konuların motif ve desenler üzerine yansıdığını görmekteyiz. Köklü bir geçmişe sahip olan Türk toplumu kullanmış olduğu farklı motif ve desen çeşitleriyle dönem itibarıyla oluşturmuş olduğu halı, kilim, camı, mescit, tezhip, cam, ahşap oyma vb. ürünler üzerinde etkilerini yansıtmaktadır. Grafik tasarım olgusu bir mesajı iletişim kanallarından birini seçerek hedef kitleye doğru şekilde iletmeyi amaçlar.

Geleneksel tasarımlardan motifler günümüze kadar güncelliğini korumasıyla birlikte grafik tasarım üzerindeki etkisini de göstermektedir. Geleneksel olan özgün bir motif, grafik tasarım düzleminde derin anlamlar oluşturabilir. Yeni bir grafik tasarım oluşumu sağlayan geleneksel motiflerin özgün tasarım içerikleri ile buluşması günümüz etkilerini nesnelere üzerinde yansıtmaktadır. Günümüzde vazgeçilmez hale gelen tasarım olgusu geçmişten gelen geleneksellikten esinlenerek devamlılığını sürdürmelidir.

Geçmişten gelen motif ve desenlerin geleneksel olarak üzerinde biriktirdiği anlamlarıyla geleceğe taşınan değerleriyle grafik sanatlarda ve farklı sanat dallarında kullanılarak devamlılığı sağlanır.

Farklı grafik tasarım ürünleri üzerinde kullanılan geleneksel motif ve desenler geçmişin izlerini kaybetmeden günümüz grafik tasarım içinde özgün çalışmalarla oluşturularak geçmişten gelen kültür etkisini yaşatarak devamlılığını sağlamalıdır. Ve geçmiş geleneksel izlerle geleceğe taşınması hedeflenmektedir.

KAYNAKÇA

Bakır Tomris, (1999). ‘Korinth Seramiğinde Aslan Figürünün Gelişimi’, Ticaret Matbaacılık, İstanbul.

Battal Şehnaz (1998), ‘Kurumsal Kimlikte Amblem-Logonun Oluşum ve Gelişim Süreci’, Yüksek lisans tezi, Adana.

Becer Emre, (2010). Modern Sanat ve Yeni Tipografi, 2.Basım, Dost Kitabevi. Ankara.

Çelenk Tülay, ‘Görsel Tasarım Öğeleri, Grafik Tasarım ve Görsel İletişim’ <http://www.tulaycellek.com/tulay/eser.asp?id=238>.

Erbek Mine, (2002). ‘Çatalhöyük’ten Bugüne Anadolu Motifleri’, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara,

Pilici, Aliona. (2008), ‘Tarihsel Süreçte Sembolden İkona: Logo, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta yeterlilik Tezi’, İstanbul.

Pamela W. Henderson, Joan L. Giese and Joseph A. Cote, Impression Management Using Typeface Design ‘Journal of Marketing’Vol. 68, No. 4 (Oct., 2004), pp. 60-72

Ries, Al, Laura Ries (2000). Marka Yaratmanın 22 Kuralı, (çev. Atakan Özdemir). MediaCat Kitapları, İstanbul.

ROUX, Jean-Paul. (1996). ‘Türklerin ve Moğolların Eski Dini’, “Çev” Aykut KAZANCIGİL, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Teker Ulufer, (2009). ‘Grafik Tasarım ve Reklam’ Yorum Sanat ve Yayıncılık, İstanbul.

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



SANAT VE İNANÇ ETKİLEŞİMİ BAĞLAMINDA İSLAM KİTAP YAZMALARINDAKİ TASVİRLER

Öğr. Gör. Betül Bilgin¹

Özet

Günümüzde yeniden canlanan ve sanat camiasında önemli yer alan minyatür sanatı, aynı zamanda çeşitli eleştirilerin ve yorumların da konusu haline gelmiştir. Minyatüre ilişkin değerlendirmelerde farklı alanlarda ortaya çıkan açıklamaların ortak noktası, “tasvir-inanç” ilişkisine dairdir. Eserlerin oluşturulmasında sanatçının eğitimi ve estetik algısının yanı sıra, benimsediği ve hatta yaşantısının içinde yer alan inanç esaslarının etkisi de yadsınamaz. Bu bağlamda, İslam resim-tasvir sanatının oluşması ve gelişmesinde etkili olan inanç esaslarının sadece teolojik bakımdan değil teknik bakımdan da değerlendirilmesi zorunluluğu hâsıl olmuştur. Esasen “gelenek” de sanatçının içinde ürettiği dünyanın bir ön-tasviri sayılabilir.

İslam’ın erken devirlerinden beri resim-tasvir sanatının var olduğunu ve sonraki dönemlerde de özellikle kitap tasvirleri olarak karşımıza çıktığı görülür. En eski örneklerini 11. yüzyılda gördüğümüz resimli yazmalar, 18. yüzyıl sonlarına kadar devam etmiş bu zaman içerisinde birçok medeniyetin inanç esasları ile karşılaşarak ve yorumlanarak şekillenmiş ve dönem dönem de üsluplaşmıştır. Bu bildiride, söz konusu sanatın oluşumundaki inanç esaslarının resim-tasvirlerdeki “muhtemel” teknik etkileri seçilmiş örnekler üzerinden tartışılacaktır. “Sanat medeniyetlerin simgesidir.”

Orhan Pamuk bir nakkaşın hayatı üzerinden kurguladığı “Benim Adım Kırmızı” kitabının başında Nakkaşın dilinden üslup konusuna değinmiş ve “Nakkaşın kendi şahsi usulü, kendine mahsus bir rengi, sesi, var mıdır, olmalı mıdır” diye sormuş. Bugün aslında gelenek tartışmalarının da yegâne karşılığıdır bu soru.

Sanatçı sanat yapan özelliklerden en önemlisinin ebetteki kişinin iç dünyasıdır. Lakin her insan gibi sanatçı da toplumsal bir varlıktır. Herhangi bir sanat eseri ortaya koymadan önce, yani sanatçı kimliğinin harekete geçtiği aşamaya kadar olan süreçte, sanatçıyı var kılan her şey toplumla direkt bir ilinti içindedir. Toplumsallaşma sürecinin, sosyal ve doğal çevreyi zorunlu kılması gibi, eğitim sürecini, değerler dünyası ile karşılaşmayı, aidiyetlere tanıklığı; bu yönde ret ve kabullerin oluşmasını, kurumlarla ilişkiyi, iletişim ve etkileşimi de zorunlu kıldığı

¹ Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü (Minyatür), bbilgin@fsm.edu.tr

muhakkaktır. İnsani oluşun, aile, cinsiyet, etnik kimlik, sosyal çevre ve inanç - değerler dizgesi içerisinde gerçekleşmesi, her sanatçının toplumsallığının da kanıtı kabul edilmelidir. Toplumsal varlığın herhangi bir şey kurarken bu toplumsal gerçekliğinden bağımsız hareket etmesi mümkün değildir. Toplum her insani var oluş sürecine doğal bir biçimde sızar.²

Sanat; sosyolojiden, felsefeye, sanat tarihinden, edebiyatına hemen hemen her bilim dalı tarafından konuşulmuş ve yazılmıştır. En az şekilde sanatı icra eden sanatçılar tarafından ele alınmış ve değerlendirilmiştir. Kuşkusuz ki en doğru yaklaşım bir sanatçı tarafından ele alınması gerekliliğidir. Burada göz ardı edilen belki de en önemli hususiyet ise eğitimidir. İyi bir gözlemci olan sanatçı eğitimi öykünme ile alır. Söz konusu sanatın hangi alanı olursa olsun geçmişte yapılmış işlerin ya da ona bu eğitimi veren hocasının çalışmalarının bir çeşit taklididir. Önce görür ve gördüğü şeyi taklit eder. Gelişen görme duygusu ile birlikte, estetik kurallar, anlatım biçimi deneyimlerini meydana getirir. Algı ve sezgiye dayalı birikimlerinin devreye girmesi ise kaçınılmazdır.

Medeniyetlerin var oluşları sürekliliğin devamı ve günümüze gelen sanat eserlerinin güçlülüğü kabul etmeliyiz ki inanç değerlerinde ortak hareketliliğin büyüklüğüdür. Güç simgesi Tanrı ya da Tanrılardır. Beslendiği kaynak ise bilmediği öteki dünyadır. Bu üstün kudretin ne olduğu, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde sanata uğraş veren insanların bakış açısına göre değişiklik gösterebilir. Bu nedenle bir insanın, herhangi bir konuda tasarıma dayalı bir eser üretmesi, her şeyden önce kendi dışındaki düzeni fark etmesiyle ortaya çıkabilir. Bu aşamada bireyin üretimlerinin estetik bir boyut ve kimi zaman da etik bir anlam kazanmasını sağlar. Bu bağlamda sanatçının inancının ehemmiyeti büyük bir önem taşımaktadır. İnsanlık tarihi ile birlikte sanat eserlerinin de var olduğu bilinmektedir. Paleolitik dönemden kalma bazı mağara resimleri sanat tarihinin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Avrupa-Batı eksenli bir perspektiften ele almak zorunda olduğumuz bu bilim dalı insanlığın en erken çağlarında dahi resim yapma isteğini kanıtlamaktadır. Parmak ve basit aletlerle boyanmış olan bu duvarların ne amaçla yapıldıklarına dair araştırmacıların bazıları, yeni avcılara örneklik ve rehberlik etme amacını taşıdıkları, bazı araştırmacılar ise bu resimlerin daha erken dönemde tapınma işlevini gördüklerine inanmaktadırlar. Bir sanat tarihçiyeye göre yapılan bu yorum sanatçıya göre farklılık arz etmektedir. 1940'ta keşfedilen M.Ö. 14.000 tarihine kadar uzanan at, bizon, geyik ve gergedan gibi hayvanlardan oluşan resimlerdeki anatomik detaylar, zarafet ve sınırlı renk paletine rağmen ortaya çıkan sonuç oldukça etkileyicidir.³(Resim 1)

2 Kenan Çağan, Sanat Sosyolojisinin İmkânına ve İnşasına Dair, Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi, 2006

3 Stephen Farthing, Sanatın Tüm Öyküsü, Çin, 2012, 17

En eski medeniyetlerden günümüze kadar sanatı etkileyen birinci unsurun din olduğu kaçınılmazdır. Nitekim Neolitik döneme gelindiğinde heykelciliğin en primitif hali olarak adlandırabileceğimiz bir çeşit taş oymacılığına başlamakta ve günümüze kadar gelen örnekler ise tanrı heykellerinden oluşmaktadır. Stonehenge trilithleri gibi mimari yapılar ise insanoglunun tapınmak için kullandığı yapılar olduğu düşünülmektedir. Bu eserlerin gerçekte dini bir ihtiyacı karşılamak için kullanıldığı yorumu ne kadar gerçekçidir bilinmez ama bilinen en eski medeniyetlerden günümüze gelen kalıntıların büyük bir çoğunluğunu tapınaklar, tanrı ya da kutsal saydıkları kişilerin heykelleri ve mezarlar oluşturmaktadır. En görkemli yapılar sanatını tapınma için kullandığını ve sanatın dini hayatta önemli bir rol üslendiğini göstermektedir.

İslam düşünce yapısının oluşturduğu en önemli sanat dallarından birini minyatür sanatı oluşturmaktadır. Resimli kitap yazma örneklerini her dini kültürde rastlamak mümkündür. Ama İslam yazma eserlerini oluşturduğu resimlerin karakteristik yapısı benzer özellikleri taşımakla birlikte diğer yazma örneklerinden tamamen farklıdır. İslam dininin yansıtmış olduğu inanç esasları temelini oluşturmakla birlikte İslam medeniyeti içerisinde bulunan çok farklı kültürel yapıların ve itikat konularındaki farklılıklar bu sanat dalında çeşitli üslup ve karakterlerin oluşmasına da sebebiyet vermiştir. Bu üslup farklılığı bugün bakıldığında bile ayırt edici özelliklerini görebilmekteyiz.

İslam'ın erken devirlerinden beri resim-tasvir sanatının var olduğu bilinmektedir. Söz konusu olan ilk sistemli yazmalara IX. yüzyılda Halife Memûn'un (813-833) bir takım antik Yunanca kitapların Arapçaya tercümesi ile başlamış ve içindeki resimler aynen kopya edilmiştir. Bu çeviri faaliyetleri IX. Yüzyılda başlamakla birlikte antik eserlerin çevirilerinin resimli nüshalarını ancak XI. yüzyıl Selçuklu döneminde görmekteyiz.

Gerçek anlamda İslam kitap resimleri Geç Abbasiler Döneminde Bağdat Okulu olarak tanımlanan dönemde yapılmaya başlanmıştır. Bu dönemlerde Hariri'nin Makamat'ı ve Kelile ve Dimne gibi halk arasında çok sevilen hikâyelerin resimlendirilmesi yapılmıştır. Bu resimlerde tabiattaki doğal yapıdan uzak soyutlaşmış bir resim türü ile karşılaşmayız. Bağdat ekolü ile başlayan İslam Resim geleneği Moğolların Yakın Doğuyu ele geçirmeleri ve 1258'de Bağdat'ın düşmesinin ardından kültür hayatının ağırlığı İran'a kaymıştır. Tebriz, Şiraz gibi büyük kültür merkezlerinde ikonografisi ile İran edebiyatına, üslubuyla Orta Asya ve Uzak Doğu resim geleneklerine bağlı yeni bir resim sanatı gelişmeye başlamıştır. Bu alanda atılan ilk büyük adım İran'ın ulusal destanı olan Şahnâme'nin Resimlendirilmesi olmuştur. Daha sonra Cami-üt Tevarih ve Miraçnâme resimleri gelir.

Böylece epik resmin yanında dini ve tarihi resim türleri ortaya çıkmakta ve bu gelişme XIV. yüzyılın ortalarında yapılan manzara resimleri ile zirveye ulaşmaktadır. Resim sanatında görülen bu gelişim henüz karakteristik özelliklerini almamış Orta Asya'nın geç antik resim geleneğine dayanan gerçekçi yaklaşımlara sahip özellikler taşımaktadır. Ancak bu dönemde yani, XIV. yüzyıl başlarında Ahmet Musa tarafından yapılmış olan Miraç resimleri ikonografi bakımından İslam resim özelliklerine en yakın örneklerdir.⁴

Sanat Eğitimi, İslam devletlerinde sanat eğitimi kimin elineydi ve bu öğretinin kaynağı neredendir? Bilinmesi gereken en önemli hususiyettir. İslam Sanatı estetik bir iştiğal olmaktan çok kültürel bir iştiğal olarak görülür.⁵ Oysaki bu yaklaşım oldukça yanlıştır. Müslüman sanatçının üretmiş olduğu eserler estetik bir bakışın yanı sıra enteresan malzeme ve teknikler de bulundurmaktadır.⁶ Buda onu İslam düşünce yapısına götürmektedir. Oysaki kullandığı eğitim geleneği bu düşünce yapısını yansıtmakla birlikte Orta Asya ve Uzak Doğu resim geleneklerine bağlı bir karakter sergilediği aşikârdır.



Resim 1: Altamira Mağara Resmi (M. Ö. 15.000) ayrıntı, Sanatçı bilinmiyor, Kaya üzerine pigment, Santaliana del Mar, Cantabria, İspanya

- 4 Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı, İstanbul, 2012 ; Güner İnal, Türk Minyatür Sanatı, Ankara, 1995
- 5 Oliver Leaman, İslam Estetiğine Giriş, İstanbul, 2004, s. 254
- 6 Perspektif, oran- orantı, ışık- gölge gibi gerçekçi bir yaklaşımdan uzak primitif



Resim 2: Hindistan'daki Ajanta Jakata Tapınağı'nda bulunan fresk, M.S. 6. Yüzyıl



Resim 3: El-Haris'in Mekke'ye (Hac) giderken, yolda Ebu Zeyd'e rastlaması (31. makame), Hariri'nin Makamat'ı, 13. yüzyılın ikinci çeyreği



Resim 4: Arslan ve çakal Dimne, Kelile ve Dimne, Suriye, 1200 civ., Paris Bibl. Nat. Ms Arabe, 3465, y.49b



Resim 5: İbrahim'in çadırı, Cami ü't-Tevarih, Tebriz, 1314, Rashidiyya Foundation

GELENEKSEL SANATIN TOPLUM YAŞAMINA ETKİSİNE BİR ÖRNEK: OSMANLI SARAYI TÖREN KAFTANLARI

Öğr. Gör. Servet Senem UĞURLU*

GİRİŞ

Çıplak insanın örtünme, rahat yaşama, süslenme ve gösteriş tutkusuna bağlı olarak geliştirilen Giyim Kültürü, toplumlarda gelenekleşerek kimlik göstergesi olmuştur. İnsanların özel günlerdeki giysileri gündelik hayatta kullandığı giysilerinden farklıdır. Bu yüzden halk yaşamında damatlık, gelinlik, adamlık, misafirlik, gündelik gibi kavramlar gelişmiştir. Bu giysilerin malzeme, dokuma, renk, desen ve kesimleri günlük giysilerden farklı olduğu gibi süsleri de özenle yapılmıştır. *“Geleneksel dokuma ve giysilerde görülen süs ve ilgi çekici unsurlar, doğal sınırları içinde, çevreleri ile uyumlu bütünleşmişlerdir. Dokusal yüzey süslemeleri çeşitli tekniklerle yapılır. Bunları takı ve aksesuarlar, boya ve renklendirilmiş malzemeler, dokuma örgüleri ve teknikler, farklı malzemeler, motifler ve dikiş müdahaleleri ile yapılan süsler diye sıralayabiliriz.”*¹

Kaftan Tanımı

Kaftan, kumaştan yapılmış dış giyim çeşididir. Bol kesimlerinin olması, rahat formlarda yapılması, ön tarafın ortasından açılıp kapanması karakteristik özellikleridir. Selçuklu dönemi öncesi ve sonrasında, en yaygın giyilen üst giysi tirazlı kaftanlardır. Osmanlılarda kaftan, 1828 yılına kadar, gömlek ve iç donu/şalvar üzerine giyilen astarsız özellikle erkek kıyafeti olarak bilinir. Ömer Seyfettin’in Pembe İncili Kaftan hikâyesinde; padişah elçisi olarak görevlendirilen Muhsin Çelebi’nin tüm parasını harcayarak aldığı kaftanla gitmesi, devlet itibarını temsil etmede önemini vurgular. *“Boyuna göre biçilmiş kaftandır.”*, *“Doğmadık çocuğa kaftan biçilmez.”*, *“Eften püften sarı kızal/deli kıza/öküze kaftan”*, *“Gömlek kaftandan yakındır.”*, *“Haddini bilmeze haddini bildirmek, öküze kaftan giydirmek gibidir.”* ya da *“Kendini bilmeze kendini bildirmek, öküze kaftan biçmek gibidir.”*, *“Yoksulu yola getirmek öküze kaftan gibidir.”* gibi atasözleri ile *“Biçilmiş kaftan”*, *“Bu size biçilmiş kaftan”* gibi deyimler kullanılmaktadır.

Kaftan boyları uzun, diz altı ve ayak bileği hizasına kadar değişen farklı uzunluklardadır. Kadınlar tarafından da zenginlik ve statü göstergesi olarak kullanılır.

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, FİNDIKLI-BEYOĞLU / İSTANBUL, senem-ugurlu@windowslive.com .

1 Aydın UĞURLU, *“Osmanlı Dokumalarında Süs ve İhtişam”*, İlgı Dergisi, Apa Ofset Basımevi, İstanbul 1994, s. 11.

mıştır. Kaftanın malzemesi, kullanılan kürk, süsleme ve aksesuarları ile kullanıcının statüsünü yansıtır.

Osmanlılar, saray için en kıymetli ve lüks kumaşlardan kaftan yapmışlar, yeniçeri neferinden sultana, küçük bir erkek çocuğundan mesleğinin piri olana kadar herkes kullanmış ve Osmanlı'da statü sembolü olarak kullanmışlardır.² Kıyafet sergilemesi ve güzel giyinmek, Türklerin bol ve iyi yemekten bile daha önemli ve en büyük zevkiydi.³

İpek ve pamuk iplikler, altın ve gümüş tellerle dokunmuş kumaşlardan yapılan kaftanlar, ön kısmında altın tellerle dokunmuş çarpana dokumalardan yapılan “Çaprast”ların ve “Mevlana Topuzu” adındaki düğme olarak kullanılan tekstil aksesuarları ile süslenirdi. Kaftanlar kışın samur kürklerle kullanılmıştır. Ayrıca kaftan üzerine kapaniçe adı verilen kürk cübbe giyilmiştir.

Topkapı Sarayı'nda bohçalama âdeti bir gelenek olarak sürdürüldüğünden, sultanın ölümünden sonra kullandığı kaftanlar ve diğer eşyaları bohçalanarak saklandıkları için günümüze kadar ulaşabilmiştir. Ayrıca o dönemlerden günümüze ulaşan minyatür ve belgelerden Osmanlı sarayında hangi tür kumaşların kullanıldığı, özellikleri ve süslemeleri hakkında bilgi edinmekteyiz.



Fotoğraf 1. Surname-i Hümayun'da, Sultan III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed'in Sünnet Düğününde divan üyesi, bölük ağası, yaya ağası ve bölükbaşlarına hil'at giydirme töreni. Halil İNALCIK, Türkiye Tekstil Tarihi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008, s. 245.

2 Bkz. Reşad Ekrem KOÇU, Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara 1967, s.137.

3 Bkz. Metin AND, 16. Yüzyılda İstanbul, Kent, Saray, Günlük Yaşam, Akbank Yayınları, İstanbul 1993, s. 196.

Malzeme

Tören Kaftanları için en kaliteli keten, pamuk, ipek ve yün malzeme kullanılırdı. Ayrıca yünlü dokumalardan yapılmış kaftanlara “çekrek” adı verilmiştir. Sultan kıyafetlerinde devletin güçlüğüne paralel olarak önceleri altın ve gümüş teller kullanılmış, gerileme ve çöküş döneminde ise pamuk ipliği üzerine altın ya da gümüş tel bükülerek yapılmış kılaptan kullanılmaya başlanmıştır.

“Dokumaların, kullanılan malzemenin pahalılığı oranında değerli olacağı saptantısı, kuruluşun sonra Osmanlı saltanatını da kürk, ipek, kıymetli taş, inci, altın ve gümüşlü dokumalar kullanımına yöneltmişti.”⁴

Osmanlı yöneticileri, merasim ve tören meraklısı oldukları için, yöneticilerin giysi ve süsleri ile zenginlik ihtişam ve güçlerini gösterme fırsatı bulmaları önemliydi. Bu yüzden kaftan, Osmanlılarda sembolik ve sosyolojik anlamlar taşımıştır. Osmanlı sarayında ödüllendirilen kimselere kıymetli kaftanlar, öldürülecekler ise sultanın gönderdiği siyah keten kaftan giydirilirdi.

Sarayda çalışacak zanaatçılar halktan seçilir, yenilgiye uğratılan ülkelerin sanatçıları da İstanbul’a getirilerek saraydaki Enderun, Ehl-i Hıref ve Karhane-Kassa alayına bağlı atölyelerde saray gereksinimleri için çalıştırılırdı. Bu yüzden Saray Sanatı ve Halk Sanatı ayırımı daima olmuştur.

Osmanlılar Bursa’nın alınmasıyla komşuları Bizans’tan saray yaşantısına özenmişlerdir. Orhan Bey zamanında geleneksel giysileri yerine ipekli, lüks giysi ve dokumalar kullanmaya başlamışlardı. İzmirli Mansurizade Mustafa Paşa, Netayicül Vukuat kitabında Yıldırım Han’ın altın düğmeli, altın ve ipek tellerle dokunmuş elbiseler giydiğini yazmıştır. Yavuz Sultan Selim’in Bektaşî örneği basit ve sade giyimine karşılık oğlu Kanuni Sultan Süleyman şık ve gösterişli giyimi severdi.

4 Aydın UĞURLU, “Osmanlı Saray Dokumalarında İpek, Altın, Gümüş Kullanımı”, Antik&Dekor, Antik A.Ş. Yayını, sy.24, İstanbul 1994, s. 94.



Fotoğraf 2. Kanuni Sultan Süleyman. Patricia BAKER, Hülya TEZCAN, Jennifer WEARDEN, **Silks for the Sultans**, Published by Ertuğ & Kocabıyık, İstanbul 1996, s. 11.

Kullanılan Teknikler ve Dokuma Çeşitleri

Tören kaftanlarında döneminin karakteristik motifleri, en ileri tekniklerle dokunmuştur. Parlaklığı sağlamak için atlas/saten dokuma örgülerinin yanında ayrıca kadife ve çatma türü teknikler kullanılarak dokumada rölyef desenler oluşturulmuştur. Düz dokumalar ise altın ve gümüş tel, kılaptan ve renkli ipliklerle dival, süzeni, anavata türü teknik ve işlemlerle süslenmiş, bazılarında ise applike tekniklerinden olan oturtma⁵ ve kakma⁶ teknikleri yapılmıştır. Ayrıca hareli/muharre kumaşlar için baskı tekniği kullanılmıştır.

Osmanlı Sarayı Tören Kaftanlarında en çok kullanılan dokuma çeşitleri; Seraser, Kemha, Çatma, Altın Telli Çatma, Kadife, Atlas, Serenk, Sevayi, Telli Sevayi, Hataî, Gezi, Selimiye, Kutnu ve Çuha'dır. Seraser, tüm yüzeyi altın ve gümüş tel ya da kılaptanlarla dokunduğu için Osmanlı İmparatorluğunun en değerli ve en pahalı dokuma çeşididir. Bu yüzden seraser, saraya bağlı İstanbul atölyelerinde Serasercibaşı gözetiminde dokunmuştur. Kemha ise Osmanlı Sarayında dış kaftan için en çok kullanılan kumaş çeşididir. Gülistani Kemha en yüksek özellikte olanıdır.

5 Bir renk kumaş parçalarının başka renkteki zemin içerisine applike edilmesi tekniğidir.

6 Zemin kumaşından kesilerek çıkartılan desenler, kesiklerin altına başka renkteki kumaşın dikilmesiyle yapılan applikedir.



Fotoğraf 3. Sultan II. Selim'in büyük güneş motifleri ile süslenmiş seraser kaftanı, Uzunluk: 137 cm, TSM 13/177. Patricia BAKER, Hülya TEZCAN, Jennifer WEARDEN, Silks for the Sultans, Published by Ertuğ & Kocabıyık, İstanbul 1996, s. 170.

Renkler

Osmanlılarda giysi, toplum yaşamının bir ifadesi olmuştur. Giysinin kumaşı olduğu kadar, renginin de bir anlamı var ve giyenin ait olduğu toplum düzeyini yansıtmaktadır. Sarayda giyilen kumaş, biçim ve renkte giysileri halkın giymesi yasaklandığı gibi, her dinî azınlığın giysisi de farklıdır. Ayrıca giyenin mevkii ne olursa olsun, giysileri, giydiği yere ve zamana göre değişmektedir.

Osmanlı Sarayı Tören Kaftanlarında en çok kullanılan renk, kırmızıdır. Dokumalarda ayrıca mavi, yeşil, sarı, krem, beyaz, altın sarısı, bal rengi, fıstık yeşili gibi renkler kullanılmıştır. 16. yüzyılda ve 17. Yüzyıl başında dokumalarda kullanılan renk sayısı yediyi geçmemesine karşın, tasarımlarda motif-kontür ilişkisi ile çok renklilik sağlanmıştır. 17. yüzyılda renk tonları pastelleşmiştir.

Renklerin kullanım sıklığı ve renk değerleri dokumanın dokunduğu döneme göre değişmektedir. Osmanlı Sultanlarının cenaze törenlerinde siyah, koyu mavi

ve mor renkte kaftanlar giydikleri bilinir. Beyaz renk, Osmanlılar için uğurlu olduğu düşünüldüğünden tören kaftanlarında kullanılmıştır.

Motif ve Desen Kompozisyonları

Türklerin çiçek sevgisi, kaftanlarda çeşitli çiçek, yaprak ve bitkilerin natüralist üslupla kullanılmasıyla görülür. Dokuma tasarımlarında genellikle lale, gül, karanfil, Çintemani, bulut, güneş, tavus kuşu kuyruğu, çam kozalakları, narçiçekleri, nar, sümbül, karanfil, şakayık, hançer yaprakları, bahar dalları, çınar yaprakları, kaplan çizgileri, pars beneği, gibi motifler kullanılmıştır.



Fotoğraf 4. Bir Osmanlı saray çocuğu kaftanında Çaprazlar ve Mevlana Topuzlarının görüldüğü ön ayrıntısı.

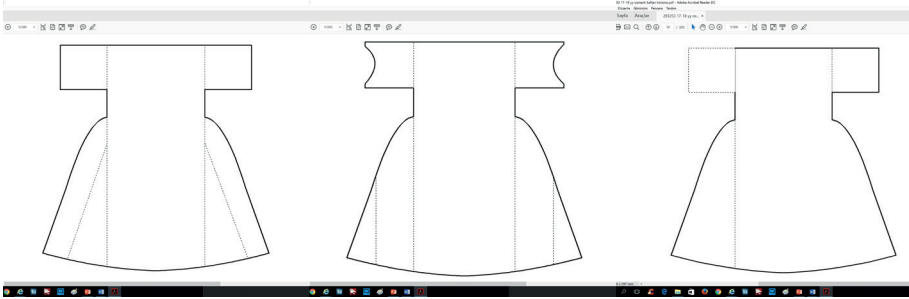
Dokumalarda kullanılan motifler yüzyıllara göre incelenirse; 15. yüzyıl Osmanlı dokumalarında rumi, nilüfer çiçeği, palmet ve çiçek, pars beneği, kaplan çizgileri, bulut motifi sıkça kullanılmıştır. 16. yüzyıl ikinci yarısından itibaren ise şemselerin (oval madalyonların) farklı biçimlerde yerleştirilmesiyle oluşturulmuş desen kompozisyonları daha çok tercih edilmiştir. Lale, bulut, üç benek, içiçe benek, hançer yaprakları, nar, kozalak, çınar yaprağı, Çintemani, güneş, hilal, yıldız motifleri çok kullanılmıştır. 17. yüzyılda ise lale gonca gül, tavus kuşu tüyü, penç

motifleri daha çok tercih edilmiş, şemselerin çevresi çiçek dalları ve yapraklarla süslenmiştir. 18. yüzyıldan itibaren dokumalarda Avrupa motif ve desenlerinin taklit edilmesi, Batı'ya hayranlık, yurtdışından kumaş ithal edilmesi ve sarayda beğenilerin değişmesi neticesinde, bu dokumaların üretimi azalarak bitmiştir. Kaftanlarda kullanılan dokumaların motifleri 16. ve 17. yüzyıl dokumalarında yalın dokuma enine tek motif sığacak biçimde büyük motifler, 17. yüzyıl sonuna doğru ise küçük motiflerle oluşturulan karmaşık desen kompozisyonları dokunmuştur.

Biçimsel Özellikleri

Kaftan kumaşlarındaki bezeme, dikkat çekici ve dönemin beğenisini yansıtan özelliklerdedir. İhtişam göstergesi olan bu kaftanların dokumalarının tasarımları usta nakkaşlar tarafından tasarlanmış, en değerli malzemeler kullanılmış, en iyi dokumacılar tarafından dokunmuş, en iyi terziler tarafından statüyü vurgulayacak biçimde ihtişamı yansıtacak kalıplarda dikilmiştir. Kaftanlar bu özellikleri nedeniyle sultanın simgesi haline gelmiş, sultanın katıldığı törenlerde uzaktan görüldüğünde bile giyenin önemini vurgulayacak ve etkili olarak biçimde tasarlanmış, dokunmuş ve dikilmişlerdir.

Kaftanların ön bölümlerinin sağdan sola doğru kapanması bir Türk geleneğidir. Osmanlı sultanlarının kaftanları boyundan bele kadar iliklenecek biçimde dikilmişlerdir.



Çizim 1. Osmanlı Tören Kaftanlarında kullanılan kaftan kesimi patronları
Patricia Baker, "The Court Context", **HALI**, Halı Publications Ltd., London 1990, Issue 51.

Kaftanların kapalı yaka, V yaka, kaytanlı yaka, yuvarlak yaka, kürklü yaka gibi çeşitleri vardır. Yakanın sağında ilmekler, solunda ise düğme olarak kullanılan Mevlana topuzları görülür.

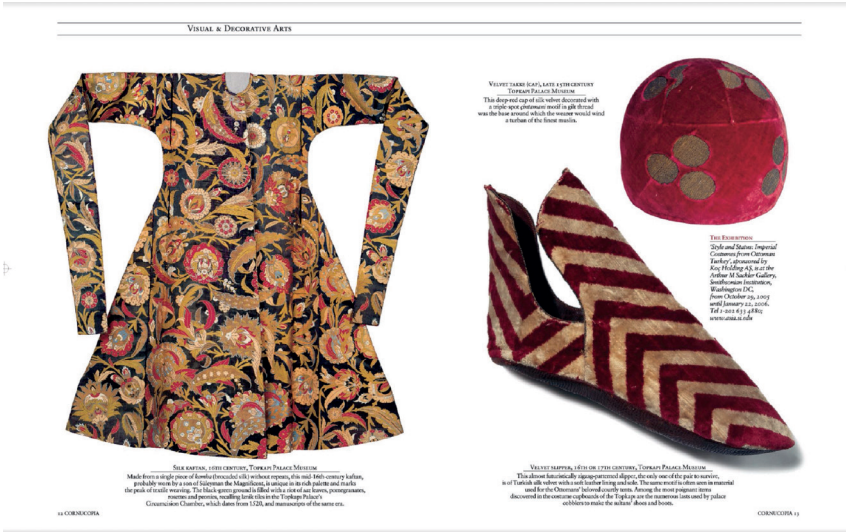
Bazı kaftanlarda aşağıya kadar inen bazen de kısa olan yırtmaçlar bulunur. Ancak arka parçaya yırtmaç uygulanmamıştır.

Kaftanların bazılarında ise gizli cep uygulaması yapılmıştır.

Kaftan kolları kısa ve uzun kollu olabilmektedir. Kısa kollu kaftana “*salari*” de denilmektedir. Ayrıca takma kollu kaftanlarda bulunmaktadır.

Kaftanların genellikle uzun, geniş yeneri vardır. Önleri açıktır ve çoğu zaman bir kuşakla bağlanır. Kaftan, Osmanlı erkeğinin toplum içindeki konumunu belli etmede önemli bir işarettir. Aynı zamanda ödüllendirme amacıyla padişah ya da sadrazam tarafından devlete yararlık gösteren vezir, beylerbeyi ve yabancı ülke elçilerine de giydirilmiştir. Murassa, keçe, çuha gibi kumaşlardan yapılan kaftanların kışın giyilenleri kürkle kaplanırdı. Ayrıca Osmanlı Sultanı, hanedanı, yöneticiler ve varlıklı kişilerin kullandığı kaftanlar, zengin işlemler ve değerli taşlarla süslenmiştir.⁷

Kaftan içlerine astar ya da kapitone yapılmıştır. Astarlı kaftanlara kapama da denilmektedir. Kapitone içler, kaftanı şıklaştırmak ve giyenin daha iyi ısınmasını sağlamak için yapılmıştır.



cFotograf 5. Şehzade Bayezid'e ait 16 yy. tarihli Gülistani kemha kaftan ve kaftanda kullanılan yeneri. Bahadır TAŞKIN, Hediye CANGÖKÇE, “Ottoman Kaftans”, Cornucopia Magazine, sy. 34, İstanbul 2005, s. 12.

Kaftanların üzerinde bazen ufak ve biçimsiz parçaların olması, kalıpcıların kıymetli kumaşlarla çalışması ve en küçük bir parçanın bile ziyan edilmemiş olmasından kaynaklanır. Bu yüzden yan yana eklenen bazı parçalar deseni tamamlamaz.

7 Bkz. AnaBritannica, Encyclopedia Britannica Inc., İstanbul 1988, c. 12, s. 386-387.



Fotoğraf 6. Kaftan kollarında denk getirilememiş kumaşların ayrıntısı, 16. yy., Uzunluğu 94 cm, TSM 13/933. Patricia BAKER, Hülya TEZCAN, Jennifer WEARDEN, **Silks for the Sultans**, Published by Ertuğ & Kocabıyık, İstanbul 1996, s. 155.

Osmanlı Saray Dokumaları, çok zengin malzeme, yüksek kalitede tekstil tekniği içeren kumaşlardır. Sultan, aile fertleri ve saraydaki kişiler için özel olarak özenle saray atölyelerinde dokutturulmuştur.



Fotoğraf 7. Sultan II. Bayezid'e ait iki iplik ulamalı desenli kemha kaftan, 16. yy., Uzunluğu 141 cm, TSM 13/35. Patricia BAKER, Hülya TEZCAN, Jennifer WEARDEN, **Silks for the Sultans**,

Tören Kaftanlarının Kullanıldığı Yerler

Osmanlılar Bursa'nın alınmasıyla saray yaşantısına özenip Orhan Bey zamanında, komşuları Bizans'ın saray yaşantısı etkisinde kalarak, geleneksel giysileri yerine ipekli, lüks giysi ve dokumalar kullanmaya başlamışlardı. Murad Hüdavendigar zamanı sırma ve setr süslemeler başlamasına rağmen, Padişah başına ince bez sarar, kırmızı renkli çeşitli Germiyan dokumalarından kaftan ve cübbe giyerdi. Fatih Sultan Mehmet, Bursa, Manisa, Ankara, Diyarbakır dokumalarından sade elbiseler giyerdi. Sarayda 200 amelenin çalıştığı Simkeşhane'yi kuran Yavuz Sultan Selim'in Bektaşî örneği çok basit giyinmesine karşılık, oğlu Kanuni Sultan Süleyman şık ve gösterişli giyimi severdi. Bir gün çok süslü bir elbiseyle babasının huzuruna çıkınca, babasının onun süslü giyimine sinirlendiği bilinmektedir. *“II. Osman (Genç Osman) sade giyindiği için ahali kızardı kendisine; “Osman Çelebi” diye hafife alırlardı. Padişah dediğine kul gerek, ihtişam gerek.”*⁸

Osmanlı sultanlarının tören kaftanları, pahalı malzemeleri, zor teknikleri, güçlü tasarımları ve gösterişli süsleriyle dikkat çeker. Günümüze kalan dokuma örneklerinde, minyatür ve yazılı belgelerde dokumalarla ilgili süs, zenginlik ve ihtişamına tüm dünya hayrandır. Osmanlı İmparatorluğu sarayındaki törenler incelendiğinde; Cülus Töreni, Bahşişi ve Cülus Tebriklerinden, Cenaze Töreni ve Talimatnameden, Kılıç Kuşanma Töreni, Elçi Kabulü, Sefere Çıkış ve Dina-ı Hümayun Toplantıları gibi Resmi Törenler; Arife Töreni ve Arife Divanı, Bayram Töreni, Bayram Alayı, Kurban Bayramında yapılan merasim, Surre-i Hümayun, Hırka-i Saadeti Ziyareti, Mevlid ve Cuma Namazı gibi Dini Törenler; Sünnet Töreni (Sur-i Hümayun), Sünnet Düğünü, Sünnet Merasimi, Evlilik, Evlenme Düğünü; Doğum Törenleri, Beşik Alayı, Bed'i Besmele gibi Toplumsal ve Özel Törenler yapıldığı görülür. Bu törenler; yöneticilerin giysileri, süslerini gösterme, zenginlik, ihtişam ve güçlerini sergileme açısından önemlidir.

SONUÇ

Göçebe Kültürlü Türklerin zamanla göçebelik geleneğinden uzaklaştığı bilinmektedir. Türkler, Anadolu Selçukluları ve Osmanlı Beyliği zamanında Türkler, Bizanslılarla olan ilişkilerinde, saray yaşamını tanımış, zamanla bu yaşam tarzını benimsemişlerdir.

Osmanlı Sultanlarının resmi, dini ve özel törenlerde kullandıkları tören kaftanları; sultanın statüsünü, ihtişamını ve beğenisini yansıtmıştır. Kaftanlarda kullanılan malzeme, teknik, uygulama ve süsleme zenginliği, yapıldığı dönem hakkında bilgi vermektedir. Osmanlı sultanlarının tören kaftanları, dönemin teknolojisini, sanatsal eğilimleri, ihtiyaçlar, üst düzey yöneticilerin zevkini, yaşayış

8 İlber ORTAYLI, İstanbul'dan Sayfalar, Hil Yayınları, İstanbul 1986, s. 11.

tarzlarını yansıtır.

KAYNAKLAR

- ALTAY, Fikret, **Kaftanlar**, Yapı Kredi Bankası Kültür Yayını, İstanbul 1979.
- AND, Metin, **16. Yüzyılda İstanbul**, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul 1993.
- ATASOY, Nurhan, **Splendors of the Ottoman Sultans**, Wonders, İstanbul 1992.
- ATASOY, Nurhan, Walter B. DENNY, Louise W. MACKIE, Hülya TEZCAN, **İpek Osmanlı Dokuma Sanatı**, TEB İletişim ve Yayıncılık, İstanbul 2001.
- ATIL, Esin, **The Age of Süleyman The Magnificent**, The National Gallery of Art, Washington D.C., Karry Abrams Inc., New York 1987.
- BAKER, Patricia, Hülya TEZCAN, Jennifer WEARDEN, **Silks for the Sultans**, Published by Ertuğ & Kocabıyık, İstanbul 1996.
- Çocuk Elbiseleri Sergisi, Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, İstanbul 1961.
- DALSAR, Fahri, **Bursa'da İpekçilik**, Sermet Matbaası, İstanbul 1960.
- GÜRSU, Nevber, **Türk Dokumacılık Sanatı**, Redhouse Yayınevi, İstanbul 1986.
- Kanuni Sultan Süleyman Sergisi**, Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, Şehir Matbaası, İstanbul 1953.
- KOÇU, Reşat Ekrem: **Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Sümerbank, Ankara 1967.
- KÜTÜKOĞLU, Mübahat, **Osmanlılarda Narh Müessesesi ve 1640 Tarihli Narh Defteri**, Enderun Kitabevi, İstanbul 1983.
- ÖZ, Tahsin, **Türk Kumaş ve Kadifeleri I**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1946.
- ÖZ, Tahsin, **Türk Kumaş ve Kadifeleri II**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1951.
- RÂŞİM, Ahmed, **Osmanlı Tarihi**, M.E. basımevi, İstanbul 1994.
- REFİK, Ahmet, İstanbul Hayatı (4 Cilt), Enderun Kitabevi, İstanbul 1966.
- REYHANLI, Tülay, İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat (1582-1599), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1963.
- ROGERS, J.M. –TEZCAN, H. –DELİBAŞ, S., **Topkapı Costumes, Embroideries and other Textiles**, Thames and Hudson, London 1986.
- SALMAN, Fikri, **Türk Kumaş Sanatı**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 2011.
- TANSUĞ, Sezer, Şenlikname Düzeni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
- TAŞKIN, Bahadır, Hadiye CANGÖKÇE, “*Ottoman Kaftans*”, **Cornucopia Magazine**, sy. 34, İstanbul 2005, s. 7-14.
- UĞURLU, Aydın, “*Osmanlı Yönetiminde Anadolu Dokuma Sanatı*”, İlgı, Apa Ofset Basımevi, sy. 51, İstanbul 1987, s. 24-29.
- UĞURLU, Aydın, “*Osmanlı Dokumalarında Süs ve İhtişam*”, İlgı, Apa Ofset Basımevi, sy. 76, İstanbul 1994, s. 10-13.
- UĞURLU, Aydın, “*Osmanlı Saray Dokumalarında İpek, Altın, Gümüş Kullanımı*”, **Antik & Dekor**, Antik A.Ş. Yayınları, sy. 24, İstanbul 1994, s. 94-98.

V. OTURUM
FSM VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK TEMELİNDE GELENEKTEN GELECEĞE İZNIK ÇİNİLERİ¹

Seçil ŞATIR

Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi – Mimarlık ve Tasarım Fakültesi – İçmimarlık Bölümü

Özet

Sürdürülebilirlik kavramı 1970’li yıllarda Birleşmiş Milletler(BM)’in araştırmaları sonucu ortaya çıkmıştır. Çevreyi kirleten en ileri olgunun aşırı endüstrileşme olduğu, buna bağlı olarak, süregelen BM toplantılarında alınmış genel kararlar ve çok sayıda araştırılmış bilgiler kapsamında, geleceğe yönelik olarak zanaat ve el sanatları üretimlerinin yeniden ve yeni bir bakış açısı ile geliştirilmesi gereği düşünülmüş ve ileri sürülmüştür. Türkiye’de zaten tamamen yok olmamış, halen bazı ustaların çabaları ile sürmekte olan el sanatlarının ve zanaat üretimlerinin de önemle yeni bir bakış açısı ile araştırılması ve yeniden canlandırılması gerekliliği açıkça ortadadır. Bu bakış açısı ile, kökleri Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları’na kadar uzanan ve Osmanlı döneminde ileri düzeyde bir gelişim kaydederek en yüksek seviyesine erişen İznik çinileri ve seramikleri konu edinilmiştir.

Osmanlı döneminin XV.- XVII. Yüzyıllar arasında önemli bir çini ve seramik merkezi olan İznik Kenti’nde bugün hala çini ve seramik yapımında uygulamalarına devam eden ustaların varlığı son derece önemlidir. Kimlik niteliğini koruyan ve sürdürmeye çalışan bu ustaların çalışmalarına destek vermek, İznik çini ve seramik sanatının özgün yapısının kendi çağdaş verileri doğrultusunda gelişmelerini sağlamak adına konu sürdürülebilirlik temelinde, Türk kültürü ve kimliği bağlamlarında ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sürdürülebilirlik, Türk Kimliği ve Kültürü, İznik çinileri

GİRİŞ

Bildirinin sürdürülebilirlik temelinde ele alınmasının asıl nedeni, insan yaşamlarının korunması ve geleceğe taşınmasıdır; buna bağlı olarak, dünyadaki paralel gelişimlere dikkat çekmek ve özellikle el üretimi, zanaat üretimi vb. insanın el becerisini öne çıkaracak üretimlere dikkat çekmektir. Aynı zamanda, genç

1 Sürdürülebilirlik temelinde ele alınmış olan bildiri, 2007 yılında”38. ICANAS-Yurtta Sulh Cihanda Sulh” tanımlı Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi’nde sunulmuş olan “Türk Kültürü’nde İznik Çinilerinin Önemi ve Güncel Değerlendirilmesi” başlıklı bildirimim, Türk Kimliği ve Kültürü bağlamında ileri düzeyde geliştirilmiş yeni bir bakış açısını kapsamaktadır.

nüfusa istihdam yaratacak ve üretimi yapan bireylerin maddi ve manevi üretici konumları ile mutluluk içinde olmaları sağlanmış olacaktır. Konunun, kimlik ve Türk Kültürü kavramları ile geliştirilmesindeki özgün düşüncede ise, Türk Kültürü köklerinin MÖ. en eski dönemlere kadar çok araştırılmış olduğu halde, bu köklü kültürün kimlik ve Türk Kimliği bağlamında ele alınmasının önemi ve giderek, çağdaş gelişimleri doğrultusunda kimlik ve kültür öğeleri bozulmaksızın yeni gelişimlere zemin hazırlayan niteliklerinin de ortaya konması gereğidir.

Bu bağlamda, Türk Kültürü'nün desende yalın geometrik süslemeleri, kalitede ve işçilikte üstün özellikleri, malzemede köklü geçmişini sergileyen geleneksel nitelikleri çok ender durumda dikkate alınarak, Türk Kimliği'ne aktarıldığı; buna bağlı olarak, uluslararası kültürel tasarım kimliği ya da çini ve seramik sanatı kimlikleri kapsamında, içsel yapıları çağdaş olarak tanımlanabilecek çini ve seramik sanatı ürünlerinin çok az düzeyde bulunabildikleri gözlenmektedir.

SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK KAVRAMI

Yaşamın sürdürülebilirliği ön planda ele alındığında, doğal kaynakları tüketmeden, tüketim zorunluluğu olduğunda ise dengeli bir tüketim yaratarak, gelecek nesillerin ihtiyaçlarının karşılanmasında bugünden planlama yapma çabalarını kapsar.

1970 li yıllarda hammadde ve enerji kaynaklarının kullanılmasındaki artış, dolayısı ile çevre kirliliğinin de artması sürdürülebilirlik kavramını ortaya çıkartmıştır.

1984 yılında World Commission on Environment and Development (WCED) ilk kez toplanmış ve 1987 İlkbaharında Brundtland Raporunu yayınlamıştır. Bu rapor “sustainable development” terimini ilk kez tanımlamış ve insanlığın sürdürülebilir gelişmeyi yürütecek kabiliyete sahip olduğunu ifade etmiştir (www.mddep.gouv.qc.ca). 1992 de Rio de Janerio'da toplanmış olan Birleşmiş milletler Konferansında (United Nations Conference on Environment and Development-UNCED) Brundtland Raporunda ifade edilen stratejiler, 179 ülkenin temsilcileri tarafından daha da geliştirilmiştir. Konferans doğal çevrenin giderek daha çok bozulmasının asıl nedeninin, özellikle sanayileşmiş ülkelerde, üretim ve tüketimin sürdürülemez modellerle uygulanması olduğu kanısına varmıştır.

Yücel ve Ekmekçiler (2008: 320-333 - Halkman, atamer ve ertaş 2004 'ten de faydalanarak) çevre dostu teknolojilerin genellikle dört temel başlık altında toplandığını açıklamaktadırlar. Bu dört temel başlıktan dördüncüsü *geleneksel teknolojileri*, bir bakıma zanaat üretimini tanımlamaktadır:

“• Bir işlem sonucu ortaya çıkan zararlı etkileri ortadan kaldırmaya yönelik teknolojiler,

- Süreç değişikliğine gidilerek, hammadde, yardımcı madde, doğal kaynak girdilerini ve atıkları en aza indirgeyen teknolojiler,
- Geri kazanım ve yeniden kullanım teknolojileri,
- *Eski ve geleneksel çevre dostu teknolojiler.*”

Ekolojik araştırmalar, doğal yaşam ve iş ortamları için tüm stratejik yaklaşımların genel bağlamında atıklardan kaçınılması gereğini ileri sürmektedirler. Linder(1994)'e göre ise, aksine, ekolojik araştırma ve uygulamaların ve çabaların hedefi, kapsamlı ve bütünsel nitelikli olmalıdır:”...malzeme tüketimi ve malzeme dolaşımı, enerji tüketimi ve doğal madde tüketimi ve doğal yaşam ortamları atmosferin ısıtmasını ve hızı (özellikle trafikteki, yaşamdaki, üretimdeki hızı) azaltılmalı...”(Linder(1994: 28-30)”dır. Bu bağlamda, eylem alanlarının sahip olduğu tüm düzeylerde, olabilecek yaklaşımlarda tasarım adına Linder (1994) beş seviye belirlemiştir:

“Birinci seviye: Bilgi ile tasarlamak: Ekolojik bağlamlar üzerine bilgili olmak.

İkinci seviye: Tasarruf ederek tasarlamak: Çevreye duyarlı bir üretim ve ekolojik açıdan anlamlı geri dönüşüm kapsamında kaynak tasarruflu ürün tasarlamak.

Üçüncü seviye: İyileştirme aracılığı ile tasarlamak: Makul işlevsel harcamalar ve çevreye duyarlı bir kullanımda kaynak tasarruflu ürün tasarlamak.

Dördüncü seviye: Kullanımı geliştirmek aracılığı ile tasarım: Geliştirilmiş ihtiyaç döngüleri ve kullanım modelleri ile tasarımı yeniden tanımlamak.

Beşinci seviye: Terketmek (Bazı bilgileri ve alışkanlıkları) aracılığı ile tasarım: Doğal kaynakların kullanımında yeni bir kültür oluşumu..” meydana getirmek.

Sürdürülebilirlik kavramı bağlamında “Toplumun yakın zamanda uğraşması gereken bazı sınırlamalar bulunabilir. Bütün bu sınırlamaların ötesinde ‘Yeşil Tasarım’ ya da ‘Sürdürülebilir Tasarım’ doğal koşulların ve kaynakların israf etmeden devam ettirilme bütün tasarımcıların sorumluluğu olan konular haline gelmiştir (Bayazıt, 2011: 53).

KİMLİK VE KÜLTÜR KAVRAMLARI

Kimlik kelimesinin sözcük anlamı, Türk Dil Kurumu'nun Büyük Türkçe Sözlük'ünde üç farklı ve birbirini tamamlayan tanımlar olarak verilmektedir:

“1. Toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle, birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünü,

2. Kişinin kim olduğunu tanıtan belge, kimlik belgesi, tanıtma kartı, hüviyet,

3. Herhangi bir nesneyi belirlemeye yarayan özelliklerin bütünü.”

Bu bağlamda, konuya toplumsal olarak yaklaşıldığında, bireylerden oluşan toplumun kendine özgü düşünüşü, davranışları, yaşayış tarzları, konuştuğu dil, töreleri, gelenekleri, değer yargıları, tüm somut ve soyut kültürel miraslarının kimliği meydana getiren nitelikleri anlaşılmaktadır. Bireysel kimliklerin toplumsal kimliği meydana getirmesi söz konusu olduğunda, aynı zamanda, toplumsal olarak on yılların, yüz yılların hatta bin yılların birikimleri ile oluşmuş millî kimliklerin sürekli bir gelişim içinde bireylerde yansımından da söz edilebilir.

“Varlıkta-özde birlik olan anlamına gelen kavram, dıştan görünen ve içten dışa yansıyan tüm nicelik ve niteliklerin dengeli bir bütün olarak yansımasıdır. Bireyde, grupta, kurumda, kentte, bölgede, ulusta tanımlanabilen kimlik kavramı, sürekliliği olan temel özellikleri ile tanımladığı bünyenin diğerlerinden farklı olduğunu ortaya koyar(Şatır, Karabekir, 2016: 66).

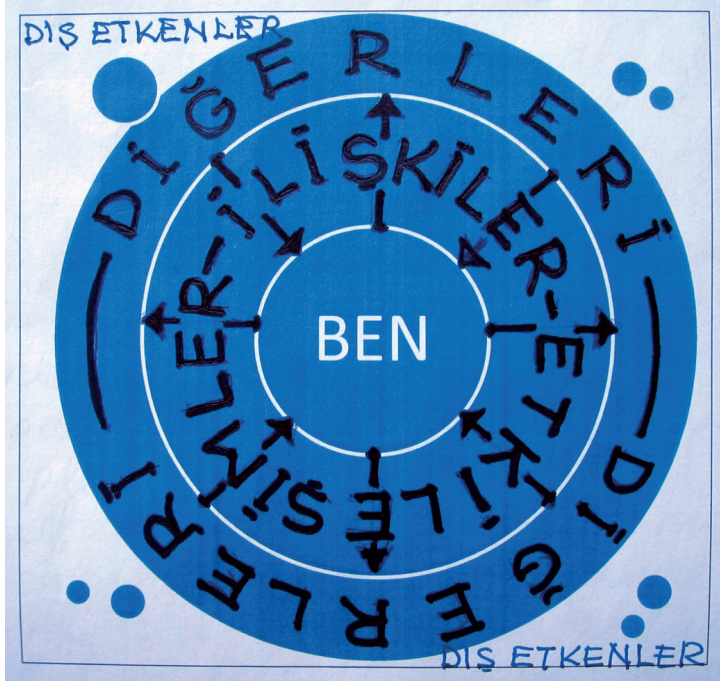
Antonoff'a göre (1983: 13-16) “ben”, “diğerleri” ve aralarındaki “ilişkiler” kavramları ile ve ayrıca temel faktörler şeklinde açıklanan kimlik kavramı, (Şatır, Karabekir,2016:67-69'in de katkılarıyla) bireysel kimlikten kurumsal kimliğe kadar geliştirilerek tanımlanmıştır. Temel faktörler:

1..“Ulusun yaşadığı coğrafyanın yeraltı, yerüstü zenginlikleri, iklimi vb. bütün fiziksel verileri,...bu diğerleri kullanan ve artı diğerler elde eden insanları...,

2...İnsanlarının kendi bilinçleri ile geliştirdikleri tüm artı değerlerdir...İnsanların kendilerini geliştirmek için edindikleri bilgi, görgü, yetenek, eğitim, öğretim, beceri ve varlık kazanma,,

3...Ulusun ortaya çıktığı andan itibaren, varlığındaki tüm maddi ve manevi değerler., Ulusu çevreleyen, dış dünyanın ulus hakkındaki olumlu ya da olumsuz algıları, yargıları, düşüncelerde yer den imajları, ulusun kimliğinin göstergeleridir.”

Çok uzun süreçlerde on yıllar, yüz yıllarda gelişen ve kimlik temel faktörlerini besleyen veriler, toplumun kendi bilincinde ve diğer bilinçlerde çok derinden yer eder, kolayca sökülüp atılamaz.



Şekil 1: Bireysel kimlik ve etkileşimleri, Antonoff (1983)'dan esinlenilerek

Bireysel kimlikteki 'ben', 'diğerleri' ve aralarındaki 'ilişkiler' kavramları millî kimlik kavramına adapte edildiğinde, ben olarak ulusal toplum, diğerleri olarak diğer uluslar ve ilişkiler olarak ta bir ulus ve diğer uluslar arasında var olan her türlü ilişki ve iletişim akla gelir. Bu bağlamda, millî kimlik kavramı millî kültür kavramını çağrıştırmaktadır. Yaygın bir tanıma göre “..kültür insanın doğaya kattıklarıdır.” Millî kültür ise, “..bir toplumun madde ve manasıyla yaşadığı hayat tarzıdır...kültür yaratıcı ve taşıyıcı birim olarak toplumun sahip olduğu bütün maddi ve manevi zenginlikleri içermektedir”(Kösoğlu, 2009: 9-17).

TÜRK KÜLTÜRÜ ve SÜRDÜRÜLEBİLİRLİĞİ

Orta Asya'dan sürekli olarak Batıya göç eden Türkler, geçtikleri, kısa ya da uzun süreli yaşadıkları her coğrafi bölgelerde sosyal, ekonomik, sanatsal özelliklerini yöre ile kaynaştırarak iz bırakmışlar ya da edindikleri etkileşimleri göçtükleri yeni yerlere taşımışlardır. Buna bağlı olarak, İslam dinini kabul etmiş oldukları 9.

yüzyıldan itibaren yaşama biçimleri ile beraber soyut kültür varlığı olarak inançları da yeni bir boyut kazanmaya başlamıştır. Türklerin Anadolu'ya göçmeleri, Anadolu'nun yerli halklarının köklü kültürleri ile kaynaşmaları Türk sanatının çok önemli hamlelerini meydana getirir:

“Anadolu Selçukluları döneminde inşa edilen sanat eserlerinde çok sayıda kullanılan canlı figürler, özellikle mimari eserlerin, portal denilen ön cephelerinde süsleme elemanı olarak Selçuklu Taş işçiliğinde kullanılmıştır. Bu da Orta Asya'dan getirilen sanat üsluplarının unutulmadığı ve kullanılmaya devam edildiği sonucunu göstermektedir... İslamiyet öncesi ve İslam dönemi sentezini yakalayan Türk kültürü, Anadolu'da yeni bir sanat üslubuna imza atmaya başlamıştır(-Tepecik, 2009: 105-124),(Karamağaralı, 2004).

“Tarihteki ilk halının MÖ IV. Yy'a ait bir Hun-Türk halısı olduğu bilinmektedir. Pazirik Kurganı'nda bulunan bu halı bugün Leningrad Ermitaj Müzesi'nde yer alır”(Şatır, Karabekir, 2016: 70). Aynı kurganda yanı sıra, ahşap bir mezardan çıkarılmış ve aynı müzede var olduğu ansiklopedik bilgilerle öğrenilmiş bulunan halı, kilim, keçe eşyalar, ince deri ile süslenmiş keçeden at-eğertli örtüleri, ipek, keçe ve yünden mezar odası örtüleri, eyer takımları, üç ayaklı masalar, ahşap eşya, tunç kaplar, takılar, altın ve gümüş plakalar, en eski Türk toplumunun kültür öğeleridir. [1]²

Strzygowski (1974: 01-118)'nin açıklamalarında, Türkler:

“Altay demircileri” diye adlandırdığımız Türklerin asıl yurtlarını “Altay” ve “Tien-şan” dağlarında ararlar ve onları (Orhon) Selenga nehrinden başlayarak dağ boyunca bugünkü Çin Türkistan'ına kadar uzanan sahanın babadan kalma sahipleri olarak gösterirler.”

“Altay-Tienşan çevresinde yoğunlaşan geometrik helezoni süsleme sanatı çizgi ve renk üzerine hikâyesiz bir sanattır ve tabiattan insan ve hayvan şekilleri kullanılmamıştır. Burada ilginç olan geometrik helezoni süsleme sanatının, İslam Arapları'nın resimsiz sanatından çok önce Türkler tarafından başlatılmış ve geliştirilmiş olmasıdır.” [2]

İsmail Tunalı(1983: 263-264)'ya göre, görme ve işitmeye dayalı bir biçim içine gizlenmiş “metafizik gerçeklik” ancak soyut sanatta gerçekleşebilir; düşüncesini ele alan Sağ, (2009:149-151) Türk sanatını metafizik gerçeklik temelinde değerlendirmektedir:

2 Metin içinde paragraf sonlarına yerleştirilmiş rakamlar metnin sonunda bulgular bölümüne referans verecektir.

“...Türk sanatı, öyle bir bakışla kavranacak, donuk, mat, biçimci, ruhsuz bir sanat değil, bundan da öte olan; deruni, capcanlı, işlevselci özelliğe ve “metafizik gerçeklik”e sahip bir hususiyet arz eder. Bu metafizik gerçeklik Türk sanatı gibi “soyut” karakterli bir sanat anlayışı içinde özünü barındırmaktadır... Türk sanatı, nesnede ‘bozkır ruhu’nun vücut bulduğu, Gök Tengri’ inancının ve şaman inanışının şekil verdiği, soyut, stilize edilmiş, mitolojik unsur ve bezemelerle donatılmış; öncesi ve sonrası olan köklü ‘işlevsel’ bir sanattan başka bir şey değildir.” [3]

Ögel(2000: 43-44) Türk ailelerinin yaşamışlıklarına dayanan geniş bir doğa bilgisi varlığını ileri sürmekte, bununla birlikte, “Göçgüncü Oğuzlar ve Oğuz şehirleri” arasında kısa da olsa bir bağ bulunduğu ve göç eden Türk boylarının şehirlerle de iletişim içinde olduğundan söz etmektedir. Tabiat içinde doğmuş, tabiatla yaşamış ve tabiatı yenmeye çalışmış olmalarına rağmen, Oğuz şehirlerine yakın göçebe Türkler’in yerleşik düzene geçmeleri daha kolay olmaktadır. Onları tabiat sevgileri yerleşik düzene alışma sürecinde bile sürmüştür:

“Büyük şehirlerin ve ziraat bölgelerinin yakınında yaşayan Türk göçgüncüleri”...nin hemen ziraat hayatına geçmeleri çok çabuk oluyordu...Orta Asya Türk yarı-göçgüncüleri arasında El sanatlar çok yaygın bir durumdadır. Bu yolda gelişmiş bir ekonomi, hayvancılıkla şehirliiler arasındaki alışverişi sağlıyor ve sulh içinde yanyana yaşamalarına imkânveriyordu. [4]

Sağ(2009:156)’ın araştırmasından ulaşılarak, kaynağın kaynağına inilmiş olan ve İskit Türkler’inin sanatıyla ilgili değerlendirmelerini yapan Tekçe (1993: 90-91) Orta Asya Türk sanatının temelinde var olan düşünce yapısını, onların doğal yaşamlarına, inançlarına, bağlanmışlıklarına göre tanımlıyordu:

“...eski zamanların bozkır göçebelere, bir yandan Şaman inançlarının bir sonucu olarak doğadaki hayvan ve bitkiler gibi bütün canlı ve hatta cansız varlıklarla bir yaşam birliği içinde bulduklarını, onlarla aynı evrende aynı yaşamı paylaştıklarını düşünmüşler...Göçebeler için bir yandan ata, öte yandan da yaşam demek olan hayvan insandan da önemlidir...Böylece hayvan, ekonomik değerinin yanı sıra, şaman inançlı göçebenin söylene ve yaşam ötesi evreninde kutsallaştırılmış bir yere sahip olur. Bundan ötürü de insanın sanatına girer. “Hayvan Üslubu” denilen resimsel anlatım biçimi doğmuştur.” [5]

Osmanlıların vatan edindikleri topraklardaki etkileşimin boyutlarını Strzygowski, Glück, Köprülü (1974: 179) şu şekilde açıklamaktadırlar:

“...Türkler yabancı kültürlerden millî sanatlarını asileştirmek gayesiyle faydalanmışlardır. İşte bunun içindir ki, Türk sanatının muhtelif görünüşler arz

etmesi karşısında yalın kat bir eklektizm asla söz konusu olamaz; çünkü büyük Türk sanatının gelişmesi, yabancı unsurları kendi öz ruhuyla yoğuran büyük bir irki birlik mahsulüdür.” [6]

Türk Kültürü kavramının en temel özelliklerini Gökalp (1996: 30, 41) Türkçülüğün Esasları adlı kitabında “...bir milletin dinî, ahlakî, hukuki, akli, estetik, lisanî, iktisadi ve fenni hayatlarının ahenkli bir bütünü” olarak tanımlamaktadır. Ayrıca, Türklerin estetik özelliklerinden bahsederken, Türk estetiğinin temelinde “tabiiilik, sadelik, zarafet ve orijinallik” yatmaktadır diye düşünür. [7]

Sağ(2009: 167)’in araştırmalarında, Köseoğlu(1996: 27)’nin kimlik ve kültür kavramlarına da değinerek “Türk estetiğinin cereyan ettiği her sanatsal olay, aynı zamanda Türk Kültürü’nün oluşumunda “Türk Kimliği”nin yansımalarını içeren ister ‘kültür’ ister ‘kimlik’ olsun, özünde, Türk insanının başlangıcından bugüne kadar getirmiş olduğu duygu ve düşüncelerin köklü, ilkeli ve somutlaşmış karakterlerini ‘seciyelerini’ barındırmaktadır.” [8]

“Kültür, bir milletin ortak bilincini oluşturan maddî ve manevî değerlerin yarattığı bir sentezdir” Kantarcıoğlu(1998). Bu düşüncenin yanı sıra, Sağ (2009: 167-168)’in ve İşçi(1995: 21)’nin araştırmaları doğrultusunda E.B. Taylor’a göre kültür, “...bir toplumun üyesi olarak insanoglunun öğrendiği bilgi, sanat, gelenek-görenek ve benzeri yetenek ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütün” olarak tanımlanmaktadır.

Sağ(2009: 169) ise kültür kavramını şu şekilde tanımlamaktadır:

“Kültür, milletlerin aynasıdır. Bu aynadan yansıyanlar milletlerin kimliğidir. Türk milleti de karakterini taşa, dokumaya, edebi eserlere, musikiye, el sanatlarına, sosyal hayatlarında kendileri için anlam ifade eden her türlü davranış ve yaşayışlarını kültürel ortama geçirerek kimliklerini sergilemişlerdir. Bu karakter ince bir zarafet, yüksek bir sezgi, bilgi ve asalet ile şekillenmiştir.”

Sürdürülebilirlik kavramı gereği eski, yerel, geleneksel üretimleri savunmak dikkate değer. Bu bağlamda Türk Toplumunun özüne ait kimlik ve kültür nitelikleri iyi araştırılmalıdır. [9]

KÜLTÜR KAVRAMININ EL SANATLARI VE ZANAAT İLE BAĞI

El Sanatları ve zanaat kavramlarının güncel değerlendirilmesi söz konusu olduğunda; bu kavramı kendi çağında ve mücadele vererek savunup kendisi gibi düşünen meslektaşları ile beraber, “Art & Craft” hareketini kurmuş olan William Morris’in 1862 tarihindeki çabasının ne denli doğru olduğu bugün daha iyi anla-

şılmaktadır. “Art & Craft” hareketine gösterilmiş olan tepki, güncel olarak şöyle değerlendirilmektedir: “Başlangıçta yüksek sesle mobilya sanayi üretiminde karşı çıkılmasına rağmen, hareketin ilerlemeye duyarlı belli kahramanları, mekanizasyonu kabul ederek karşı çıkışı bitirmek istedi. Ancak, özellikle adapte formlar tasarlanmasının önemi üzerinde ısrar edildi” (Couturier, 2005:259).

Bu açıklamadaki adapte formlar, bir yandan köklü kültürlerin yok olmasını engelleyici, buna paralel olarak çağlar boyu sürekliliğini sağlayıcı özellikleri ortaya koyarken, diğer taraftan, içinde yaşanılan çağın niteliklerine kolayca adapte olmayı sağlayacaktır. Güncel anlamda da aynı sorunlarla karşı karşıya bulunmaktadır. [10]

Zanaat kavramının kültür ile sıkı sıkıya bağı vardır. Bu bağlamda, Moalosi (2009) “Integration of Culture in Product design” (Ürün Tasarımına Kültür Entegrasyonu) adlı kitabında, ‘Botswana’ kültüründe globalleşmenin çok yönlü etkilerini anlatırken, “Örneğin, kültürel kimliğini inkâr ya da göz ardı eden bir süreç içinde, çeşitliliği tahrip ve kültürel uyumluluk için küreselleşmenin amaçlandığı iddiası olabilir (Moalosi,2009:12,13). Moalossi’ye göre:

“Tasarımcı, kritik bir sorun olarak kültürün bu paradigma kaymasını (“Değerler dizisi”) kabul etmiş değildir. Sonuçta, bir tasarımcının nihai rolü, yeni ürünlerin oluşturulması yoluyla, insanların gündelik kültürlerini nitelendirmektir. Bilinçli ya da bilinçsiz tasarımcıya rağmen, oluşturulmuş ya da oluşturulmamış kültürel nesnelere, sonuçta, tasarlanmış bütün eserler (Artefakte) olarak o zamanın kültürünü yansıtmaktadır”(Moalosi (2009:12,13).

Moalosi’nin ‘Botswana’ kültüründen hareketle açıkladığı düşüncelerden de anlaşılacağı üzere, el sanatları ve zanaat ürünlerinin ülke kültürü üzerindeki etkilerinin büyüklüğü ve eğer tasarımcı bilinçsiz ise, yüzlerce yılda gelişmiş olan kültürün değerler dizisinin, istenmeyen durumlara doğru kayacağı ve globalleşme içinde eriyip yok olmaya doğru evrileceği gerçeği ortadadır. [11]

Karakuş (2015:16)’un ‘21. Yüzyıl Türkiye’sinde Tasarım ve Zanaat Manifestosu’ adlı çalışmasında, güncel zanaatin kentsel ölçekte adeta bir montaj ve brikolaj(elle yapılan yaratıcı iş, üretim) niteliğinde ve atölye ortamında olduğunu anlatan şu sözleri önem taşır:

“Atölye tezgahlarının küçük ölçekli çalışma biçimi, 21. Yüzyılın sanayileşme sonrası üretiminin ölçeğini işaret etmesi bakımından önemlidir. Sözü edilen üretim biçimi senaryosunda imalat epeyce ileri bir seviyeye ulaşmıştır: Büyük atölyelerde parçalar dijital olarak üretilir; bunun için de fabrikalar biraz kenara

çekilmiş, atölyelere yer vermiştir. Her bir montaj ve brikolaj tekniğinin yalnız üreticinin bilebileceği bir dizi malzeme, maliyet ve şekilsel üstünlükleri vardır. Bu özellikler ortaya çıkarılan ürünün nihayi tasarım ve görünümünde önemli bir rol oynar... Yani montaj ve brikolaj sonucunda ortaya çıkan ürün görsellikten ibaret değildir; doku ve dokunuş özellikleri de barındırır. Dolayısıyla zanaat söz konusu olduğunda montaj ve brikolaj tasarım ve zanaat dilinin içsel bir unsurudur.” [12] Bütün bu bilgiler doğrultusunda el sanatları ve zanaat kavramları ve üretimleri olmaksızın bir ulusun maddi kültürünün temelinden ve gelişiminden söz etmek adeta olanaksızdır.

TÜRK KÜLTÜR ÜRÜNÜ OLARAK İZNIK ÇİNİLERİ

M.Ö. IV. Yüzyıldan beri İznik bilinmektedir. “...İznik'te küçük bir bölgede yapılan kazı ve araştırmalar, 30 civarında çini fırını tespitine imkân vermiştir” (Altun, 1991: 8). Osmanlı saraylarının ve anıt eserlerinin donanımında İznik'te üretilmiş olan çini ve seramikler kullanılmıştır; seramik sanatının en çok geliştiği dönemlerde yurt dışına ihraç edilmiş olan seramikler de İznik'te üretilmiştir. İznik çini ve seramik hamurunda, silis(erimis kuartz camı), sudkostik, potas, kireç vb. bileşimlerin öğütülmesi ve eritilmesiyle elde edilen 'frit' için gerekli olan kuartz yörenin dere yataklarında bol miktarda bulunmaktadır. Seramik hamurunda kuartz varlığı fırınlanma esnasında istenmeyen çatlamalara karşı bir önlemdir. Kil ve kuartzı bağlayan malzeme ise feldispattır. İznik çini ve seramikleri maksimal olarak 1260°C'ta pişirilmektedir. Bu pişirme derecesi porselene çok yakın bir derecedir.

Büyük Selçuklular dönemine ait Yatman(1942:10)'ın araştırmasında:

”İç Asya Türkleri'nin inşaatta çini kullandıklarını ve bu nefis çinilerin Orta Asya'da

Kâşan şehrinde imal edildiğini onüçüncü asrın meşhur Yakup Çelebisi nakil ve kaydeder...Çinicilik şarkta doğmuş ve Türklerin elinde harikalar yaratan bir sanat halini almıştır.”

Büyük Selçuklular döneminde özellikle bazıları Kâşan kentinde başlayıp gelişmiş ve Anadolu Türk devrinde çoğalarak gelişimini sürdürmüş olan çeşitli tekniklerin varlığı bilinir.

- Çin seramiklerinden etkilenmiş beyaz kaplar;
- Desenleri çizilerek yapılmış, sarı, firuze kobalt mavisi, koyu mor gibi renklerle boyanmış, üzerine ince saydam bir sır ile kaplanmış 'lakabi' tekniği;
- Desenleri astar üzerine ya da astarsız seramik hamuru üzerine çizilerek yapılan, bir tür kazıma tekniği olan sgraffito tekniği;

- Levha ya da kapların sırlanıp fırınlandıktan sonra, perdah ya da 'lüster' adı verilen

madde ile istenen desenlerin uygulandığı, az hararetili, dumanlı bir fırında tekrar fırınladığı ve madeni bir parlaklık kazandığı 'Lüster (lüstre) tekniği;

- Kırmızı seramik hamuru üzerine önce beyaz renkte kalın bir astarla örneklerin yapıldığı, sonra üzerinin sarı, yeşil ya da firuze gibi tek renkli bir sırla sırlanıp fırınladığı 'slip' tekniği;

gibi teknikler genellikle sır altı ve sır üstü olarak iki gruba ayrılırlar.

Anadolu'da "Kalehisar'da elde edilen bu tip (slip tekniği ile elde edilmiş) seramik, Osmanlı seramik sanatının Selçuklu seramik sanatı ile belirgin bir bağlantısı olarak değerlendirilmelidir" (Altun, 1991:10).

Osmanlı döneminden binlerce yıl önceki tarihlerinde Türkler'in;

"Orta Asya bozkırlarındaki ilk yurtlarında yeşil renge duydukları hasret çininin firuze yeşilinde ölmezliğe kavuşmuştur denilebilir"...Selçuklu Türkleri İran'da yerleşip devlet kurduktan sonra gerek mimari ve gerekse diğer sanat kollarında üstün eserler meydana getirmişlerdir"... "Gerek Anadolu gerek İran'da çini tekniği aynı zamanda kullanılmaya başlanmış" olduğu halde..." mozaik çininin mimari dekorasyonda inkişafı Anadolu'da birdenbire ve çok süratli olmuştur" (Yetkin, 1986: 12-14).

Araştırmacılar duvar kaplamada kullanılan kare, dikdörtgen, altıgen, üçgen levhalar olan türlerine 'çini' adını vermişler ve kullanım eşyası olarak üretilenlerini 'seramik' olarak adlandırmışlardır.

Selçuklu devrinin firuze sır altına siyah dekorlu tekniği İznik kazılarında bulunmuş ve İznik'te XIV. Yüzyıldan başlamak üzere uzun süre günlük kullanım seramiği olarak üretilmiştir.

Altun(1991)'un araştırmalarında temelde kırmızı hamurlu İznik seramiklerinin gelişim gösterdiği üç teknik, 'sgraffito', 'slip' ve beyaz astarlı ve kobalt mavi-beyaz dekorlu 'İznik işi' seramik tekniği grubunu oluşturmaktadır; günlük kullanımda yaygın olarak görülen bu grup kaplar 'Beylikler' devrinden itibaren vardı ve İznik seramiklerinin en gelişmiş dönemlerine kadar, giderek Osmanlı'nın son dönemlerine kadar özelliklerini korudu. 'Slip' tekniği bir sır altı tekniğidir. Genellikle, kırmızı seramik hamuru üzerine uygulanan bir tür astar, kalın bir tabaka olarak sürülürken desenlerin işlenmesi sağlanır. 'Slip'in kalın tabaka olması desenlerin kabartma gibi görünmesini sağlar. Beyaz astarlı, kobalt mavi-beyaz

dekorlu olan grup ise şeffaf renksiz sır ya da bazen firuze renkli sır ile sırlanmış seramiklerdir. Maden sanatından esinlenilerek geliştirilmiş desenler olduğu gibi, yaprak desenleri ya da göbek motifinden başlayan desenlerle bezenmiş te olur. Osmanlı seramiklerinde üç ayrı dönemden de söz edilir:

- Birinci dönem seramikler genellikle yumuşak, kaba kırmızı hamurlu, beyaz sert ve temiz bir zemin oluşturan beyaz astar üzerine renkli bir dekorla bezenmiş ve şeffaf, ince, kurşun sır ile kaplı çeşitli dekorludur.

- İkinci dönem seramikler beyaz sert hamurlu, porselene benzeyen, mavi-be-yaz dekorludurlar. Bu grup seramikler XV. Yüzyıl ortalarına doğru gelişmiş ve kırmızı hamurlu seramiklerin yerini almıştır.

- Üçüncü dönem seramikler geometrik dekorlarla kendini gösterir. Geometrik motifler kalın kontürlerle çizilmiştir ve bu kontürleri bitkisel desenler besler. 1981-88 İznik kazılarında alışılmadık bir özellik olarak, seramik desenlerinde çok çeşitli konumdaki kuş figürleri ile karşılaşmıştır. Uçarken, dallar arasına konmuş, karşılıklı iki figür olarak vb. kuş motifleri rumî desenlerin sürekliliğini gösterir.

İznik çini ve seramik hamurunun yapısı dikkate alındığında:

“Tipik İznik çinilerinin kurşunca zengin camsı evresinde silika, soda, kalsiyum oksit ve potasyum oksit oranları değişebilmekle birlikte hepsinde kurşun oksit vardır...Kurşun-alkali fritli İznik seramiklerinin sıkı bir dokusu vardı ve iyi biçimlendirilmişti...Dolayısıyla İznik seramikleri 15. yüzyılın sonlarına doğru frite kursun katılmasıyla bu teknoloji yavaş yavaş gelişmeye başlamış gelişme süreci 1520'lere değin sürmüştü ancak bu tarihten sonra bir duraksama, 17. yüzyılın ortalarına doğru da bazı imalathanelerin kapanmasıyla düşüş başlamıştır (Henderson, 1989:65,67).

Osmanlı Seramiklerinin en parlak döneminde saray nakkaşlığını yapan Baba Nakkaş gibi ustaların, üsluplarından söz edilirken diğer taraftan Atasoy ve Raby'in (1989) araştırmalarına göre Sultan II. Beyazid devrinde “Düğüm ustası, Sultan I. Selim devrinde “Lotus ustası” gibi grup üslubu gelişmeleri gösterir. Kanuni Sultan Süleyman dönemi, yapılaşmanın çok yüksek düzeyde olduğu ve yapılarda, donanımlarında oldukça fazla sayıda çini ve seramik kullanıldığı nedenle, çini ve seramik sanatı bu dönemde çok korundu. Saray baş nakkaşı Kara Memi'nin etkisi ile, gül, lale, karanfil, sümbülün bezendiği 'dört çiçek üslubu' denilen yeni bir bitkisel üslup doğdu. Daha sonraki dönemlerde ise çok renkli bitkisel üsluplu bahar dallı, gemi tasvirli, çintemani (üç top) desenli, hayvan-insan figürlü ve

hayal mahsulü yaratıklar desen olarak canlandırıldı. Yüzyıllar boyunca bu denli yoğun gelişimler içinde iki binli yıllara ulaşmış İznik çini ve seramik sanatı Türk Kültürü ve Kimliği'nin önemli bir varlığıdır.

GELENEKTEN GELECEĞE İZNIK ÇİNİLERİ İÇİN ÖRNEK BİR ÇALIŞMA

Türk seramik sanatında Osmanlı dönemine rastlayan, hem yükselişin ve hem de zayıflamanın yaşandığı tarihi büyük devirler çok geride kaldı. Fakat içinde yaşadığımız dönemde İznik'te ve Kütahya'da yeni girişimler ve araştırmalar yapılmaya başlandı. Bir taraftan İznik Çini ve Seramik Vakfı (İznik Tiles and Ceramics Foundation) 1993'te kurulmuştur. Vakıf araştırmalar yapmaktadır. Aynı zamanda kendi bünyesinde İznik Çini ve Seramik İşletmeleri (İznik Tiles and Ceramics Corporation) ni kurup üretime geçmiştir; diğer taraftan İznik'te çok sayıda küçük atölyeler çalışmaya başlamıştır. Orta Asya'dan günümüze kadar ulaşan bir sanat hazinesi olan Türk çini ve seramik sanatının yaşayan ustaları da vardır. Bunlar az sayıda da olsa köklü bir sanatı yaşatmaktadırlar. En eski ustalardan "Ameli Faik" imzası ile tanınan "Faik Kırımlı", Uludağ Üniversitesi İznik Meslek Yüksek Okulu'nda eğitim veren ve okul müdürü olan "Turgut Tuna", Orta Anadolu'da Avanos'ta çömlekçi ustası olarak yetişmiş, "yüreği çinide gizlenmiş" olan ve İznik seramiklerini yerinde öğrenerek İznik'e yerleşmiş bulunan "Rasih Kocaman", Faik Kırımlı Usta'nın yanında yetişmiş olan "Güvenç Güven", eski bir seramikçi olup İznik'e yerleşerek bu sanata yeni gönül vermiş olan "Adil Can Güven, doğma-büyüme İznikli olan ve yine Faik Kırımlı yanında yetişmiş olan Eşref Eroğlu gibi çağdaş ustalar günümüz İznik çiniciliğini yeniden keşfetmiş ve bu sanata gönül vermişlerdir (Barandır, 1998:180-194). Onların yolları açıktır.

İznik Çini ve Seramik İşletmeleri (İznik Tiles and Ceramics Corporation) geniş kapsamlı üretim ve satış programı dahilinde, klasik seriler ve çağdaş İznik seramikleri grupları geliştirmiştir. Bunlar için örnekler:



Resim 1 ve 2 : İznik Çini ve Seramik İşletmeleri'nin klasik grubu ürünlerinden bir kısmı.



Resim 3, 4 ve 5 : İznik Çini ve Seramik İşletmeleri'nin çağdaş seramik grubu ürünlerinden bir kısmı. Resimlerin kaynakları: İznik Çini ve Seramik İşletmeleri (İznik Tiles and Ceramics Corporation)'nin İstanbul Kapalı Çarşı Mağazası'nda turistik amaçlı olarak satışa sunulan ürün kataloğundan elde edilmiştir.

Örnekler dikkatle incelendiğinde, iznik çini ve seramiklerinin klasik desen, renk ve biçimlerinin sürdürülmesinin önemi açıkça ortadadır. Çağdaş anlamdaki seramiklerde, genelde, desenlerin özleri bozulmaksızın biraz büyütülüp küçültüldüğü, yerleştirilecekleri yüzeylerde sadeleştirilerek ve aralıkları daha çok açılarak yerleştirildikleri görülür. Uzun boğazlı vazoda, lale motifi cesaretle ve çok güzel bir düşünce ile geliştirilmiştir. Kap biçimi açısından alışılmışın dışında bir oval tabak geliştirilmiştir; büyütülmüş birer karanfil motifi karşıt olarak yerleştirilerek çanak yaprakları tabağın tutulacak bölümlerine rastlatılmıştır. Bu da cesur bir tasarımdır. Renkler ise genelde klasik ton ve nüanslara sadık kalmıştır denilebilir. Fakat, 16. Yüzyılda uygulanmış olan kırmızı renge hiç ulaşılamamaktadır.

Türk Kimliği'ni meydana getiren Türk Kültür varlıklarının çok önemli bir ögesi İznik çini ve seramikleridir. İznik çini ve seramiklerinin tıpkı üretimini güncelde gerçekleştiren ve korunmasını sağlayan, Kütahya'da üretim yaparak Türkiye içinde olduğu kadar İngiltere-Londra'da 'Viktoria and Albert' Müzesi'ne de tanıtıcı seramik ürünleri satan "Marmara Çini" markası ve İşletmesi ile işbirliği çalışması gerçekleştirilmiştir. Marmara Çini Firması sahibi İsmail Yiğit eski adı ile Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Y. Okulu, bugünkü adı ile Marmara Üniversitesi-Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü mezunudur. Buna göre konuyu en temelden bilen ve uzun yıllar tecrübesi olan bir seramik tasarımcısı ve ustasıdır.

İznik çini ve seramik konusun da deneysel çalışmalar 2003 yılında başlamış ve 2009 yılına kadar, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi – Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü'nde seçmeli ders olarak giyim ve mekan (moda) aksesuarları konusu kapsamında defalarca işlenmiştir. İznik Çini ve Seramik Vakfı ile gerçekleştirilmiş olan çalışmanın ardından, 'Marmara Çini İşletmesi' ile işbirliği çalışması ikinci büyük bir deneyimdir. Bu deneyimin üç örneği aşağıdadır:



Resim 6: Metin Kaplan'ın yağ kandili tarih öncesi devirlere gönderme yapar nitelikte bir kullanım nesnesi olarak düşünülmüştür. Kubad-Abad çinilerinin desenleri değerlendirilmiş ve kompozisyonu yeniden yorumlanmıştır.

Resim 7: Adlen Bayryam hemen satın alınıp kullanılabilir masa üstü nesnesi olarak tuzluk-biberlik tasarlamayı tercih ederken, baharatların çeşitlerini düşündü. Kuş bakışı bakıldığında beş bölüme ayrılmış bir İznik seramik tabak deseninin kendi içinde bölümlenerek ayrı ayrı baharat kaplarının meydana getirildiğini ortaya koymuş oldu.

Resim 8: Seval Özgel ise çini tasarımı yapmayı seçti. İznik çinilerinin balık pulu desenleri, kobalt mavisi, türkuvaz gibi renkleri ile çalıştı. Seval Özgel'in çini çalışması, diğer örneklerle göre İznik çinileri özelliklerinden daha fazla fark meydana getirmiştir. Ayrıca çini parçaların dış kenar biçimleri Selçuklu geometrik desenlerinden esinlenilerek iki modül şeklinde geliştirilmiştir. Bu iki modül çeşitli bileşimlere olanak verir.

Marmara Çini İşletmesi işbirliği çalışması süresince ve sonucunda, desenler hemen hiç bozulmadan sadeleştirilerek, çağdaş olma niteliği kazandırılmış ve yeni nesne biçimlerine adapte edilmiştir. Çünkü sadeleştirme özelliği günlük kullanımlar için önemlidir; ve çünkü daha az ve sadeleşmiş desenler el işçiliğini azaltacağı nedenle daha ekonomik bir gelişim kaydedilecek ve yaygın bir satış olanağı elde edilmiş olacaktır.

Bu bildiri kapsamında yalnız üç adeti sunulmuş olan deneysel çalışmaların genel tasarım prensipleri Türk Kültürü'nün çok önemli bir unsuru olan İznik çini ve seramiklerinin temeldeki desen niteliklerinin bozulmamasını ilke edinmiştir. Bu bağlamda, İznik Çini ve Seramik İşletmeleri'nin de geliştirdiği gibi küçük ve fakat anlamlı adımlarla gelişim kaydedilmesini savunmaktadır. Böyle bir savunma çağdaş olma özelliklerini bir adım daha öne götürerek, oldukça farklı kullanım alanlarında kullanım bulmasını sağlayacaktır. Türk kültürü'nün farklı alanlarının tipik niteliklerine de, örneğin Selçuklu geometrik yapılarına da, yer vererek, Türk kültürü ve kimliğinin daha çok tanınmasında rol oynayacak ilerleme kaydetmiştir. Bu küçük adımlar kendi çağının gelişimlerini de yansıtmaktadır.

Çini ve seramik sanatının kökleri tarih öncesi dönemlere kadar gider ve insanlık kültürünün en temel eserleri arasındadır. Türkçe anlamı ile "sır" (seramik sırtı) sözcüğü gizli olan, sihirli büyü kavramları kapsayan tanımları ile, İznik çini ve seramik sanatına da sihirli bir sanat tanımlamasını verebilir. Çünkü İznik çini ve

seramik sanatı en eski devirlerden gelip, sonsuza kadar gidebilecek bir özelliği ortaya koymaktadır.

BULGULAR ve SONUÇ

Sürdürülebilirlik kavramının yaşanan, uygulanan, araştırılan bütün alanlarda olduğu gibi özellikle el üretimi alanlarında etkin olacağı ve geleceğe yönelik olarak el üretimi alanlarını çok yönlü aktif hale getireceği şimdiden ön görülmekte ve önlemler almayı düşündürmektedir. Bu öngörü ile çok sayıdaki kullanım, donanım, kültürel gereksinimleri karşılayacak eşyalar ve nesnelere ele alınmalıdır.

El üretimi adına daha çok dekoratif ve süsleme unsuru ön planda olan el sanatları ile daha çok temel kullanım nesnelere üretimini yapan zanaat alanları yada yarı makine ve yarı el üretimi ile işlev gören manufaktur üretimi, bir taraftan her yerel bölge ve atölyelerin kimlik özelliklerini geliştirirken diğer taraftan uzun süreli ve kökleşmiş üretimlerde kendisi ve diğerlerinin etkileşimleri ile kültürel olguyu meydana getirecektir. Buna paralel olarak aşırı endüstrileşme yavaşlayacak, hızla çoğalan genç nüfus el üretimlerinde istihdam edilecektir. Bireysel el üretimi esnasında, eğer, üretici birey beceri kazanmış ellerine paralel olarak beynini de kullanıyor ve üretimdeki gelişimlere bireysel düşünce katkısında bulunabiliyorsa mutluluk içinde çalışacaktır. İşleyen demir nasıl ısıldıyorsa, işleyen düşünce de parlar ve işleyen eller üstün beceriler kazanır.

Kimlikte “ben” kavramı bilgi, görgü, yetenek, eğitim, öğretim, beceri, varlık kazanma vb. manevi ve maddi değerlerle yoğunlaştıkça toplumsal kimliği ve giderek ülkenin kimliğinin temelini oluşturur. Bu yoğun ve olumlu kimlik alt yapısı diğer bireyler, diğer topluluklar ve diğer ülkelerin algılarında, bilinçlerinde olumlu etkileşimler bıraktığı sürece ülkenin bütünsel kimliği de son derece olumlu yönde gelişecektir. Türk Kimliği böyle olumlu etkileşimlerle geliştiği sürece tarihin en eski devirlerinden itibaren Türk Kültürü’nün somut ve soyut bütün olarak yaşadığı coğrafya, yeraltı-yerüstü zenginlikleri, iklimi vb. tüm fiziksel verileri, Türk toplumlarının Orta Asya’dan itibaren geliştirdikleri yaşam tarzları, inanışları, olumlu ya da olumsuz algıları, yargıları tüm maddi ve manevi değerleri ve bunların hem kendi toplumunun bilincinde ve hem de dış dünyanın düşüncesinde bıraktığı olumlu imajları ve tüm olumlu izlenimleri ile var olacaktır.

Türk Kültürü’nün olumlu izlenimlerle sonsuza kadar sürdürülebilirliği, Birleşmiş Milletler’in çevre ve canlı yaşamlarını korumak adına ortaya koyduğu genel bir tanım olan sürdürülebilirlik kavramının gereği olarak el üretimlerinin yeniden ve yeni bir bakış açısı ile aktif hale gelmesindeki bilgilerle sentezlendiğinde Türkiye ve Türk Kimliği’nin gelişmiş ülkelere göre daha şanslı olduğunu söyle-

mek olanaklıdır. Çünkü, Türkiye’de el üretimleri ve de manufaktur üretimleri hiç yok olmamıştır. Anadolu’da, hatta Anadolu’yu tek başına temsil eden İstanbul’da zanaat üretimleri halen varlığını sürdürmektedir. Orta Asya’dan Büyük Selçuklular’a, Anadolu Selçuklularına, Beylikler Devri’ne ve Osmanlılar Dönemi’ne kadar niteliklerini yitirmemiş, yok olmamış, yün, pamuk, deri, ahşap, demir, tunç, bakır, altın, gümüş vb. malzemelerle, halı, kilim, diğer dokuma ürünleri, keçe, bakır, demir tunç eşyalar, değerli madenlerle takılar vb. çeşitli kullanım eşyaları Türk Kültürü öğeleri olarak az da olsa el üretimlerini sürdürmektedirler. Bu üretimlerin biçimleri ve süslemeleri abartılmadan, sadelik içinde soyut imgeleriyle, kimliklerini yozlaştırmadan, doğaya dayalı özelliklerini yitirmeden, hem gelenekselliklerini bozmayan klasik ve hem de çağdaş olma nitelikleri ortaya koyan yarı klasik, ayrıca, çağdaş kimliklerini sergiler özellikte tasarlanmalı ve sunulmalıdır. Bildiri boyunca sürdürülebilirlik kapsamında, Türk Kültürü’nü maddi kültür temelinde ele alarak Türk Kimliği’ni aramaya çalışan bu bildirinin ortaya koyduğu veriler, metin içindeki saptamaları yönünde aşağıdadır:

[1] Türklerin halı, kilim, diğer dokumalar, deri, keçe, bakır, demir, diğer kıymetli madenler vb. uzmanlıkları sonsuza kadar sürdürülmelidir.

[2] Tasarılmanın en önemli ilkelerinden birisi geometrik yapıların oluşturulmasıdır. Bu nedenle geometrik helezoni süsleme Türk sanatının ruhunda yer emiş olduğu için önem taşır.

[3] Türk sanatı ve tasarımı metafizik gerçeklik kavramının soyut karakterini süreklilik içinde kullanmalı ve değerlendirmelidir.

[4] Türk sanatı ve tasarımı güncelde de tabiatın özüne, düzenine ve mantığına önem vermeli ve etkilenmelidir.

[5] Türklerin doğal yaşamları ve inanmışlıkları güncelde belki yalnız köylerde var gibi görünmektedir. Hayvan üslubunu meydana getirmiş olan Türk Kültürü bu bilinçaltı bilgisini yeniden değerlendirip özüne ait kültürel kimlik olarak ortaya koyabilir. Örneğin “at” konusunu canlandırıp defalarca işleyebilir.

[6] Türk el sanatı ve zanaatı gelişmiş ülkelere satış yapacağı nesnelere o ülkelerin beğenilerini öğrenip kendi kültürel kavramları ile sentezleyebilir.

[7] Ziya Gökalp’in çok güzel belirlediği Türk estetiğinin tabiiyet, sadelik, zarafet, orjinallik kavramları tüm üretimlere yansıtılmalıdır.

[8] Türk insani var olduğu her dönemde ve yerde manevi varlığını somutlaştırmış, kimliğe dönüştürmüştür. Önemli olan, olumsuz kimlik geliştirilmemeli; olumlu gelişmiş kimlik özelliklerini ise yozlaştırılmamalıdır.

[9] Türk Toplumunu'nun kendi özüne ait kimlik ve kültür öğelerini iyi tanıması, özümsemesi, içselleştirmesi, yok olmasına, yozlaşmasına engel olmak ve sonsuza kadar sürekliliğini sağlamak için her gelişen zaman diliminde kendi çağına adapte olmasına olanak tanınması önem taşır.

[10] Türk Kültürü'nün temelini oluşturan somut ve soyut biçimler bu anlamda çağdaş formlara adapte edilmelidir.

[11] Tasarlanmış bütün eserler kendi çağının kültürünü yansıtacağı nedenle, Türk Kimliği taşıyacak olanlar Türk Kültürü öğelerini barındırmalıdır.

[12] Zanaatın ya da manufaktur(yarı el, yarı makine üretimi)un montaj ve brikolaj üretiminde dahi, kültürü ve kimliği yansıtacak tasarımlarda kültür öğelerine yer verilmelidir. Bu türlü zanaat üretimleri ileri bir çağdaşlık gerektirir.

Kökleri en eski devirlerden gelen ve güncele taşınmış olan somut ve soyut Türk Kültür öğeleri, Türk Kimliği'ni sonsuza kadar taşıyacağı nedenle özünü bozmadan sürekli bir gelişim kaydetmeli, hem kendi ve hem de dünya algılarındaki izlenimlerini zedelemekten korunmalıdır.

KAYNAKLAR

Altun, A., 1991, Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri, Seçil Ofset, İstanbul, ss: 8, 10,

Antonoff, R., 1983, Corporate Identity, Werbezentrums Wilsch GmbH, Deutschland, ss: 13-16

Barandır, S., 1998, Çini Ustaları (Tile Masters), kaynak: Art Decor Dergisi, yıl 6, sayı: 67, Hürriyet Dergi Grubu, İstanbul, ss: 180-194

Bayazıt, N., 2011, Endüstri Tasarımı Temel Kavramları, Esen Ofset, İstanbul, ss: 53

Couturier, E., 2005, Talk About Design, Flammarion Publishing, Nabaztag, pp: 259

Gökalp, Z., 1996, Türkçülüğün Esasları, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss: 30, 41

Henderson, J., 1989, Teknik Açından İznik Seramikleri, Kitap içinde: N.,Ata-soy, ve J.,Raby, İznik Seramikleri, Alexandria Press, London, ss: 65, 67,

İşçi, M., 1995, Kültür Sömürgeciliği ve Eğitim, Turan Yayıncılık, İstanbul, ss: 21

Kantarcıoğlu, S., 1998, Türkiye Cumhuriyeti Hükümet Programlarında Kültür, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara,

Karakuş, G., 2015, 21. Yüzyıl Türkiye'sinde Tasarım ve Zanaat Manifestosu, içinde: Zanaatten Tasarıma – İstanbul Modern Zanaat, Sanat ve Tasarım Platformu, From Crafts to Design – Istanbul ModernPlatform for Crafts, Art and Design, Dijital Yayın Yapım Uygulama, Derinev, İstanbul, ss: 16

Karamağaralı, B., 2004, Muhammed Siyahkalem'e İthaf Edilen Minyatürler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,

Kösoğlu, N., 2009, Millî Kimlik ve Tezahürleri, kitap içinde: Türk Kimliği – Ayvaz Gökdemir'e Armağan 2, Editör: M.Çağatay Özdemir, Ötüken Neşriyat A.Ş.Ankara, ss: 9-17

Köseoğlu, N., 1996, Türk Kimliği ve Türk Dünyası, Ötüken Yayınevi, İstanbul, ss: 27

Linder, W., 1994, Die Ökologische Bilanzierung der Designentwürfe und ein qualitativer Orientierungsrahmen für Designer, in: Ökologie und Design – Zwei Werkstattsgespräche, Designtransfer-Hochschule für Künste Berlin, Berlin, ss: 28-30

Moalosi, R., 2009, Integration of Culture in Product Design – the Case of Botswana VDM Verlag Dr Müller-Saar brücken, ss: 12,13

Ögel, B., 2000, Türk Kültür Tarihine Giriş, TC Kültür Bakanlığı Yayınları 638, Kültür Eserleri Dizisi 46, Cilt I – Türklerde Köy ve Şehir Hayatı, Ankara, ss: 43-44

Sağ, M., 2009, Türk Estetiği ve kimliğimiz, kitap içinde: Türk Kimliği – Ayvaz Gökdemir'e Armağan 2, Editör: M.Çağatay Özdemir, Ötüken Neşriyat A.Ş., Ankara, ss: 148-171

Strzygowski, J., 1974, Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi, kitap içinde: Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya etkisi – Ancient Turkish Culture and its Effects onEurope, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, ss: 01-118

Strzygowski, J., Glück, H., Köprülü, F., 1974, Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi, Çev: A. Cemal Köprülü, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, ss: 179

Şatır, S., Karabekir, O., 2016, Türk Kültürü Bağlamında Türk Tasarım Kimliğinin Geleceği, Hitit Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Haziran, Yıl 9, Sayı: 1, ss: 66-68, 70

Tekçe, E.F., 1993, Pazırık, Altaylardan Bir Halının Öyküsü, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, ss: 90-91

Tepecik, A., 2009, Türk Sanatının Temelleri, kitap içinde: Türk Kimliği – Ayvaz Gökdemir'e Armağan 2, Editör: M.Çağatay Özdemir, Ötüken Neşriyat A.Ş., Ankara, ss: 105-124

Tunalı, İ., 19083, Estetik Beğeni, Say Kitap Pazarlama, birinci basım, İstanbul, ss. 263, 264

Yatman, N.. 1942 Eski Türk Çinileri, Vakıflar Dergisi, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, ss:10,

Yetkin, S., 1986, Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi (Development of Turkish

Tile Art in Anatolia), extended second edition, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Yayınları, No. 1631, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Matbaası: 12, 12-14.

Yücel, M., Ekmekçiler, Ü.S., 2008, A Study About Environmentally Products: System of Clean Production, Eco-Label and Green Marketing - Çevre Dostu Ürün Kavramına Bütünsel Yaklaşım: Temiz Üretim Sistemi, Eko-Etiket, Yeşil Pazarlama, Electronic Journal of Social Sciences, Autumn, www.esosder.org , C.7 S 26 ISSN:1304-0278, ss: 320-333

URL Kaynakları

www.mddep.gouv.qc.ca

Resimlerin Kaynakları

İznik Classics, İznik Ceramic Art, Classical, new classical products, Kapalıçarşı İçbedesten, Şerifağa Sok., No: 188, Old Bazaar, www.iznikclassics.com İstanbul Turkey.

FERDÎ YARATICILIK İLE KOLEKTİF ÜRETİM KUTUPLARINDA MİMARLIK, SANAT VE GELENEK

Yusuf Civelek*

Ülkemizde son zamanlarda sıkça kullanılmaya başlanan “geleneksel sanatlar” tâbiri, içi yeterince doldurulmamış, hedefi belli olmayan, daha çok kimlik meselesiyle ilişkili bir söylem olarak göze batıyor. Geleneksel olarak tâbir edilen üretimin görece çok yeni olan “sanat” kavramıyla bir arada kullanılmasının çelişkisi bir yana, geleneksel üretim ve yaşayış tarzlarının ve hatta sanatın siyasî, iktisadî ve içtimaî şartlarla ilişkisinin neredeyse hiç sorgulanmıyor olması yadırgatıcıdır. Bunun neticesinde geleneksel olarak kabul edilen kadim üretim şekilleri, “sanat” kavramı altında ayrı ayrı diriltilmeye çalışılan bir karşı-estetik aracı olarak İslâmî kimlik meselesinin bir bileşeni olarak tebarüz ediyorlar. Bu nedenle Avrupâda merkezinde mimarlığın olduğu bu meselenin ilk ortaya çıkışı, ele alınışındaki kapsam ve geçirdiği dönüşüm bakımından iyi bilinmesi gereken bir tecrübe teşkil ediyor.

Mâlum olduğu üzere 15 yy.’da İtalya’da bağımsız sanat düşüncesi mimarlığı değiştirmeye başladı. Mimarlık, diğer birçok zanaat gibi, o zamana kadar bir meslekti ve loncası vardı. Şimdi serbest bir sanat olan mimarlık, bağımsız, özgür düşünen ve tabî ki hümanist “sanatçı”ların elinde şekillenmeye başladı. Floransa’da Santa Maria della Fiore’nin kubbelerini bir yarışma sonucunda inşa etme hakkını kazanan Brunelleschi bir mücevher ustasıydı. Roma’da San Pietro’nun kubbesi kendisine emanet edilen Michelangelo ise bir heykeltıraştı. Duvar ustası bir başka adam, Andrea Di Pietro della Gondola, Vicenza’da Antikite’nin bilgisiyle tanıştırdıktan sonra Palladio (Bilge) adını alarak yeniden doğmuş oldu. Bu adamların hepsi geleneği değiştirme lisansına sahip olan, bireysel duyuş ve düşüncelerini yaşadıkları zamanın dışındaki fikirler ve imgelerle birleştirme özgürlüğüne sahip insanlardı. Bu sayede Hristiyan toplumlarında sanatta geleneğin anlamı değişti. Fert olmak ile özdeşleşen sanatçılık Batılı toplumlara yüzyıllar boyunca dinamizm verdi.

19 yy. da Avrupa da bağımsız sanatçının ilk defa bir eleştiri konusu yapıldığını görüyoruz. Ama bu eleştirinin asıl nedeni, bir fert olarak sanatçının makineleşme ile gelen kapitalist üretim karşısında güçsüz kalmış olmasıdır. Hem sanatçının ferdi özgürlüğünü korumak, hem de kapitalizme alternatif bir hayat tarzı yaratmak isteyen orta ve üst-orta sınıfa mensup sanatçıların birdenbire Ortaçağın lon-

* Yrd. Doç. Dr., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi.

calarına keşfetmeleri şaşırtıcı değildir. John Ruskin ile başlamak üzere, Arts and Crafts ile önem kazanan yeni loncalar (*guild*), sanayileşmenin beşiği İngiltere’de uzun süre bu romantik arayışı sürdürmeye çalıştılar. Sanatçıların zanaatçılarla etle tırnak gibi olmasını, kolektif bir üretim ve yaşam tarzını ve tabii ki el işçiliğini amaçlayan loncaların 20 yy. tasarım ve mimarlığında önemli bir yere sahip olan Bauhaus okuluna da (*Bauhütte* = yapı ustası loncası) örnek teşkil etmesi dikkate değer. Mâmafih, makine yoluyla seri üretime yönelen Bauhaus’un tasarım ekolü, bütün sanatların ve zanaatlerin birliğinin amaçlandığı modern lonca fikrini tamamen ortadan kaldırmış oldu.

Zanaatçının Hristiyan cemaat yapısının önemli bir parçası olduğuna ilk dikkat çekenin Pugin olduğu söylenebilir. Sanayinin ve Kapitalizmin yozlaştırdığı toplum yapısına Hristiyanca bir tepki göstererek Ortaçağı bir alternatif olarak sunan Welby Pugin, kaybolan manevî değerleri toplum yapısıyla, dolayısıyla üretim şekliyle ilişkilendirmişti.¹ Böylece el üretiminin şekillendirdiği Gotik mimari ve bezemenin estetiği ile manevî değerler arasında bir ilişki kurulmuş oldu. Neoklasik biçim ve bezemeleri “pagan” kabul eden Pugin’e göre Ortaçağ’ın Gotik yapılarında, eşyalarında ve dokumalarında kullanılan bezemelerin tamamı bir amaca hizmet eden, Hristiyanca bir dilin kelimeleriydiler.² Bu minvalde bozulma emarelerinin izini süren Pugin, Ortaçağ konusunda ne kadar kararlı olduğunu Katolikliğe intisap ederek göstermiştir.

Ortaçağın zanaatkârlarına olduğu kadar modern sanatçılara da ilgi ve saygı duyan Ruskin, Pugin’in aksine yeniden canlandırmacı değildi. Meseleye daha çok ahlâkî açıdan bakıyor ve geçmişten günümüze uygulanabilir dersler çıkarmaya gayret ediyordu. Modern zamanlarda artist ile artizan arasında temel buluşma noktasını John Ruskin’in işaret ettiği söylenebilir. Sanat eserinde de, zanaatlarda olduğu gibi sanatkâr bir elin varlığı, onun bıraktığı iz, çok önemliydi. Çünkü elin meydana getirdiği şekillendirmeler, sanatçının dünyayı, tabiatı nasıl temaşa

1 Bkz. A. Welby Pugin, *Contrasts: Or Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Similar Buildings of the Present Day; Shewing the Present Decay of Taste*, Londra, 1836.

2 “Sivri kemerli veya Hristiyan Mimarisinin” iki yüce ilkesi vardır: “birincisi, bir binada işlevin, inşaat şartlarının veya uygunluk ölçülerinin gerektirdiklerinin dışında hiçbir şey olmamalıdır; ikincisi, her tür bezeme binanın aslı strüktürünü zenginleştirme amacını taşımalıdır [...] Halis mimaride en küçük ayrıntı bir anlam ifade etmeli veya bir amaca hizmet etmelidir; ve hatta yapım yöntemi kullanılan malzemeye göre değişiklik göstermeli, ve tasarımlar uygulandıkları malzemeye uygun olmalıdır”. A. Welby Pugin, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, Londra: W. Hughes, 1841, s. 1. Pugin’in bezemenin işlevsel olması gerektiği ile ne demek istediği “Hristiyan” mimarisi ile Klasisist St Paul Kilisesi’nde kullanılan uçan payandaları karşılaştırmasında görülebilir. Ortaçağ’da bu payandalar küçük kemerli birçok parçalardan müteşekkil olarak bir bezeme haline getirilir ve teşhir edilirken, St. Paul’un kaba payandası bir de devasa bir parapetin arkasında gizlenmiştir. *True Principles*, s. 4-5. Pugin’e göre “kelimenin tam ve hakiki anlamında bezeme, kendisi kullanışlı olan bir şeyi uygun bir tarzda süslemek anlamına gelir. Lâkin tabirin bozulması sonucunda şahsî zevk ve arzuların şekillendirdiği anlamı olmayan ayrıntı, basit bir zenginleştirmeye özdeşleşmiştir. Bezeme tabirini hak edecek her ayrıntının özel bir anlam ihtiva etmesi, mantık çerçevesinde aklı bir gerekçe ile yapılmış olması gerekir. A. Welby Pugin, *Glossary of Ecclesiastical Ornament and Costume*, London: Bernard Quaritch, 1863, s. iii.

ettiğini gösteriyordu. Ortaçağ söz konusu olduğunda, bu Tanrı'nın yaratımlarını, güzelliklerini takdir edişin sanatkârane ifadesi demekti.³ Bu nedenle makine üretimine karşı olan Ruskin, ortaçağın değil de, modern zamanlarda zanaatların canlandırılması gerektiği sonucuna vardı. Bu amaç doğrultusunda lonca sistemini yeniden canlandırmaya çalışması Sanat ve zanaatların ortaklığı meselesinde her şeye yeni bir ivme verecek bir şekle soktu.

Ruskin, ülkenin eskiden olduğundan çok daha iyi durumda ve zengin olduğunu söyleyenlere, çirkin şehirlerle, fakir, aç ve cahil insanlarla, kirletilmiş topraklarla dolu bir ülkeye “zengin” denemeyeceğini söylüyordu.⁴ Hatta “Millî Borç” kavramını “Millî Birikim” ile değiştirecek bir ülke istiyordu. Bu nedenle 1871 yılında St. George Cemiyetini, veya loncasını, şehirden uzakta ve kolektif ve çevreci bir üretimi sağlamak için kurdu. 1878’de Totley kasabasında faaliyete geçen loncanın temel niteliği insanın tabiatla kopan bağının yeniden kurulmasıydı. Cemaat örgütlenmesi açısından Ortaçağ’dan ilham almış olsa da, kırsal yaşam ile sanat ve zanaatkârlığı birleştirmenin oldukça yenilikçi bir fikir olduğu açıktır. Bilimsel buluşların yarattığı sanayinin bozuculuğuna karşı tabiata adeta sığınan Ruskin, burada bugünkü anlamda çevreci (buharlı makine olmadan, ırmakları kirletmeden) ve kolektif bir tarım ve hayvancılık yapan, ekonomisi tarıma dayanmakla beraber okullar, kütüphaneler ve özellikle de tabiata dayalı bir sanat eğitimiyle ruhen yükselen yeni bir toplumun nüvesi meydana getirmeyi amaçlıyordu. Cemiyet ayrıca bir vakıf sistemine sahip olacaktı; mülk edinerek kiraya verilecek ve yüksek gelir sahiplerinden alınan kira fakirlere harcanacaktı.⁵ Ancak Cemiyet faaliyete geçtikten bir süre sonra ruhi bunalıma giren Ruskin, amaçlarını sadece kısmen başarabildi ve Cemiyet daha çok bir tarım kooperatifi olarak kaldı.

Ruskin’in tarımsal bir cemaat olarak gördüğü loncaı, onun giderek kuvvetlenen sosyalist fikirlerinin bir sonucu olarak da görmek gerekir. Britanya’daki emekçiler için yazdığı mektuplar (Fors Clavigera), üst-orta sınıftan bir beyefendinin sanayileşmenin sıradan, fakir insanlara getirdiği acımasız yük karşısında nasıl bir üzüntü ve tiksinti duyduğunu çok açık bir şekilde gösteriyor. Dönemin eğitimli sınıfları arasında önemli derecede yaygın olan bu görüşler, Britanya’da sosyalizm ve kapitalizm öncesi toplumsal hayata ve üretime ilgiyi besliyordu. Sosyalizm bu şekilde sanatla ilişkili hâle geldi. Bu sayede sosyalist ilerlemeci görüş, paradoksal bir şekilde onun tersini savunan makine üretimini reddeden romantik Hristiyan Puginci—Ruskinçi görüşle birleşerek Britanya’da sanat-zanaat loncalarının

3 Bkz. John Ruskin *The Seven Lamps of Architecture*. New York: John Wiley, 1849; ve *The Nature of Gothic – A Chapter of The Stones of Venice*, Hammersmith: Kelmescott House, 1892.

4 <http://www.guildofstgeorge.org.uk/background-guild-today/> Ayrıca bkz. John Ruskin, *Fors Clavigera: Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain*, Londra: George Allen, 1907, s.13 ve 423.

5 Ruskin, *Fors Clavigera*, s. 422.

yaygınlaşmasına vesile oldu. İleride Marksist bir devrimci çizgiye gelecek olan William Morris de böyle bir entelektüel ortamda üretmeye başladı. Ruskin'in toplumcu fikirlerinden ve Gotikçiliğinden bir hayli etkilenmiş olan Morris, iki arkadaşıyla birlikte 1862 yılında Londra'da elit olmayan dekoratif ürünler üretmek için bir şirket kurdu. Bu şirket ve onunla iltisaklı Arts and Crafts hareketi, çıraklık-ustalık sistemine dayalı el sanatlarıyla organize üretimin Avrupa'da ve Amerika'da tanınmasına ve taklit edilmesine neden oldu.

Mimarlık eğitimi almış olan Morris'in sistemi, yüksek sanata ait görülen tekniklerin zanaatkarlar tarafından dekoratif unsurlara aktarılmasına dayalıydı. Yani kendinden önceki Neo-Gotikçiler gibi, mesela Pugin veya Gilbert Scott gibi Gotik bezemeyi aynen kullanmayı değil, eski zanaat tekniklerini yeniden canlandırmayı ve bunu sanatla buluşturmaya amaçlıyordu. Zaten kendisi de resim yapmayı bırakarak konusu tabiat olan bezemeye yöneldi. Duvar kâğıtları, koltuk kaplamaları, perde ve fayanslar için stilize motifler tasarladı ve bunları mümkün olduğu kadar geleneksel teknikleri kullanarak seri üretime geçirdi. Pre-Raphaelite Artists olarak tanınan gruba mensup ressam arkadaşlarının üretimlerini, özellikle Philip Webb, Dante Gabriel Rossetti, ve Edward Burne-Jones'un resimlerini vitraya aktararak mimarlıkta unutulmuş olan bir sanat/zanaatı yeniden canlandırmış oldu.⁶ Hatta Kelmscott Press adlı bir yayınevi kurarak eski tahta baskı tekniğini ihya etti; kendi ürettiği Gotik tipolarla basılmış, gravürlü koleksiyonerlik kitaplar bastı.

1884 yılında kurulan Art Workers's Guild, ilhamını İngiliz geleneksel kır evlerinden alan Norman Shaw'un mimarlık ofisinden Morris'in fikirlerden etkilenen beş genç mimar tarafından kuruldu. Bunu 1887 yılında aynı yoldan giden Arts and Crafts Exhibition Society izledi. Zanaatçı-tasarımcı işbirliğini tanıtmak amacıyla düzenli olarak sergiler düzenleyen bu cemiyet, ortak bir zihniyeti ve onu destekleyen bir hareketi ifade etmeye başladı ve bu tür örgütlenmeler Arts and Crafts ile anılmaya başlandı. Bu örgütlenmeler ilk başlarda entelektüel bir hareketi desteklemek amacıyla toplanmayı hedeflerken, daha sonra lonca örgütlenmesiyle kolektif üretim fikrini birleştirmeyi deneyenler de oldu. Bunlar ortaçağ loncalarını örnek alsalar da, Morris'in şirketinde olduğu gibi farklı zanaat kollarını ve tasarımcıları birleştirmeleri bakımından onlardan ayrılıyorlardı.

Charles Robert Ashbee'nin 1887'de Londra'da başlattığı Guild of Handicraft, özellikle metal üzerine çeşitli zanaatçıların birlikte üretim yaptıkları bir lonca teşkilatı olarak Arts and Crafts hayalini gerçekleştirme yolundaki önemli örgütlenmelerden biriydi. Bu loncanın 1902'de Chipping Campden adlı bir kasabaya

6 Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, New York: Thames and Hudson, 1996, s. 44.

taşınması, kolektif üretim yapmak adına sanatçı ve zanaatçıların birlikte yaşaması konusunda ne kadar ciddi olduğunu bir delildir. Ashbee'nin öncülük ettiği Guild of Handicraft örgütlenmesi Britanya'nın çeşitli yerlerinde, mesela Newlyn, Keswick, Surrey ve Birmingham gibi çeşitli kasaba ve şehirlerinde başka topluluklarca tekrarlandı. Ruskin'in hamilik yapmış olduğu Arthur Heygate Mackmurdo'nun öncülüğünde 1882 yılında kurulan Century Guild of Artists ise daha serbest bir bağımlılık ilişkisine dayanıyordu. Sadece üç kişinin üye olduğu lonca, çalıştığı farklı tarzlardaki sanatçı ve zanaatçıların haklarını gözeterek onları daha geniş bir kesime ulaştırmayı amaçlıyordu. Vitray'dan mobilyaya, metal işlerinden mimarlığa kadar çok çeşitli alanları kapsayan lonca üretimi, sergilerle kendini tanıtmayı başardı. Ashbee ve Macmurdo'nun işlerine baktığımızda, bu noktada artık ortaçağın estetik etkisinin azaldığını ve el üretimine yönelik iş yapan tasarımcının oldukça bireysel diyebileceğimiz ürünler meydana getirdiğini söyleyebiliriz. Yani Ruskin ve Morris'in ortaçağcı sosyalizmi ve makine karşıtlığı sadece Klasik olmayan bir estetik meydana getirmişti; ama bu estetiği taşıyan ürünler bir türlü üst ve orta sınıfların dışına hitap edemiyordu. Mesele kıta Avrupa'sına taşındığında durum buydu.

Arts and Crafts'ın kıta Avrupa'sına yansımaları Art Nouveau şeklinde olmuştur. Tamamen Britanya'da hazırlanmış olmasına rağmen, Art Nouveau, Arts and Crafts'ın açık siyasî-ideolojik temellerinden yoksun olmasıyla göze çarpar. Adından da anlaşıldığı gibi, "yenilikçi"dir ve daha geniş bir tüketim toplumuna hitap etmektedir. Pahalı veya ucuz birçok üründe kullanılan Art Nouveau estetiğinin tüketim toplumuna yönelik albeni yaratma konusundaki mahareti, halen sanata atfedilmekte olan yüksek değerlerle çelişki içerisinde. Bunu resim sanatının kullanıldığı ticarî afişlerde kolaylıkla görebiliriz. Ama bu yeni olgu, yani sanat vasıtasıyla "katma değer" yaratma, kısa zaman sonra özellikle Almanya'da merkezinde devletin yer aldığı bir örgütlenme ile millî bir sanayi politikasına dönüşecektir. El işçiliğine dayalı ama artık açık bir tarihsel-ideolojik (ortaçağ) bağlamı olmayan dekoratif sanatlar hareketi olarak Art Nouveau, sanatın sanat (form) için yapıldığı ve fakat hala sanatla toplumun düzeltilebileceğine naif bir şekilde inanıldığı yoğun bir üretim dönemini tanımlar. Art Nouveau akımının neden gerçek bir siyasî içeriğe sahip olmadığını Century Guild'in başlangıç bildirisi olarak kabul edebileceğimiz Mackmurdo'nun yazdığı Hobby Horse dergisinin girişinde kullandığı ifadelerden çıkarabiliriz. Morris'in zanaatkârlığını ve bunun topluma katkılarını öven Mackmurdo, buna karşılık onun siyasî fikirlerle sanat arasında ilişki kurma çabasını eleştirir ve buna açıkça karşı çıkar. Ona göre sanatçı vakıf olamadığı büyük sosyal veya iktisadî meseleleri sanatına yansıtmakta âcizdir.⁷ Bu

7 Arthur Heygate Mackmurdo, "The Guild's Flag Unfurling", The Century Guild Hobby Horse, Sayı: 1, 1884, s. 1-13.

sayede Avrupa'da Art Nouveau akımının temsilcilerinin ekseriya sol-liberal tandanslı olmasıyla, Arts and Crafts hareketinin aksine sosyo-ekonomik meselelere ilgilerinin zayıf olması arasındaki çelişkiyi, bu sanatçıların büyük meseleleri bir yana bırakıp, 18. Yüzyılın ortalarından beri romantiklerde gördüğümüz orta ve üst orta sınıflarda sanatı toplumu değiştirici bir olgu, kişiyi meydana getiren (*bildung*) bir şey olarak görme alışkanlığının benimsemiş olmasıyla açıklayabiliriz.⁸ Yine Mackmurdo'nun sanatın neyi temsil etmesi gerektiği meselesi hakkında söyledikleri de bu noktada anlam kazanıyor: dünyayı olduğu gibi, yani natürel veya realist bir şekilde temsil etmek bir sanatçı için yeterli olamaz; sanatçı, dünyayı dışarıdan bakarak değil, kendi içinden başlayarak temsil etmeli, yani eserine “iç dünyasını” yansıtmalıdır. Bu ferdî ve psikolojik bakış açısı, Art Nouveau estetiğinde belirleyici olacak “empati” kavramıyla dolaylı olarak ilişkilidir.⁹ Sonuçta Ruskin ve Morris için çok önemli olan tabiatın stilize edilerek taklidi, dönüşüm geçirerek iç dünyanın tabiata yansıtılmasına dönüşmüştür. İslam medeniyetinin estetiğinin önemli bir unsuru olan stilizasyonu geleneksel soyutlama olarak kabul edersek, Macmurdo ile başlayan ferdî-psikolojik yorumlamayı modern soyutlamanın başlangıcı kabul edebiliriz.

Belçikalı Henry Van de Velde'nin tasarımlarında, Art Nouveau estetiğinde soyutlamanın ileri bir aşamaya ulaştığı görülebilir. Van de Velde, Gotiğin bir yaşam gücünü ifade ettiğini ama bütün mimarilerin soyutlama eğiliminde olduğunu, soyut bir ifade kazanmış yeni bir yaşam kudretinin yeni estetiğin ana damarı olacağını düşünüyordu. Geometrik bezemenin hiçbir hayatıyeti olmadığını düşünen Van de Velde, bunun aksine eğri çizginin hâkim olduğu – ki Mackmurdo ve Victor Horta'dan beri Art Nouveau'nun ayrıcı bir özelliğidir – bezemenin soyutlamacı bir estetik içinde kullanılmasını tercih etmişti.¹⁰ 1904'te Arts and Crafts hareketinin lonca sistemini esas alarak öncülük ettiği çıraklık eğitimi sistemini uygulayan Weimar'daki Kunstgewerbe (sanat-zanaat) okulunun başına getirilmesi, o sıralarda Almanya'da günlük kullanım nesnelерinin yenilikçi bir şekilde estetize edilesine ne kadar önem verildiğini gösteriyor. Nitekim bu okul ileride müfredatını ve ismini yenileyerek Modern tasarımın yuvası olacak bir okula, Bauhaus'a dönüşecektir.

Van de Velde'nin okulunun sanat okulunun Walter Gropius'un Bauhaus'una dönüşmesi ile Deutsche Werkbund arasında doğrudan bir ilişki vardır ve bu ilişki,

8 Bkz. Michel Löwy & Robert Sayre, İsyen ve Melankoli: Moderniye Karşı Romantizm, (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Alfa, 2015.

9 Bkz. Harry Francis Mallgrave & Eleftherios Ikonou (der.), Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873 – 1893, Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.

10 Elie G. Haddad, “On Henry van de Velde's Manuscript on Ornament”, Journal of Design History, c. 16, no. 2, 2003, s. 121-3.

bir hünere dayalı geleneksel sanat uygulamalarında belirleyici olacaktır. Sanatçı, tasarımcı ve iş adamlarından oluşan elit bir birlik olan Werkbund, daha önceki üretim ile estetik arasındaki ilişkiyle ilgilenen yaygın örgütlenmelerden sanayi toplumunun değerlerini kabul etme eğiliminde olması bakımından ayrılıyordu. Bunların başında, 19. Yüzyılın sonunda hızla artan sanayileşme ve yeni kapitalist ilişkilerin Alman yapay ve doğal fiziksel çevresini bozmasına tepki olarak kurulan *Heimatschutz* (vatanı koruma) örgütleri geliyordu. Başlangıçta tarihi yapıları ve doğal güzellikleri koruma amacını taşıyan ve orta sınıfların her kesimden insanların üye olduğu bu örgütler, kısa zaman içerisinde geleceğin Alman mimarisi ile de ilgilenmeye başladılar.¹¹ Heimatschutzcular her ne kadar gelişmeye tamamen karşı değil idiyeler de, bu hareketin genel itibarıyla oldukça muhafazakâr ve milliyetçi olduğu açıktır. Heimatschutz her ne kadar sanayiciler dâhil olmak üzere toplumun bir çok kesiminden destek görüyorduydu da, Almanya'nın mallarının uluslararası piyasadaki rekabeti konusunda söyleyecek bir şeyleri yoktu.

Heimatschutz hareketinin tıkadığı düşünülen yolu açmak için bizzat Alman devletinin örtük bir şekilde devreye girdiğine dair birçok emare vardır. Devir, ekonomik rekabet devridir ve rekabetin başlıca unsuru sanayi ürünleridir. Bu noktada mimar Herrmann Muthesius'un devreye girdiğini görüyoruz. Muthesius, Londra büyükelçiliğinde kültürel ateşe olarak görev yaptığı 1894-1904 yılları arasında zaten asıl görevi olan İngiliz Arts and Crafts hareketini incelemektir. Özellikle aradığı şey, tamamen tarihselci olmayan bir tasarım üslubunun nasıl geliştirilebileceği idi. Almanya'ya döndüğünde ise binlerce katılımcısı olan Alman Sanat Erbabı Birliği'ni (*Verband des deutschen Kunstgewerbes*) organize etti ve bunun ardından ülkenin her tarafında sanat (*Kunstgewerbe*) müzeleri ve okulları açıldı. Bu arada yüzyılın sonunda Britanya'daki Arts and Crafts lonca örgütlenmelerine benzer birlikler çeşitli ülkelerin yanısıra Almanya'da da kurulmuştu. Buna örnek olarak mesela Münih'teki "El İşçiliğine Dayalı Sanat için Birleşmiş İşlikler"i (*Der Vereinigten Werkstätten Für Kunst im Handwerk*) gösterebiliriz. Bu birlik, sanatçılar ve ustalar arasında karşılıklı çıkar ilişkisine dayanan gevşek bir ilişkiye dayalıydı ve Morris'in şirketinin veya Sigfried Bing'in Paris'teki Art Nouveau mağazasının aksine¹², ortak bir üslup aramak yerine sanatçıları tasarımlarında özgür bırakıyordu. Muthesius bu tür birlikleri ortak bir hedefe doğru yönlendirmek istiyordu ama Almanya'da sanat ile üretimi buluşturmakta çok önemli olan bir başka önemli isim olan Friedrich Naumann böyle bir işin kalabalık gruplarla yapılamayacağını ispatlanmış olduğunu düşünüyordu. Böylece yine Muthesius'un öncülüğünde daha küçük ve elit bir organizasyon olarak 1907'de

11 Thomas Lekan, "Regionalism and the Politics of Landscape Preservation in the Third Reich", *Environmental History*, c. 4, no. 3, 1999, s. 384-404.

12 Nancy and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier, New Haven & London: Yale University Press, 1991.

kurulan Alman İşbirliği (*Deutsche Werkbund*), modern hayatı çevreleyen “sofa yastıklarından şehirlere kadar” bütün nesnelere tasarımını estetikle buluşturmayı amaçlıyordu. *Kunstgewerbe* çalışmaları sırasında ortaya çıkmış olan “görünüş kültürü” (*die Kultur des Sichtbaren*) fikri, estetiğin başlıca katma değer yaratma aracı olarak görüldüğü Werkbund’da çok önemli olacaktır.¹³

Werkbund’un manevî lideri konumunda olan Friedrich Naumann, papaz naipliği yaptığı sırada işçi sınıfından cemaatine Marx okuyan milliyetçi-sosyalist eğilimli bir düşünür ve politikacı olarak yazılarıyla “görünüş kültürü” meselesiyle ilgilenenler üzerinde etkili olmuştur. Naumann, hayatından tatminsiz ve köksüz işçi sınıfını ülke için bir tehlike olarak görüyor ve bu sınıfın üretim koşullarının düzeltilmesi sayesinde Almanya’nın sınıf çatışması ve devrimcilik sorunundan kurtulabileceğine ve ekonomik olarak bütün sınıfların faydalanacağı bir seviyeye gelebileceğine inanıyordu. Bu amaç doğrultusunda milliyetçilik, sosyalizm, Hristiyanlık ve liberalizm arasında bir sentez yaratmaya çalışıyordu ki Werkbund’un mensupları da zaten az-çok bu yelpazenin içinde yer alan elit bir gruptu.¹⁴ Çoğu Darmstadt Sanatçı Kolonisinden 12 bağımsız sanatçı ve 12 üretim şirketi Werkbund’un ilk üyeleri olmuştur. Grandük Ernst-Ludwig’in daveti ve desteğiyle Art Nouveau-Jugendstil tarzında çalışan mimar ve sanatçıların kendi evlerini yapıp yerleştikleri bu koloniden Werkbund’a katılan önemli isimlerden biri olan Peter Behrens, 1907-1914 yılları arasında ünlü AEG şirketinin baş tasarımcısı olarak afişten, vantilatöre ve fabrika binasına kadar şirketin bütün ürünlerine damgasını vuracaktı. İşte Naumann’ın istediği tam da buydu: iyi tasarımcı ile başarılı, ufku açık sanayiciyi buluşturmak.

Muthesius ve Naumann, toprak soylu aristokrasiye mensup kesimin (*Junker*) desteklediği tarihselciliğe (historisizm) karşı çıkıyorlar, ve onun yerine şehirli (*bürgerlich*) bir toplumu yansıtan yeni “burjuva mimarisi”ni destekliyorlardı.¹⁵ Bu konuda Naumann’ın birçok kişiyi etkileyen ve harekete geçiren bir tespiti vardı: Gelecek el işçiliğinde değil, sanayi üretimindeydi. Ama Almanya kalitesiz seri üretimle bir yerlere gelemezdi. Zaten orta vadede başkaları, özellikle “yarı-eğitilmiş” Doğu milletleri sanayiden pay almaya başlayacaklar ve o gün geldiğinde onların ucuz ve bol iş gücüyle rekabet edilemeyecekti. Öyleyse Alman ürünleri “kalite”leri ile rakiplerinden ayrılmalıydı. Teknik kadar sanat da bu kalitenin meydana getirilmesinde önemli bir rol oynayacaktı. Bir ürünün kendisinin yanı-

13 Mark Jarzombek, “The “Kunstgewerbe”, the “Werkbund”, and the Aesthetics of Culture in the Wilhelmine Period”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, c. 53, no. 1, s. 8-9.

14 Matthew Jefferies, “Industrial Architecture And Politics In Wilhelmine Germany”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Oxford University, 1990, s. 105.

15 Maiken Umbach, “The Vernacular International: Heimat, Modernism and the Global Market in Early Twentieth-Century Germany”, *National Identities*, c. 4, no. 1, 2002, s. 55.

sıra paketinden posterine, hatta üretildiği fabrikaya kadar her şey, Alman tasarımını yansıtarak İngiliz ve Fransızları geçecek bir kültürel kimlik oluşturmalydı. “*Qualitätsarbeit*”, böylece Werkbund felsefesinin düsturu haline geldi. Bu kelime ürün kalitesi anlamına geldiği kadar üretim şekli ve şartlarının kalitesi anlamına da geliyordu.¹⁶ Bu bağlamda iş kalitesi kavramının kapitalizmi insanî bir çehreye büründürdüğü söylenebilir.¹⁷

Werkbund kapsamında işveren ve tasarımcı arasındaki işbirliğine güzel bir örnek 1911 yılında Walter Gropius ve Adolf Meyer’in Anfeld’de Carl Benscheidt için tasarladıkları ortopedik ayakkabı tabanı fabrikasıdır. Benscheidt’in geçmişi değil yeniliği yansıtan bir fabrika istemesi, ürününün yeniliği ve kalitesi, yapının seri üretime uygun planı ve yenilikçi cam cephesi Naumann’ın Werkbund’da görmek istediği şeyi yansıtıyordu. Ayrıca aynı ideolojiyi paylaşan şirketlerin çalışma saatlerini sağlıklı sınırlara çekmesi, işçilere demokratik haklar tanınması ve hatta bir kısmının kârı paylaşmasını yine *Qualitätsarbeit* kavramı içerisinde görmek gerekir. Tabii işçilerin şartlarını iyileştirmek verimliliği artırmak içindi. Verimlilik en önemli güç olan ekonomik güç demektir.¹⁸ Sanatın işe karışmasının anlamı buradaydı; estetiği dikkate almak ekonomiyi güçlendirdiği için ahlaki bir vazifeydi. Sanatın amacı artık ne Tanrı’nın yaratımını taklit etmek, ne de sermayedardan bağımsız çalışan ruhların biraderliğini sağlamaktı. Tasarıma dönüşmüş olan sanat, toplumu işe yaramaz geçmişin görüntülerine olan romantik bağlılığından kurtaracak ve ona makine yaşamını sevdirecekti. Kısacası Werkbund, Arts and Crafts ve devamındaki akımların bir türlü uzlaşmadığı kapitalizm ve mekanik seri üretimle sonunda uzlaşmıştı.

Werkbund’un hüviyetinin netlik kazanması, ondan başka şeyler uman insanları doğal olarak hayal kırıklığına uğrattı. Bunlardan biri olan Avusturyalı eleştirmen Joeph August Lux, bir zamanlar parçası olduğu Werkbund hareketini daha sonra “Protestan rasyonalist bir dünya görüşüne teslim olmak”la suçlayacaktı. Lux’un da dâhil olduğu “Katolik Modernizmi” adı verilen arayış, bu noktadan sonra Batı kültüründe belli-belirsiz bir dip dalgası olarak varlığını sürdürdü.¹⁹ Loncaların usta-çırak yapısına göre bir eğitim modeli benimsemiş olan Bauhaus’da başlarda Johannes Itten’in temsil ettiği spiritüalizm de, okulun açıkça seri üretimin değerlerine yönelmesi üzerine sanatçının okuldan ayrılmasıyla büyük ölçüde son buldu. Okulun Temel Tasarım (*Vorkurs*) dersini veren Itten, Zerdüştlükten türetilmiş Mazdaznan dininden bir vejetaryendi ve iç sesini dinlemek için

16 Jefferies, 1990, s. 167-8.

17 Jefferies, 1990, s. 239.

18 Jefferies, 1990, s. 105.

19 Mark Jarzombek “Joseph August Lux: Werkbund Promoter, Historian of a Lost Modernity”, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, c. 63, no: 2, 2004, s. 202-219.

meditasyon yapıyordu. 1919 yılında Gropius'un başkanlığında yeniden örgütlenen okul, her birinin başında bir ustanın (*meister*) olduğu marangozluk, dokuma, seramik, duvar resmi, metal işçiliği, heykel, cam boyama, ciltçilik ve grafik baskı atölyelerinden oluşuyordu. Bu atölyelerde uzmanlaşan öğrencilerin çalıştıkları iş koluyla ilgili üretim yapan bir fabrikayla ortak bir ürün geliştirmeleri gerekiyordu. Itten'in ayrılması ve 1927'de Marksist Hennes Meyer'nin Bauhaus direktörü olmasıyla işlevselci yaklaşım (*Neue Sachlichkeit*) daha da ağırlık kazanmış oldu.²⁰ Bauhaus'ta Van de Velde'nin eğri-çizgi bezemesi yerine, Adolf Loos'un daha 1909'da propagandasını yaptığı tamamen bezemesiz bir estetiğin tercih edildiğini görüyoruz.²¹ Bunda Loos'un etkisinden ziyade okulun sanat derslerini veren uluslararası modern sanatçıların benimsedikleri soyut estetiğinin etkili olduğu söylenebilir ki Itten de bunlar arasındadır. Böylece saf renkler veya malzemenin doğal görünüşüyle elde edilen soyut form, seri üretime uygun elementer bir estetik meydana getirerek modern tasarımı belirleyici oldu. Bunun sonucu olarak da geleneksel el sanatlarıyla özdeşleşmiş çok önemli bir olgu - bezeme - tasarımdan silindi ve onun boşluğunu malzeme ve üretimin doğasına göre şekillenmiş "yeni" nesnenin albenisi doldurdu.

Bütün bu süreci özetleyecek olursak, Avrupa'nın sanayileşme ve kapitalistleşme tecrübesi içinde el sanatına ve kolektif üretime dayalı geleneksel üretimi diriltme çabası, kapitalist sanayinin aradığı seri üretilmiş tüketim nesnelere uygun bir estetik yaratmakla sonuçlandı. Estetiği katma değer yaratma amacı görmek açısından Viktorya Çağı İngilteresi'nde endüstriyel tasarımı geliştirmeye azmeden Henry Cole ile Almanya'da Weimar Cumhuriyeti sırasında aynı şeyin peşinde koşan Friedrich Naumann bu sürecin başında ve sonundadırlar. Sonuçta bugünden geçmişe doğru bakacak olursak, Avrupa'da, bizim geleneksel sanatlar dediğimiz şeye karşılık düşecek olan zanaatların kaderini bu bakış açısının belirlemiş olduğunu söyleyebiliriz. Bu arada meseleyi manevî değerlerle, millî kimlikle, sosyal sınıfların durumuyla bağdaştırmaya çalışan bütün diğer yaklaşımlar, seri üretim yönünde değişimi sağlayacak olan gelişmelere hız vermekten öteye gidememişlerdir.

Ülkemizde Mimar Kemaleddin ve Vedat Bey'lerin başlattığı millî mimarlık akımı, taş işçiliğinden çiniciliğe kadar geleneksel Osmanlı mimari unsurlarını canlandırmayı ve sürdürmeyi amaçlıyordu. Ama devletin desteğiyle yaşayan bu hareket, yine devletin eliyle 1927 yılında sonlandırıldı ve Modernizm Avrupa'dan doğrudan ithal edildi. Kültürel alanda Avrupa'daki gibi bireysel çabalar, örgüt-

20 Magdalena Droste, Bauhaus-1919-1933, Berlin: Benedikt Taschen Verlag, 1998.

21 Adolf Loos, "Süsleme ve Suç", U. Conrads (der.), 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Ankara, Şevki Vanlı Vakfı, 1991, s. 8-12.

lenmeler, toplumun farklı kesimleri arasında ülkü birliği sağlayan hedefler veya sermayenin bir ideali samimî olarak desteklemesi gibi olgular ise vuku bulmadı. Buna rağmen kişisel çabalarla sürdürölen “geleneksel” sanatların bir geleceğinin olduğunun düşünölmesine şaşmamak mümkün değil. Kaldı ki Avrupa örneği geleneğin kapitalist sistem içerisinde sürdürölmeginin imkânsız ve manasız olduğunu göstermiş bulunuyor. Belki bu noktada meseleye geleneksel sanatların içinden değil de, o sanatları üretmiş olan geleneğin, daha doğrusu dünya görüşünün penceresinden bakmak ve bu “görünüş kültürü”nün bugün neyi istemesi, neyi reddetmesi gerektiğini düşünmek gerekir. Arts and Craft hareketinin tanınmış simalarından olan William Lethaby, 1910 yılında yazdığı bir makalesinde (*The Architecture of Adventure*) eski çabalarının çağıyla uyuşmadığının farkındalığının getirdiği umutsuzluk içinde şöyle diyordu:

“İnşa etmek belki hep bir sanat olmuştur; hayalci, şiirsel ve hatta mistik ve sihirli bir sanat. şiir ve sihir insanların ve çağın içinde varsa sanatlarda da ortaya çıkar. Yoksa ‘haydi sihir dolu binalar yapalım’ demenin bir faydası yoktur”.²²

22 William R. Lethaby, *Form in Civilization: Collected Papers on Arts & Labour*, Oxford University Press, 1922, s. 92.

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



İSTANBUL'UN YAKIN TARİHİNDE MİMARİDE GELENEKLE BAĞ KURMA ARAYIŞLARI

CELÂLEDDİN ÇELİK | Mimar

Emperyal başkentliği sona eren Osmanlı İstanbul'u Cumhuriyet'le tanıştığında, kendine ait mimarlık stoğunda fetihle başlayan eski birikimi ve ona eklenme çabasındaki “millî mimari akımı” ürünleri vardı. Gelenekten devralınan biçimlerin yeniden yorumlanıp bugüne aktarılarak mimaride kimlik arayışına bir cevap niteliğinde sunulması çabası, Osmanlı bakiyesi İstanbul'unun estetik algısında da genel bir kabul görmüştü. Devam eden yıllarda modern ve uluslararası üslubun ağırlığının kuvvetle hissedildiği mimarlık pratiğinde, bir yandan gelenek ve kimlik arayışını tevarüs ettiği medeniyet dairesindeki kavramlardan tekrar üretmek çabasındaki denemeler de eksik olmadı.

Geleneksel mimarinin öne çıkan unsurlarını stilize ederek bugüne aktarma ve geçmişin birikiminin üzerine bugünü inşa etme fikrinin öncülüğünü yapan Sedad Hakkı Eldem, Turgut Cansever gibi yakın geçmişin önemli mimarlarının çalışmaları, son dönemin bu kaygıyı taşıyan mimarları için de kuşkusuz yol gösterici oldu. Sedad Hakkı Eldem'e Ağa Han Ödülü kazandıran SSK Zeyrek Tesisleri (1963-1970) sivil mimarlık mirasının geniş saçaklar, çıkmalar, dikey cephe bölümlenmeleri ve pencere oranları gibi elemanları ile birlikte, topoğrafyaya uyum, arazi kullanımı, masif kütlelerin parçalanması gibi ilkelerinin de yorumlandığı bir deneme olarak kabul edilir. Yapıyı geleneksel ilke ve mimari unsurların izinde dönemin çağdaş mimari diliyle biçimlendiren Sedad Hakkı Eldem bu projesiyle, şehre sivil karakterini veren konut mimarlığı mirasını, dönüşmekte olan ekonomik ve sosyal yapı doğrultusunda belirilmiş bir ihtiyaç olan ofis mimarisine taşımıştır. Eldem, sırasıyla Kandilli Komili Yalısı, Vaniköy Suna Kıraç Yalısı ve Yeniköy Şemsettin Sırer Yalısı gibi konut yapılarında da, geleneğe sadık klasik üsluptan sivil mimari alanındaki sadeleşmiş bir yoruma doğru uzanan önemli denemeler yapmıştır.

Öncelikle gelenekle bir bağ kurulmasının, ardından da kurulacak olan bu bağın fikir düzleminde temellendirilmesi ve tesis edilmesinin gerekliliğine inanan Turgut Cansever'in mimarlık pratiğinde uygulama imkânı bulduğu sınırlı sayıda esere rağmen dünyanın Ağa Han Ödülü'nü üç kere alan tek mimarı olmasını sağlayan, belki de geçmişle kurduğu bu nitelikli bağ idi. Cansever mimarlığının gelenekle kurduğu ilişki açısından,

1949'da gerçekleştirdiği Sadullah Paşa Yalısı restorasyonu önemli bir yer tutar. Restorasyonu geleneğin keşfedilip yeniden üretilmesi için fırsat olarak algılayan bir zihnin ürünü olarak Sadullah Paşa Yalısı restorasyonu, Cumhuriyet tarihinin modern restorasyon alanında ilk nitelikli uygulamalarından biri sayılmaktadır. Cansever'in bu çalışması da diğer restorasyonları gibi, yeni yapı inşa etmekten çok da farklı olmayan bir yaklaşımın uzantısı olarak değerlendirilmelidir. Bu restorasyonu takip eden yıllarda Abdurrahman Hancı ile birlikte tasarladıkları Anadolu Kulübü Büyük Oteli projesi ise (Büyükkada, 1951-1957) gelenekten öğrenilip içselleştirilen unsurların bu kez modern mimarlıkla mezceldiği nitelikli bir yeni mimarlık örneği teşkil etmektedir. Cansever'in bir diğer restorasyon projesi, Salacak'taki Nuri Birgi Evi diye de bilinen Çürüksulu Yalısı restorasyonudur. Mimarın gelenekle kurduğu bağı pekiştirdiği bu projesinde kazandığı tecrübenin de, devamında yapacağı kompozisyon ve yorumlarda etkisi olduğu söylenebilir.

Turgut Cansever'in 1969-1972 arasında inşa ettiği Şişli Terakki Lisesi'nde modüler olarak tekrarlanan bir mimari örtü olarak yorumladığı tonozlar, daha sonra Behruz Çinic'i'nin Soyak Göztepe Konutları'nda (1988-1993), Nevzat Sayın ve Gökhan Avcioğlu'nun birlikte tasarladığı, bugün İstanbul Şehir Üniversitesi Batı Kampüsü olarak kullanılan Shell Genel Müdürlük Binası'nda (1992), ardından da Hilmi Şenalp'in projelendirdiği Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde (2009) dikkat çekici biçimde karşımıza çıkacaktır.

1933-1977 yılları arasında yaşamış olan Cevat Ülger'den de hâkim mimarlık pratiğinin dışında alışılmadık denemelere imza atan, sanat ve mimarlık dünyasının hakkıyla tanınmayan bir portresi olarak bahsedilebilir. Yalnızca 44 yıl süren hayatında sanatın birçok dalında eser vermiş olan Ülger, bu çok yönlü faaliyetleriyle ne sadece ressam ne sadece karikatürist ne de sadece mimar olarak anılabilecektir. Ülger'in resimleri, karikatürleri, kaligrafik kompozisyonları, kitap kapakları ve vitraylarının yanında, mimarlık ürünlerini ayrıca değerlendirmek gerekir. Sanatçının gelenekle kurmaya çalıştığı bağ, yapı tasarımında, özellikle eğildiği ibadethane mimarisinde diğer sanat dallarındakinden farklı bir tavır içinde belirmektedir. Mekânların, malzemelerin ve formların insan hissiyatına kuvvetle tesir ettiğini düşünen Ülger, ibadetin de arzu edilen nitelikte yerine getirilebilmesi için cami mekânının, gelenekten aktarılan eleman ve formlarla kurulması gerektiğini düşünüyordu. Resim, hat ve diğer görsel sanatlardaki eserlerinde gelenekle yorumla neredeyse yer vermeyen bir devamlılık ve bağlılık ilişkisi kurduğunu söylemek zordur. Bu alanlarda yenilik ve soyutlanma arayışlarını öne çıkaran sanatçı, ibadethane yapılarında ise mimari kültür mirasına elden geldiğince sadık kalmaktan yana tavır almıştır. Cami mimarisinin uzunca bir aradan sonra son yarım asırda

aradığı açılıma katkıda bulunan “yeni” denemelerin de geniş toplum katmanlarında genel kabul görmekte zorlanması, Cevat Ülger’in sözünü ettiği “ibadetin istenen nitelikte olması”nı sağlayacak vasıfta olmamaları ile ilişkilendirilebilir. Gelenekle yapı kültürü mirası üzerinden bağ kurma çabalarını, çoğunlukla dinî yapılar üzerinden izlemek mümkün. İstanbul’un gelişen, değişen yüzü içinde inşa edilen camiler, geçmiş kültürle ilişkinin en yoğun talep edildiği, ve kullanıcıdan bu yönde kabul gören mekânlar oldu. Bu bağlamda Hüsrev Tayla’nın Şirinevler Ulu Camii (1979), Dr. Aydın Yüksel’in Sirkeci Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Camii (1986), Saim Güner’in Maltepe Cumhuriyet Camii (1988-2001) gibi örnekleri, Hilmi Şenalp’in Çengelköy Kerem Aydınlar Mescidi (2008) ve “gelenek zincirine orijinal yeni bir halka ekleme gayretindeki” Ataşehir Mimar Sinan Camii’ne (2011-2012) kadar getirmek mümkündür. Modernizmin gelenekle uzlaşma çabalarını da, yine camiler üzerinden gözlemlenebilir. Klasik Osmanlı mirasını devam ettirme gayretindeki bu mimarlar daha sonraki bazı yapılarında, kısa sayılabilecek bir hayat süren Cevat Ülger’in aksine yeni denemelere açık bir tavır almış, ve geleneksel mirasın yorumlanması fikriyle çalışmalar yapmıştır. Hüsrev Tayla’nın Şakirin Camii (2005-2009) ve Hilmi Şenalp’in Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Tatbikî Camii (2012), gelenekle olan bağın koptuğunu düşünen bu mimarların önce kültürel bir arkeolojik çalışma ile bu ilişkiyi yeniden tesis etme, ardından da mimarlık geleneğinin bugünün diliyle yeniden yorumlanması çabası olarak algılanabilir.

Ayrı bir inceleme konusu olan cami tasarımı bahsinde, yine Dr. Aydın Yüksel’in Bahçeşehir ve Zeytinburnu Seyyid Nizam camileri, Mahmut Sami Kirazoğlu’nun Pendik Dumankaya Camii, Ahmet Yılmaz ve İbrahim Hakkı Yiğit’in Beykoz Türk İslam Sanatları Bahçesi ve Klasik Sanatlar Merkezi Camii gibi çalışmaları not edilmelidir. Dr. Aydın Yüksel klasik üslubu kendi içinde yorumlamaya ve çeşitlendirmeye çalışırken, Mahmut Sami Kirazoğlu’nun yeni biçimler arayışında olduğu görülür. Ahmet Yılmaz ve İbrahim Hakkı Yiğit’in Sümbül Efendi Tekkesi Harem Binası gibi restorasyon projeleri de, tasarımın gelenekle olan ilişkisini kurma çabaları bakımından önemli sayılmalıdır.

Millî mimarlık akımlarının aralıklarla da olsa sıcak tutarak üçüncü milenyumun başına kadar durağan biçimde aktardığı söylenebilecek olan bu “millî kimlik” arayışının, özellikle 2000’lerin İstanbul’unda hissedilir biçimde tekrar gündeme geldiği söylenebilir. Yeni yaşam tarzları tartışmalarına sahne olan bu kadim şehir, tarihinde görmediği yoğunlukta bir imar faaliyetiyle karşılaştı. Ülkenin büyük yatırımcıları, en önde gelen mimarları ile çalışarak dünyadaki muadilleri ile kıyaslandığında eşdeğer inşai kalite ve mimarlık nosyonuna sahip yapılar üretmeye başladılar. Uluslararası standartlardaki bu mimarlık, şehrin görünür

üzünü gelişigüzel ve özensiz bir mimarlıktan daha nitelikli bir yapılaşmaya doğru dönüştürme iddiasındayken, toplumun bazı kesimlerinde ise farklı bir estetik tatmin ve kültürel kimlik arayışı talep edilen kavramlar olarak belirmeye başladı. Geçmişe özlem, nostalji, ecdat, medeniyet gibi kavramlar etrafında halkalanan bu arayışın yansımaları sadece mimarlıkta değil, hayatın diğer birçok alanında da görülmekte; Osmanlı; kıyafetleri, aksesuarları, nargile kafeleri, el sanatları vs. ile rağbet gören bir arzu nesnesi olarak takdim edilmekte; izlenme rekorları kıran dizilere konu olmaktadır. “Beyoğlu’nda Osmanlı- Selçuklu dönüşümü” (Anadolu Ajansı, 27 Nisan 2013 12:05), “Osmanlı mimarili dönüşüm”, “İstanbul’a Osmanlı ve Selçuklu mahallesi kurulacak.” (Yeni Şafak, 02 Ekim 2009), “Osmanlı mimarisi karakollar geliyor.” (Hürriyet, 21 Ocak 2013), “Milli Eğitim Bakanlığı, yeni okul binalarını Osmanlı ve Selçuklu mimarisine göre inşa edecek.” (Zaman, 3 Şubat 2005), “Esenler dönüşüm projesinde Osmanlı-Selçuklu mimarisinden esinlenecek!” (Anadolu Ajansı, 1 Aralık 2013) gibi haberler ise bir yandan geleneksel yapı kültürü ile devamlılık arz eden bir kimlik ilişkisi kurma iddiası olmayan mimarlık ortamının tepkisini çekerken, bir yandan da henüz bu beyanların altının fikri olarak yeterince doldurulup doldurulmadığı konusunda da tereddütler oluşturuyordu. Toplumsal kimlik arayışının tabandan yukarı bir yansıması olarak değerlendirilebilecek olan bu talebin siyasal erk ve yerel yönetimler tarafından sıkça dillendirilmesi ve teşvik edilmesi ile de, hem geleneği ilke düzleminden ziyade yüzeysel bir ilişkiyle ele alan ve biçime indirgeyen yapılar hem de sayıca az da olsa derinlikli bir kimliği gelenekle kurulacak nitelikli bir ilişkide arayan, ancak baskın mimarlık pratiğinin alışılmış seyrinin dışında kalan yapılar meydana getirildiği söylenebilir. Osmanlı-Selçuklu desenleri bina cephelerinde popüler bir süsleme unsuru niteliğiyle sıkça kullanılmaya başlarken, bu desenleri oluşturmuş olan fikir dünyasını anlamaya ve o dünyadan bugüne bazı tercüme yapılmaya çalışan örnekler de bulunmaktadır.

Emine ve Mehmet Öğün’ün tasarladığı Örencik Kır Evleri (2001-2005), İstanbul’un modern kent evreni çemberinin dışına çıkmaya ve “pozitivizmin kısılcacını açmaya” çalışan bir çabanın bağımsız ürünü olarak bu anlamda öne çıkmaktadır. Örencik Kır Evleri’nin, gazete sayfalarını işgal eden tam sayfa konut ilanlarının vurguladığı ilkelerin aksine tabiatla mütevazı ve uyum içinde bir ilişki kuran, hatta onu yücelten insan merkezli bir konut anlayışını, ancak dikkatle dinleyenlerin duyabileceği alçak bir sesle dile getirdiği söylenebilir. Narin, hatta çekingen denebilecek bir tavırla topoğrafyaya oturan yapılar, gelenekten sadece mimari biçim ve elemanları değil, bununla birlikte kavramları da bugüne taşıma çabasıdır. Malzemenin kullanımında samimiyet ve dürüstlük ilkesi, bu yapıların kaplamadan ibaret olmayan ahşap taşıyıcı strüktürleriyle de bütünleşiyor. Yeni teknik imkânların ve malzemelerin, eskileri tamamen devre dışı bıraktığı fikrine

karşı bir itiraz niteliğindeki bu yapılar, tabiata ait malzeme kendi ruhuna uygun kullanıldığı takdirde, bazı şeylerin değişmediğini hatırlatır nitelikte. Emine ve Mehmet Öğün'ün Topkapı Kültür Parkı içinde tasarladığı saçaklar da, geleneksel malzeme ve formların yorumlanması açısından ayrıca dikkate değerdir.

Çalışmalarında geleneğin taklide düşmeden yeniden üretilmesi iddiasını öne çıkaran Hilmi Şenalp mimarlığının, gelenekle kurulan ilişki açısından İstanbul'da son dönemin dikkat çekici ürünlerini verdiği söylenebilir. Batılılaşma öncesi klasik Türk-İslam geleneğine odaklanan, bu geleneği bugünün şartlarında yeniden üretmeyi bir misyon olarak kabul eden mimar, kendi ifadesiyle “günümüz teknolojisinden istifade ederek, geleneğin zihniyet dünyasını, ruh kökünü, imalat teknolojisindeki mantığı ve eşyaya bakıştaki idrak ve inceliği yeni binalara yansıtmaya özen göstermekte” ve “tevarüs ve temellük ettiği geleneğin gelecek nesillere aktarılmasında köprü olma gayretiyle” çalışmalarını sürdürmektedir.

Şenalp'in 1998'de inşa ettiği Küçük Çamlıca Köşkleri bu anlamda özel bir yere sahiptir. Yazar Beşir Ayvazoğlu'nun “Son zamanlarda Küçük Çamlıca'ya hiç yolunuz düştü mü? Düşmediyse, tavsiye ederim, bir gün gidin, görün, çok şaşıracaksınız. Karşınıza pitoresk hayranı Avrupalı ressamların gravürlerinden fırlayıp tepeye konmuş benzeyen, manzaraya bütünüyle hâkim tipik İstanbul köşkleri çıkacak. Daha doğrusu üç köşk ve setli bir Türk bahçesinden oluşan yepyeni bir mimari manzume” diye takdim ettiği bu köşkler, bir stilistik rekompozisyon denemesi olarak kabul edilmelidir. Boş bir araziye yeni bir mimari tasarım ürünü olarak inşa edilmiş olmasına rağmen ziyaret edenlerde restore edilmiş tarihî yapılar olduğu izlenimini uyandırıyor olmasıyla Küçük Çamlıca Köşkleri, mimarın amaçladığı hedefe ulaşmış olduğunu düşündürüyor. Bir bahçe etrafında buluşan üç adet köşkten oluşan bu tesiste Şenalp, yapılardan ilkinde XV, ikincisinde XVI. yüzyıl Osmanlı sivil mimarisinin sadık bir rekompozisyonunu denemiş, üçüncü yapıda ise Sedad Hakkı Eldem çizgisinde bu geleneğin yorumlandığı sadeleşmiş bir üslup tercih etmiştir. Yapıların taşıyıcı sisteminde çelik konstrüksiyon, sonrasında ise klasik dönemin yapı malzemeleri tercih edilmiştir. Bu birliktelikle günümüz yapı teknolojilerinin geleneğin yeniden üretilmesi fikrini gerçekleştirirken faydalanılan yararlı bir enstrüman olarak kullanılmaya çalışıldığı düşünülebilir. Tasarımla birlikte tasarladığı projelerin çoğu kez yüklenici olarak uygulanması da yürüten Şenalp mimarlığının önemli bir yönü de, yapı kültürünün kaybolmuş/kaybolmakta olan usta ve zanaatkarlarını önce eğitmesi, sonra da bu usta ve zanaatkarlara yaşam alanı sağlaması olarak görülmelidir. Kündekârî, revzencilik, kurşunculuk, taşçılık, oymacılık, alemcilik gibi gelenekli işlerin bir kültür mirası olarak korunması ve bugünün mimarlık ortamında yaşam alanı bulması, niteliği tartışmalı restorasyon işleri hariç, oldukça güçtür. Klasik dönemde yapı ustaları

sağlam bir Ahilik kurgusu içinde dönemin üslubuna ait detaylara hâkimdi. Mimarın ihtiyaç duyduğu yapı elemanını, mesela bir kavsara mukarnasını, ustasına tarif etmesi, istediği ürünü alabilmesi için yeterliydi Aynı ürünü bugün elde etmek isteyen bir mimar ise çok daha fazla çaba sarf etmek zorundadır. Yapı malzemelerinin, detayların, standardizasyonun ve üslubun devamlılık gösteremediği bu ortamda bu kez mimarın her detayı teknik olarak tarif edebilmesi, imalatı yapacak ustayı neredeyse baştan eğitmesi, üslup, geleneksel detaylar ve malzemenin kullanımı hakkında bilgilendirmesi gerekecektir. Kesintiye uğrayan geleneksel yapı kültürüyle tekrar bağ kurma çabasıyla Şenalp mimarlığı, bu zanaat ve sanatları koruma ve yaşatma açısından da önemli bir rol oynamaktadır.

Hilmi Şenalp'in İstanbul'daki bir diğer yapısı olan Başbakanlık Osmanlı Arşivi Kompleksi, 2000'ler İstanbul'unda yeniden gelenek arayışları açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu yapılar grubunda daha öncekinden farklı bir tavır alınarak, biçimlenme itibarıyla gelenekle daha soyut bir ilişki kurulmaya gayret edilmiş, temelde Sedad Hakkı Eldem çizgisindeki sivil mimarlık unsurlarının (çıkımlar-geniş saçaklar) ve oranlarının yorumlanması prensibi devam ettirilmiştir. Selçuklu taç kapılarındaki mukarnaslı yapı, öncüllerinin de denediği üzere basitleştirilmiş bir geometri ile küplerden kurgulanmış şekliyle cephelerde yer almış. Tonozlu kütlelerin parçalanarak masif etkiyi azalttığı projede, idari alanlar ise saçaklı kütleler hâlinde kompoze edilmiştir. Bu yapılarda Türk evinin öne çıkan geniş saçak, cumba, dikey pencere gibi unsurları sadeleştirilmiş ve taş, çelik, cam gibi malzemeler kullanılarak yorumlanmıştır. Arşivin büyük hacimli ana depo kütleleri ise araziye setler hâlinde oturtularak üstleri yeşil çatılarla gizlenmiştir. Selçuklu mimarlık mirasından istifade edilerek oluşturulmuş kompozisyonlardan biri de, Tülay ve Adnan Taşçıoğlu tarafından 1995-1998 yılları arasında Bağlarbaşı'nda inşa edilen İslam Araştırmaları Merkezi-İSAM'dır. Büyük bir avlu etrafında yer alan kütlelerin iç mekânları da, yine birer iç avlu etrafında kümelenebilmektedir. Bu tavrın, Orta Asya'dan Osmanlı'ya kadar bir devamlılık gösteren merkezî avlu etrafındaki eğitim ve bilim yapıları geleneğini referans aldığı söylenebilir. Yapıların tuğla kaplı cepheleri, mimarın Osmanlı öncesine uzanan bir bağ kurmak istediğinin habercisi gibidir. Mukarnas yorumu yapan köşeleri ve taç kapı stilizasyonları ile bu kompleks, Selçuklu yapı mirasından hayli etkilenmiş bir çizgiye oturur. Avlu etrafında biçimlenen masif kütlelerin yatay etkisi baskındır. Selçuklu-Osmanlı geleneğinde geometrinin en girift ve sofistike seviyesini temsil eden mukarnasların sadeleştirilerek yorumlanması ise, millî mimari akımlarından itibaren denenmekte olan bir gönderme olarak karşımıza çıkmaktadır.

Behruz Çinici'nin Soyak Göztepe Konutları'nda (1988-1993) da sadeleşmiş geometrik basamaklı formula yapılan taç kapı göndermesine rastlanır. Bu konut-

larda ayrıca cumba yorumu da yapılmış, ancak bu göndermelerin çok katlı yüksek yoğunluklu yapılarda asli ilkeler olarak tasarımın özüne yansımış olup olmadığı, yoruma açık kalmıştır.

Dünyanın en büyük modern kentlerinden biri olan 2000'lerin İstanbul'unda, inşa faaliyetleri ve dev yatırımlar baş döndürücü bir hızla ilerlemektedir. Global dünyanın her kentinde görülebilecek olan bu yapılaşma biçimini kendi geleceğiyle buluşturma çabası, sosyal kimlik ve medeniyet tercihi ile yakından ilişkili bir talep olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumdaki bir arayışın yansıması olarak, siyasal erkin zirvesinden yerel yönetimlere kadar kamunun her kademesinde bu yönde bir talep göze çarpıyor. Geleneğin bize miras bıraktığı biçimler dünyası ile beraber onların arkasındaki anlam ve ilkelerin de özümsemesi ise, salt bir inşa faaliyeti olmaktan çok fikir ürünü olan mimarlıkta içten içe aranan, üçüncü milenyumun çoğulluk ortamında özgün bir yapı estetiğinin daha oluşmasında büyük bir önem sahibi olacak.

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



REVZEN (ALÇI PENCERE) ÜRETİMİNDE GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE GELENEK - ZANAATKÂR - ATÖLYE İLİŞKİSİ ve DEĞİŞİMİ

Rabia ÖZAKIN*, Üzlfat ÖZGÜMÜŞ**, İzzet Umut ÇELİK***,
Serra KANYAK****

**Doç.Dr, Yıldız Teknik Üniversitesi Milli Saraylar ve Tarihi Yapılar MYO*

***Prof. Dr, İstanbul Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO*

****Sanat Tarihiçi*

***** Konservatör, Restoratör, Rahmi Koç Müzesi*

ÖZET

Osmanlı mimarisinde camın ve alçının uygulama alanı bulduğu tepe pencereleri hem alçı, hem de cam sanatı açısından büyük önem taşımaktadır. Osmanlı döneminde anıtsal yapıların ve evlerin alt sıra pencereleri, açılıp kapanabilen pencerelerdir. Üst sıradaki tepe pencereleri ise açılıp kapanmazlar. Sabit durumdaki bu pencerelerde; duvar kalınlığından yararlanılarak pencere boşluğunun iç ve dış yüzünde ikili bir düzen oluşturulmuştur. Duvar kalınlığının dış tarafına takılan yapının cephesinde bulunan pencereler “dışlık (dış pencere)”, duvar kalınlığının iç tarafında yer alanlar ise “revzen / içlik (iç pencere)” olarak adlandırılır.

500 yıldır Osmanlı yapılarını süsleyen ve belli bir geleneğin son örnekleri olan alçı pencerelerin (içlik ve dışlıkların) günümüzde özgün örnekleri gittikçe azalmaktadır. Zaman içinde bozulmuş olan pencereler onarımlarda yenilenmekte, kırık camları yenileri ile değiştirilmektedir. Özellikle dışlık camlarında fabrikasyon üretime geçilmiş olup, özgün camların kalitesinde ve inceliğinde camlar üretilmemektedir. Geleneksel yapım tekniğinin çok emek gerektirmesi, alçı ve cam ustalarının yetişmemesi, günümüzde yeni malzemelerle daha kolay yöntemlerin denenmesi sonucu bu sanat dalı ve ustalar yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır.

İstanbul başta olmak üzere Osmanlı Döneminin hemen hemen bütün yerleşmelerindeki en önemli ve özel mimari yapılarında yüzyıllar boyu kullanılmış olan “alçı pencereler”, alçı ve cam işleme sanatının ön plana çıktığı önemli yapı elemanlarından biridirler. Alçı pencere ustalarının çoğu; babadan oğula ya da us-

tadan çırağa geçen bu mesleği sürdürdükleri için geleneksel alçı pencere üretimi ile ilgili, kuşaktan kuşağa aktarılan ancak kayıt altına alınmayan bilgilere sahiptirler. Bu bağlamda; kültürel mirasın önemli bir parçası olan alçı pencere ve dışlık camlarının geleneksel yöntemle üretilmesinde emek ve bilgi sahibi olan usta ve atölyelerin belgelenmesi, geleneğin gelecek kuşaklara aktarılması açısından büyük önem taşımaktadır.

Bu bildiriye hedeflenen genel amaç; Osmanlı mimarisinin sanatsal ve geleneksel üretimlerinden biri olan alçı pencerelerin üretiminde geçmişten günümüze gelenek-zanaatkar-atölye ilişkisini ve değişimini irdeleyerek çözüm önerileri üretmektir.

Giriş

Osmanlı mimarisinde yüzyıllar boyunca kullanılmış olan revzenler, alçı ve cam işleme sanatının ön plana çıktığı ve renkli camın büyük bir ustalıklarla mimaride kullanıldığı önemli yapı elemanlarıdır. Geleneksel Türk mimarisinde saray, cami, türbe, medrese gibi anıtsal yapıların ve evlerin alt sıralarındaki pencereler mekana hava girmesini sağlamak için açılıp kapanabilen pencerelerdir. Üst sıradaki pencereler ise sadece gün ışığını almak için yapıldıkları için alttaki pencerelerin aksine açılıp kapanmayan pencerelerdir. Sabit durumdaki bu pencerelerde; duvar kalınlığından yararlanılarak pencere boşluğunun iç ve dış yüzünde dışlık ve içlik olarak adlandırılan ikili bir pencere düzeni oluşturulmuştur. Duvar kalınlığının dış tarafına takılan ve yapının cephesinde bulunan pencereler “dışlık (dış pencere)”, duvar kalınlığının iç tarafında yer alanlar ise “içlik (iç pencere)” olarak adlandırılmıştır (Resim:1).

İçlikler; tepe penceresi, kafa penceresi, alçı pencere, revzen, elvan pencere gibi isimler almıştır. Osmanlılar, renkli camlarla çok süslü bir şekilde yapılmış olan pencereleri “Revzen-i Menkuş” (nakışlı pencere) olarak adlandırılmışlardır. Alçı pencereler; geometrik ve bitkisel motifler ve yazı kuşaklarıyla zenginleştirilerek birer bezeme panosu şeklinde tasarlanmışlardır (Resim:2-3). Yapı içine hoş bir aydınlık, ışık ve renk veren bu pencereler; zaman içinde renkli camları ile gün ışığını ileten doğal ışık kaynağı olmaktan çıkıp, özel ışık kaynağı haline gelmişlerdir (Resim:4-5-6). Alçı pencere ustaları; en küçük cam parçasına bile bir yer bulmuşlar, büyük bir titizlikle çalışarak sanatlarının doruğuna çıkmışlardır. Alçı pencere ustalarının sayesinde revzen sanatı kendine has özellikleriyle Osmanlı-Türk sanatının önemli bir kolunu oluşturmuştur.

Alçı Pencere Yapım Tekniği

Osmanlı mimarisinin sanatsal ve geleneksel üretimlerinden biri olan, büyük emek, işçilik ve aynı zamanda sabır gerektiren alçı pencerelerin geleneksel yapım tekniğinde çamurlu yöntem uygulanmaktadır. Yapım tekniği; üretilecek pencere sayısına, bezemelerin inceliğine ve ustanın hünerine bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Revzen yapımında öncelikle desen/kompozisyon belirlenir. Kağıda çizilen desenin kenarları iğne ile delinir, içinde kömür tozu bulunan ince delikli bir torbayla kağıt üzerine hafif hareketlerle bastırılarak desenin tezgaha çıkması sağlanır. Renkleri belirlenmiş olan camlar, kayıtların arasında kalan boyut ve biçimlerine göre kesilip hazırlanır. Daha sonra lüeci çamurundan (killi toprak) kalıplar, kayıtların arasında kalacak camların biçimine uygun şekilde kesilerek her cam boşluğu için ikişer tane hazırlanır. Camlar, desendeki yerlerine göre hazırlanan kalıplar üzerine oturtularak üzerine bir kat çamur kalıp daha yerleştirilir. Hazırlanmış olan ahşap kasa yerleştirildikten sonra alçı dökülür. Alçı donduktan sonra pencere tezgahı kaldırılarak alınır, kalıplar çıkartılır. Alçı kayıtların pürüzleri, döküm kusurları alçı bıçağı ile temizlenerek, oyma ve düzeltme işlemi yapılır. Alçı pencereler duvar yüzeyinde yüksek yerlere yerleştirildiği için kayıtların kalınlığı nedeniyle aşağıdan bakan bir kişinin motifleri ve camları tam olarak görebilmesi için kayıtların kenarları aşağıya doğru eğimli oyulur. Oyma işlemi bittikten sonra alçı pencere tezgaha tekrar yatırılarak küçük renkli camlar yerleştirilir ve alçı ile camların sabitlenmesi sağlanır. Tüm bu işlemlerin sonunda pencere yapıdaki yerine takılmaya hazır hale gelir.

Alçı pencerelerdeki camlar incelendiğinde üç farklı teknikte üretilen camların kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan biri “Crown-Glass” olarak bilinen “Göbekli (fil gözü) Camlar”dır. Bu camların üretiminde; pipo adı verilen demir üfleme çubuğunun ucuna erimiş cam topağı alınarak küre biçiminde şişirilir, daha sonra nobleye (demirden yapılmış cam sarma çubuğu) geçirilir. Tekrar ısıtıldıktan sonra ortadan delinir ve kendi ekseni etrafında maksimum incelik elde edilene kadar devamlı döndürülerek camın büyük bir disk haline gelmesi sağlanır (Resim:7). Bu disk tekrar fırınlanarak parlatılır (Canav Özgümüş 2013:15). Diskin kenarlarından kesilen parçalar ince ve düzgündür, orta kısım ise kalın ve göbekli/bombelidir (Resim:8). Camların merkezlerinde noblenin izi bulunur (Resim:9). Göbekli cam parçaları; merkezden yayılan kavisli dalgalardan tanınırlar. Bu camların habbeleri de merkezden başlayarak iç içe sıralanmış, kenarlara paralel uzanan, kavisli hava kabarcıkları şeklindedir. Camlara “boğa gözü” veya “fil gözü” denmesinin nedeni de ortadaki bombelerdir (Canav Özgümüş; Kanyak 2013:240). Osmanlı döneminde göbekli camların bombeli kısımları (fil gözü) büyük bir çoğunlukla dışlıklarda kullanılmıştır. Az sayıda örnekte ise içliklerde de kullanımına rastlanmaktadır. Camların kenarda kalan ince cidarlı kısımları ise küçük küçük kırılarak veya kesilerek yine içliklerde kullanılmıştır.

Diğer bir cam tipi “Dökme Düz Camlar”dır. Bu teknikte; erimiş haldeki cam, kepçe ile alınarak kare veya dikdörtgen tablaların içine dökülür, ıslak düz tahta spatulalar veya merdaneler yardımıyla yayılır. Genellikle 0,2-0,6 cm kalınlığı olan cam plakaların kısa kenarlarında, cam tabakayı tutan aletlerin izleri girintiler halinde belli olmaktadır. Ayrıca camın alt yüzünde zemindeki tabakanın pürüzleri, üst yüzünde cam soğurken oluşan gerilme izleri görülmektedir (Canav Özgümüş; Kanyak 2013:239). Elde edilen cam çok fazla soğumadan istenilen boyutlarda kesilerek kullanılır (Resim:10-11). Cam plakaların kenarları istenen biçimi oluşturacak şekilde çentiklenerek alçı revzenlerin desenlerini oluşturan açıklıklarda kullanılmışlardır (Resim:12).

Diğer tip camlar ise “Üfleme Camlar”dır. Cam üflenerek ampül şekline getirilir. Daha sonra kırılarak, küçük açıklıklar için kullanılır. Bunlar ince camlardır (Resim:13). En karmaşık, girift bezemelerde bu tür camlar kullanılmıştır.

Osmanlı Döneminde Alçı Pencere ve Cam Sanatı

Osmanlılardan önce Selçuklular döneminde de cam işlerinin son derece gelişmiş olduğu ve revzenlerin varlığı kazılarda çıkan örneklerden anlaşılmaktadır (Uysal 2008:458-466). **Özellikle** Kubadabad Sarayı kazılarında ele geçen cam buluntular arasında en kalabalık grubu renkli pencere camları oluşturmaktadır. Bulunan örnekler, camların göbekli cam olarak yapıldığını, bu camların hem içlik hem de dışlıklarda alçı kayıtlar arasında kullanıldığını göstermektedir (Uysal 2008:275-332). Bu dönemdeki cam üretimi ile ilgili olarak arkeolojik buluntuların dışında tarihi belgelerden de önemli bilgiler elde edilmektedir¹.

Osmanlı dönemindeki alçı pencere ile ilgili bilinen en eski belgeler 16.yüzyıla tarihlenmektedir. Bu yüzyıla ait belgeler arasında 1582 yılında Sultan III. Murat'ın oğlu **Şehzade Mehmet'in sünnet düğünü için düzenlenen** şenlikleri anlatan Sûrnâme-i Hümayûn (Düğün Kitabı) büyük önem taşımaktadır. Bu tür şenliklerde İstanbul esnafı meslek dallarına ilişkin üretimlerini bir geçit töreni şeklinde sunarlardı. Her esnaf grubu, dükkanını temsil eden tekerlekli bir araba hazırlayarak, bu araba üzerinde kendi faaliyetlerini halka ve padişaha sergilemektedir. Zanaatkarlar, şenlikler için hazırladıkları sahnelerde, tüm mesleki hünerlerini sergilemek ve malı nasıl ürettiklerini göstermek için büyük çaba harcarlardı. Alayla geçiş, esnaf arasında bir nevi rekabette doğurduğu için esnaf; birbirleriyle üstünlük yarışına girer, her sınıf kendi alayının daha mükemmel daha cazip ve

1 Uysal'ın tarihsel belgeler eşliğinde ortaya çıkardığı tespitler Anadolu Selçuklu cam üretimi hakkında önemli bir alan açmıştır. Uysal, İbn Bibî'ye ait Selçukname'de ve benzeri metinlerde cam malzemeye dair verileri değerlendirmiş bunun yanında dönem yazmalarında bulunan minyatürlerde cama dair izler tespit etmiştir (Uysal 2009). Merçil tarafından Anadolu Selçuklu devri meslek hayatı üzerine yapılan bir çalışmada ise dönem zanaatçıları arasında camcı ve şişçilerin bulunduğu tespit edilmiştir (Merçil 2000).

daha ilgi uyandırıcı bir şekilde geçmesine son derece özen gösterir ve padişahın takdirini kazanmaya çalışırdı. Daha sonra şenlik geleneğine uygun olarak önceden tespit edilen ölçüye ve şekle göre hediyelerini padişaha takdim ederlerdi (Nazır 2011:52-53). Nakkaş Osman ve ekibi tarafından yapıldığı bilinen ve son derece ayrıntılı bilgiler içeren Sûrnâme-i Hümâyûn'daki minyatürlerde; **çeşitli sanat kollarını temsil eden loncaların geçidinde** camcı esnafına da yer verilmiştir. Minyatürlerden birinde bir arabanın üstünde kurulmuş cam ocağının çevresinde camın üretim aşamalarını ve kullandıkları aletleri sergileyen ve üretim yapan cam ustaları görülmektedir. Ustaların çalışma biçimini ve kullandıkları aletleri gerçeğe uygun olarak gösteren bu minyatür camcılığının o yüzyıldaki düzeyini yansıtan önemli bir belgedir (Resim:14). Başka bir minyatürde ise, revzen ustalarının geçişi görülmektedir (Resim:15-16). Bu minyatürler revzenlerin yapımı, geleneğin yaygınlığı ve cam üretimi hakkında bilgi vermesi açısından önemlidir.

Osmanlı dönemi camcılığıyla ilgili elde bulunan belgeler arasında 1550-1557 yıllarında yapılmış olan Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaatı'na ait muhasebe defterleri ile inşaata ilişkin emir ve fermanlar özellikle ilgi çekicidir (Barkan 1972-1979). Bu belgeler, o dönemdeki cam ustalarının isimleri, camide çalıştıkları bölümler, günlük ücretlerine dair bilgiler vermektedir. Ancak bu ayrıntılı bilgilere karşın camcılarının, cam üretimi ve biçimlendirmelerine ilişkin hiçbir bilgiye rastlanmamaktadır.

Camcı Esnafı ve Atölyeleri

Osmanlı devletinde cam sanatı, padişahın desteği ile saraya bağlı olarak üretimini sürdürmüştür. Bu dönemde sağlam bir örgütlenmeye sahip olan camcı esnafı; **İstanbul Bostancı Ocağı'nın bir kolu olarak** kurulan Camcılar Ocağı aracılığı ile devlete, cam takan, cam satan esnaf ise, doğrudan "mimarbaşıya" bağlı bulunuyordu. Camcılar Ocağı, sarayın ve saraya bağlı bina ve tesislerin camlarını takmakla görevliydi (Bayramoğlu 1974: 8). "Camger" adı verilen ustalar, kendi aralarında çeşitli uzmanlık bölümlerine ayrılarak çalışırlardı.

Osmanlı şehirlerinde ticaret ve sanatla uğraşmak belli şartlara bağlıydı. Kişiler, istedikleri ticaret ve sanat mesleğine hemen giremezler, istedikleri yerde ve biçimde çalışamazlardı. Kent esnafı ve küçük çaplı üretim yapan zanaatkarlar kendi içinde teşkilatlanmışlardı. Bu teşkilatlara "lonca" denir, her esnaf mutlaka bir loncaya kayıtlı olur, loncasının koruması ve denetimi altında bulunurdu. Belli kuralları olan loncaların kurucuları gedik sahibi ustalardı². Osmanlı'da sanat her-

2 Osmanlılar zamanında esnaf ve sanatkarlar arasında yardımlaşma ve dayanışmayı sağlamak, kalite kontrolü yapmak ve esnaf içinde tekelleşmeyi önlemek için kurulmuş olan sistem veya bu sistem içinde kazanılan çalışma yetkisine "Gedik" adı verilirdi. Gedik; Osmanlı döneminde daha çok esnaf ve zanaatkar loncalarına tanınan tekel ya da imtiyazlar için kullanılan bir terimdir (Nazır, 2011: 41).

kesin yapabileceği bir şey değildi. Ancak büyük ustaplardan öğrenilen bir ustalık/ hüner olduğu kabul edilirdi. Zanaattaki yetenek ve beceri sınavlarla belirlenirdi. Loncaya çırak olarak girilir, belli zamanlarda verilen sınavlardan sonra dükkân veya sanat sahibi olunurdu. Her lonca yaşlılardan oluşan 6 kişilik bir “ustalar kurulu”ndan oluşur, bunlardan en yaşlısı başkan olurdu. Meslek aşamaları; çıraklık, kalfalık, ustalık, yiğitbaşılık, kethüdalık ve Ahi babalık şeklinde sıralanmıştı (Küçükerman 1985: 141, Nazır 2011: 39). Bu sistem içinde, usta-kalfa-çırak düzeni büyük bir hassasiyetle korunurdu. Çırak, usta ve kalfa yönetilenler, yiğitbaşı, kethüda ve Ahi baba ise yönetici kadrosu olarak görünmektedir. Ustaların dükkân açma hakkına gedikli denilirdi. Gedik’e sahip olmak için önce çıraklık, sonrada kalfalık yapıp, ustalık belgesi almak gerekirdi. Camcı esnafının da diğer loncalardaki gibi, “Nazır”ları, “Kethüda”ları, “Yiğitbaşı”ları (atölye sorumlusu), “Duacı”ları ve “Sahib-i Karhane (işyeri sahibi)” olan “Usta”ları vardı. Yiğitbaşı ve Duacı’ları, esnaf kendi içinden seçerdi. Camcılık teşkilatının yönetiminde yer alan Nazır ve Kethüda’lar ise Enderun’da eğitim görmüş kişiler arasından atanırlardı.

Osmanlı döneminde Lonca ve Gedik sisteminde ciddi denetlemeler yapılırdı. İstanbul’da esnaf ve bu esnafların çalışacağı dükkân, yapımevi gibi işyerleri sayısı uzun zaman devlet tarafından belirlenmiş ve “gedik” olarak adlandırılan bir sınırlamaya bağlanmıştır. Camcı esnafı için fermanla belirlenen gedik sayısı 1660’daki nizama göre İstanbul için 278, Galata, Eyüp, Üsküdar ve Tophane için birer camcı dükkânıdır. Camcı esnafına ait gedikli dükkân sayısı 1727, 1755 yıllarında da belli sayılarda sınırlı tutulmuştur ³.

Kural gereği cam ürünlerinin ve satışının kesin olarak uyulması gereken kabul görmüş zorunlu şartları vardı. Fırınlr için gerekli çam odunu ile maya denilen cam fırınında ergitmek için kullanılan şişe cam kırıklarının sadece gerçek üreticiye aracısız olarak satılması sağlanırdı. Hatta bu değerli malzemenin ihracatı da önlenerek, ülke içinde cam üreticilerinin sıkıntı çekmemesine özen gösterilirdi. Böyle bir düzen içinde gerçekleştirilen cam ürünlerinin biçimleri, isimleri, özellikleri, ağırlıkları ile alım satım bedelleri daha önceden denetim mekanizması tarafından belirlenmekteydi. İşin ustası tarafından yapılan işler kontrol edilir ve önceden belirlenen kalitede olmasına dikkat edilirdi. “Nazır” ve “Kethüdalar” da atölyelerdeki üretimi denetleyerek, kalitesini ve fiyatları kontrol ederlerdi. Belli

³ İstanbul’da camcı esnafından olup, ustasının yanında iyice yetişen ve tek başına dükkân açabilecek seviyeye gelen Hacı Ahmet adında ustanın dükkân açmasına İstanbul, Galata ve Eyüp’teki camcı dükkânı sayısının yeterli olduğu ve yeni dükkâna ihtiyaç olmadığı gerekçesiyle izin verilmemiştir (Nazır 2011: 33). Sanatında ehliyetini ispat etmiş ancak 18 yıldır kalfa statüsünde çalışan bir camcı kalfası ise, 1742 yılında mahkemeye başvurarak kendi dükkânını açmak istediğini belirtmekteyse de; loncasının idarecileri İstanbul, Galata ve Eyüp’teki camcı dükkânı sayısının başmimar tarafından 93 olarak belirlendiğini ve hiç kimsenin usta dahi olsa bu sayının dışına çıkamayacağı gerekçesiyle bu talebi reddetmişlerdir (Nazır 2011: 36).

koşullara uymayan **üretimler**, “Nazır” tarafından kırılır ve bunları **üreten, işleyen ustalar cezalandırılırdı** (Küçükerman 1985:153). Esnaf ve sanatkârın, birbirlerinin üretim ve satış sahalarına girmeleri yasaktı. Ancak halkın menfaati söz konusu olunca, böyle uygulamalara izin verilirdi. Esnafın çalışma alanlarının belirlenmesi, hem haksız rekabeti hem de işsizliği önlemede önemli bir tedbirdi. Tüm bu katı kurallarla aslında cam işleyenler devlet tarafından korunmaktaydı.

17.yüzyıldan itibaren lonca teşkilâtının sisteminde meydana gelen bazı gevşeklikler sebebiyle sanatkâr kesiminde dağılmalar oldu. 1861’de çıkarılan bir kanunla gedik sisteminde değişikliğe gidilerek, sınırlı bir alanda tutulması ve serbest piyasa şartlarına geçilmesi için bir nizamnâme çıkarıldı (Küçükerman 1985:139). Ancak uzun yıllar, belli bir teşkilât içinde yaşamaya alışmış olan esnaf arasında çözümlenme başladı, ekonomik ve sosyal hayat gittikçe bozuldu. Bu durumu düzeltmek için yapılan yeni düzenlemeler de lonca teşkilâtının ve gedik sisteminin yerini dolduramadığı için esnaf ve sanatkâr kesimi, kendi halinde hareket etmeye başladı. 1913’te çıkarılan bir kanunla ise tezgâha ve dükkâna bağlı gedikler yasaklandı.

Osmanlı devletinde cam sanatı, padişahın desteği ile saraya bağlı olarak üretimini sürdürmüştür. Aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu’nun en üst düzeyde “Ehl-i Hiref” adıyla tanınan ve Saraya bağlı olarak çalışan özel bir sanat erbabı kadrosu da bulunmaktadır. 45 kadar ayrı meslek grubundan oluşan bu özel kadro arasında “Cemâat-i Câmgerân-ı Hâssa” olarak isimlendirilen cam ustaları (camgeranlar) da görev yapmaktadır (Kalyoncu 2015:288). Ehl-i Hiref’e bağlı cam ustalarının maaş defterlerindeki kaydı 1596 yılından itibaren görülebilmektedir. Söz konusu tarihte sayıları onbir olan bölüğün mevcudu bu dönemden sonra azalmaya başlamış, 18. yüzyılda ise sadece iki cam ustası kalmıştır (Bozcu 2010: 74).

Osmanlı döneminde İstanbul, cam sanayinin merkezidir. Fetihden sonra cam imalathaneleri Türklerin elindedir ve cam yapan işçi ve ustaların büyük bir çoğunluğu da Türk’tür (Bayramoğlu 1974:13). İstanbul’da cam sanayinin farklı yüzyıllarda çeşitli yerlerde toplandığı kaynaklarda belirtilmektedir. Bu yerler arasında Eğrikapı ve Tekfur Sarayı civarı uzun zaman cam imalathanelerinin toplandığı sanayi mahalleleri olmuştur (Bayramoğlu 1974:11). 16.yüzyılda Eğrikapı’da bir cam yapım merkezi açılmıştır. 17.yüzyılda Eğrikapı, Balat, Ayvansaray ve Bakırköy, atölyelerin yoğun olarak bulunduğu bölgelerdir. Bakırköy’de ki Baruthane-i Amire civarında hayvan gücüyle işleyen çarklar, dibekler, perdah yerleri, camhane ve güherçile kazan ve ocakları bulunmaktadır (Bozcu 2011:74). Bu dönemde camcılıkta kullanılan kumun nereden geldiği kesin olarak bilinmemekle birlikte cam yapımı için elverişli ince ve beyaz

kumun Yedikule yakınlarındaki Kumboğazından sağlandığı tahmin edilmektedir (Bayramoğlu 1974:10; Küçükerman, 1985:149).

İstanbul'daki cam üretimi için genel bir ilke olarak sanayinin yerleştiği bölgeler seçilmiştir. 18.yüzyılda III. Mustafa döneminde İstanbul'da, cam sanayi gibi ateş kullanmayı gerektiren tüm atölyeler ve imalathaneler Edirnekapı yakınındaki Tekfur Sarayı çevresine toplanmış, başka bir yerde üretim yapılması yasaklanmıştır (Küçükerman 2002:316). Bunun en önemli nedeni İstanbul'da sıklıkla büyük yangınların çıkmasıdır. Şehir içinde yangınlara sebep olmamaları için daha çok şehir surlarına yakın ve yangın tehlikesi olmayan yerlerde cam üretimine izin verilmiştir. Edirnekapı semtinin, İstanbul şehrinin dışarıya açılan sur kapısına yakın olması, cam işçiliği için gerekli malzemelerin kolay temin edilmesini de sağlamıştır. Ayrıca şehir dışından ham madde, odun ve kömür Tekfur Sarayındaki sanayi bölgesine kolayca getirilebiliyordu. 18.yüzyılın sonunda Beykoz Cam Fabrikasının faaliyete geçirilmesiyle yerli üretim camlarda bir canlanma dönemi yaşanmıştır. Beykoz atölyeleri her türlü camı üretmesine karşın henüz düz cam üretilmiyor, büyük boyuttaki pencere camları Avrupa'dan ithal ediliyordu. Batı ülkelerinde hızla gelişen cam üretimi karşısında, İstanbul cam atölyelerinin yeniden düzenlenmesi gerekmiş, özellikle 18.yüzyıl sonlarında Çubuklu'da kurulan imalathane ile bu alanda yeniden canlanma olmuştur.

19.yüzyıl ile 20.yüzyıl başında Osmanlı devletinde cam imalatında atölye tipi üretimden fabrikalaşmaya geçiş başlamıştır. Bu dönemde Avrupa teknolojisi ile kalifiye iş gücünden yararlanma gayretler görülmektedir (Fındık, 2007:164). Ancak Sanayi devrimiyle birlikte Avrupa'da yeni teknoloji ile cam fabrikaları kurulmuş daha ucuz ve seri cam üretiminin yanısıra büyük boyutta camlar üretilmeye başlanmıştır. Bunun sonucunda Osmanlı İmparatorluğu'ndaki saray, köşk, cami gibi önemli mimari yapılarda Avrupa'dan getirilen büyük boy camlar kullanılmaya başlanmış ve Osmanlı geleneksel mimarisindeki tepeli pencereleri/ revzenler de yapısal olarak değişmiştir. Avrupa'nın hızla sanayileşmesi ve yeni teknolojisi karşısında, geleneksel teknikle pencere camları üreten Osmanlı cam sanayinde hızlı bir çöküş baş göstermiş ve Aynasaray, Eğrikapı ve Tekfur Sarayı çevresindeki atölyeler birer birer kapanmaya başlamıştır.

Oysa atölye, zanaatkârın yuvasıydı (Resim:17-18-19). Sanayi toplumuna gelinceye kadar zanaatkârlar çalıştıkları yerlerde uyurlar, yerler içerler ve çocuklarını yetiştirirlerdi. Atölyelerde meslek etliğini ve çalışma koşullarını ortaya koyan, sıkı sıkıya uygulanan, iyi bir disipline dayalı ancak yazılı olmayan yüzyıllardan beri süregelen kurallar ve değerler bulunmaktaydı. Ustaların kendi içlerinde sürdürdükleri bir hiyerarşi vardı. Ustalık babadan oğula, çoğunlukla da

ustadan çırağa aktarıldı. Her çırak, öncelikle kendisine mesleğin sırlarını ve bağlı olduğu esnaf teşkilatının geleneklerini öğretecek bir ustanın yanında mesleğe başlar, lonca yönetiminin onayı olmadan ustasını değiştiremez, ustası da onu yetiştirmek ve ehliyetini ispatladıktan sonra mesleğini icra edebileceği yer ve aletleri temin etmekle yükümlü olurdu (Nazır 2011:32). Osmanlı döneminde sanatla ahlak birlikte ilerlerdi. Ustasının ahlakı ile yıllarca pişen çırak, ustasının gözündeki ehliyet sahibi olunca kalfalık mertebesine yükselirdi. Kalfalığa yükselen çırak, yine bir ustaya bağlı olarak çalışmaya devam ederdi. Genç bir kalfanın ise usta olabilmesi için senelerde çalışması gerekirdi.

Sanatçılar, yöntemleri “sır” olarak benimsemiş, sanatı “hikmet” saymış ve bir “usta”ya bağlanmışlardı (Küçükerman,1985: 141). Alçı ve cam ustaları, sahip oldukları bilgi ve becerilerinin yanısıra mesleğin inceliklerini ve etiğini uzun yıllar sonucunda çıraklarına aktararak, geleneksel teknikle pencere camı üretiminin ve revzen sanatının nesiller boyunca devam etmesini sağlamışlardır.

Sonuç

Kentin mimari kimliğine damgasını vuran alçı ve cam ustaları, geçmişin kültürel ve toplumsal birikimlerine kendi değer yargılarını da katarak çok önemli sanatsal eserler ortaya koymuşlardır. Alçı pencere yapımı büyük bir sabır isteyen, yoğun bir emek ve sanatsal kaygıyla gerçekleştirilen bir çabanın ürünüdür. Ancak günümüzde geleneksel revzen ustalığı önemini kaybetmiş, bu geleneği sürdüren zanaatkâr sayısı ve atölyeler oldukça azalmış, geçmişteki atölye geleneği ve usta-çırak ilişkisi yok olmuştur. Teknolojik gelişmelere bağlı olarak alçı pencerelerin dökümünde, işlenmesinde, şekillendirilmesinde değişiklikler olmuş geleneksel yapım tekniği büyük ölçüde terk edilmiştir. Alçı kayıtların arasında yer alan el imalatı döküm camları yapacak usta ve atölye olmadığı için bunların yerine fabrikasyon camlar kullanılmaktadır. Ancak fabrikasyon camlar, özgün camların kalitesinde ve inceliğinde üretilememektedir. Tüm bunlar geleneksel ustalık ve işçiliği ortadan kaldırmakta ve 500 yıldır Osmanlı yapılarını süsleyen alçı pencerelerin özgün örnekleri gittikçe azalmaktadır.

Alçı pencereler günümüzde sadece restorasyon faaliyetlerinin sürdürüldüğü tarihi yapılarda ön plana çıkmaktadır. Geleneksel yapım tekniğinin çok emek gerektirmesi, alçı ve cam ustalarının yetişmemesi, ustalara gereken önem ve değerin verilmemesi, yeni malzemelerle daha kolay yöntemlerin denenmesi sonucu bu sanat dalı ve ustalar yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Birçok anıtsal yapıdaki alçı pencerelerin onarımlarını gerçekleştirmiş olan Abdurrahman Aydın ve Zeynel Demirer revzen sanatının son temsilcileridir (Resim:20-21). Büyük bir özveriyle baba mesleği olan revzen ustalığını sürdürmeye çalışmaktadırlar.

Alçı pencere ustalarının çoğu, ustadan çırağa ya da babadan oğula geçen bu mesleği sürdürdükleri için geleneksel alçı pencere üretimi ile ilgili, kuşaktan kuşağa aktarılan ancak kayıt altına alınmayan bilgilere sahiptirler. Oysa, usta-çırak ilişkisi içerisinde öğrenilerek gelecek kuşaklara aktarılan geleneksel bilginin sürekliliğinin sağlanması önemlidir. Geleneksel mirasın korunması ve geleneğin geleceğe aktarılabilmesi için genç kuşakların bu zanaata olan ilgilerinin artırılmasının sağlanması, yeni ustaların yetiştirilmesi, geleneksel yöntemi uygulayan ustaların kayıt altına alınması ve belli bir geleneğin son örnekleri olan alçı pencerelerin kapsamlı bir envanterinin yapılması gerekmektedir⁴.

Usta ve atölyelerin belgelenmesi geleneğin gelecek kuşaklara aktarılması açısından büyük önem taşımaktadır. Kayıt altına alınan her zanaatkâr, gelenek ile kurulabilecek tarihsel serüvenin aktörleri olacak, geleneğin sürdürülebilmesi için atılan her adım ise geleneksel üretim kodlarının harcını oluşturacaktır.

KAYNAKÇA

Bakırer, Ömür 1990, “Vakıf Yapıların Pencereledeki Dışlık ve İçliklerin Onarımından Kaynaklanan Sorunlar”, VII. Vakıf Haftası: Vakıf Mevzuatının Akşayan Yönleri, Kıbrıs Vakıf İdaresi Çalışmaları ve Türk Vakıf Medeniyetinde Vakıf Eski Eserlerinin Restorasyonu Seminerleri, Ankara, 329-343.

Bakırer, Ömür 2008, “Mimarlık Tarihi ve Belgeler: Süleymaniye Camisi İnşaat Defterlerinde Cam”, Osmanlı'nın Peşinde Bir Yaşam-Surayia Faroqhi'ye Armağan, s. 97-134, Ankara.

Barkan, Ömer Lütfi 1972-1979, Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaatı, c.1-2, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Bayramoğlu, Fuat 1974, Türk Cam Sanatı ve Beykoz İşleri, Türkiye İş Bankası, İstanbul.

Bozcu, Pelin (Filiz) 2010, Osmanlı Sarayında Sanatçı ve Zanaatçı Teşkilatı Ehl-i Hiref, Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, İstanbul.

4 2015 yılında Yıldız Teknik Üniversitesinin desteğiyle Alçı Pencerele ilgili bir Araştırma Projesi başlatılmıştır (Proje No: 2015-15-01-KAP01). “İstanbul'daki Osmanlı Dönemi (15-17.yüzyıl) Yapılarında Alçı Pencerelelerin Envanteri, Yapım Tekniği ve Malzeme Özellikleri Üzerine Bir Araştırma” başlıklı proje kapsamında bir yıllık süreçte 60 yapının alçı pencereleri belgelenmiş ve envanterinin oluşturulmasına başlanmıştır. Aynı zamanda Osmanlı dönemi ve günümüzdeki revzen ustaları ve atölyeleriyle ilgili tespit ve belgeleme çalışmaları da proje kapsamında devam etmektedir. Bu çalışma ile kültürel mirasa önemli bir katkı sağlanacaktır.

Canav Özgümmüş, Üzlifat 2013, Çağlar Boyunca Cam Tasarımı, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Canav Özgümmüş, Üzlifat; Kanyak, Serra 2013, “İstanbul Yeni Cami Hünkâr Kasrı Pencere Camları”, Kaunos/Kbid Toplantıları 2: Anadolu Antik Cam Araştırmaları Sempozyumu, Ankara, 237-252.

Kalyoncu, Hülya 2015, “Ehl-i Hiref-i Hassa” Teşkilatının Osmanlı Kültür ve Sanat Yaşamındaki Yeri ve Önemi, The Journal of Academic Social Science Studies, Spring I, 33: 279-294.

Küçükerman, Önder 1985, Cam Sanatı ve Geleneksel Türk Camcılığından Örnekler, Ankara.

Küçükerman, Önder 2002, “Beykoz Camları”, Türkler, c. 2002: 313-327, Ankara.

Merçil, Erdoğan 2000, Türkiye Selçuklularında Meslekler, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

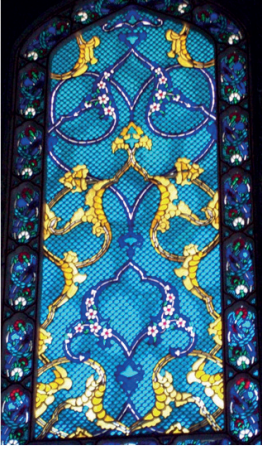
Nazır, Bayram 2011, Dersaadet’te Ticaret, İstanbul Ticaret Odası, İstanbul.

Ocak, Derya 2006, “XVI. yüzyıl Osmanlı Şenliklerinin Siyasal Boyutları ve Gündelik Hayata Etkileri”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeniçağ Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

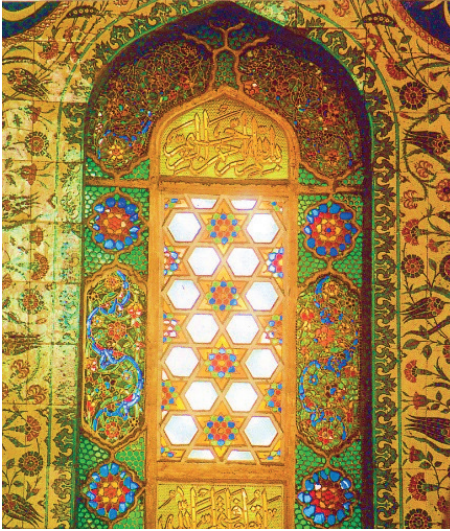
Özkul Fındık, Nurşen 2007, Son Dönem Osmanlı Cam İmalatı Sektörünün Oluşumu ve Avrupa Etkisi, Dini Araştırmalar, Mayıs-Ağustos 2007, cilt:10, s.28, 163-195.

Uysal, Zekiye 2008, “Kubad-abad Sarayı **Cam Buluntuları (1981-2004)**”, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi **İzmir**.

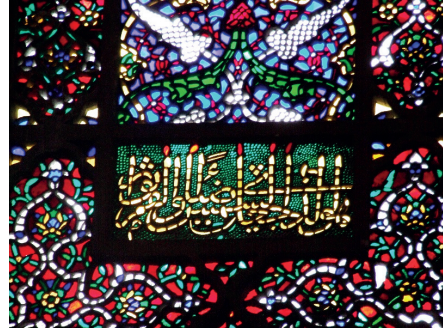
Uysal, Zekiye 2009, “Tarihi Kaynaklara Göre Anadolu Selçuklu Devri Camcılığı”, Erdem, Atatürk Kültür Merkezi Dergisi, 2009, 54: 201-216.



Resim 1: İçlik ve Dışlık Örnekleri



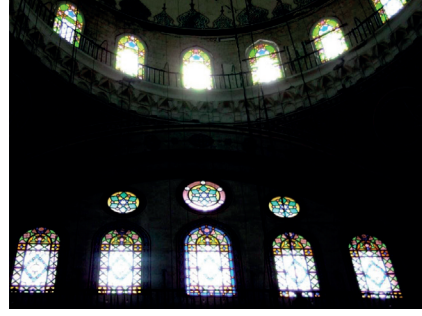
Resim 2: Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camisi



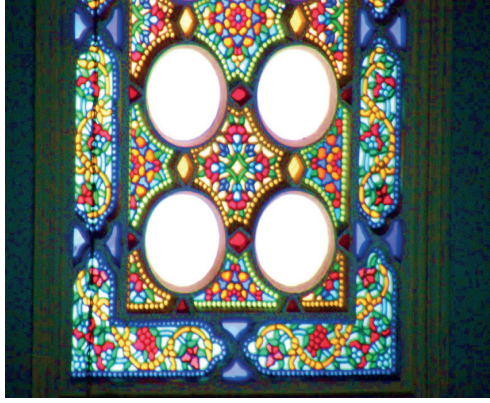
Resim 3: Süleymaniye Camisi



Resim 4: Süleymaniye Camisi Alçı Pencereleeri



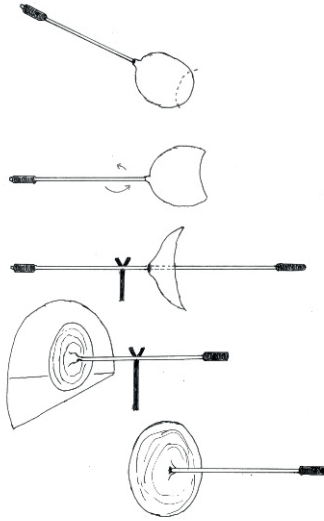
Resim 5: Beyazıt Camisi Alçı Pencereleeri



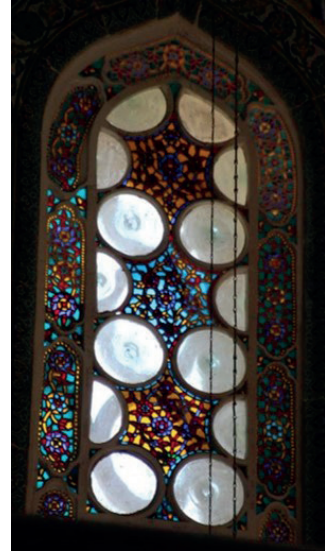
Resim 6: Kanuni Sultan Süleyman Türbesi, Alçı Pencere detayı



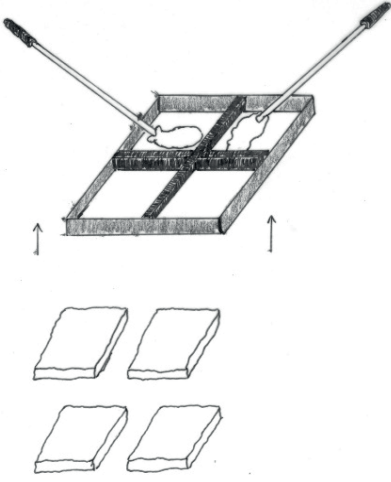
Resim 7: Göbekli Cam
(Çizim: İ.U. Çelik)



Resim 8: Şebzade Mehmet Türbesi



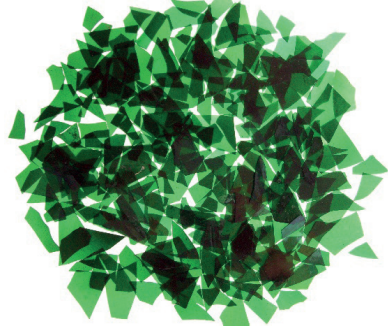
Resim 9: İnşaat Esseleri Müzesi



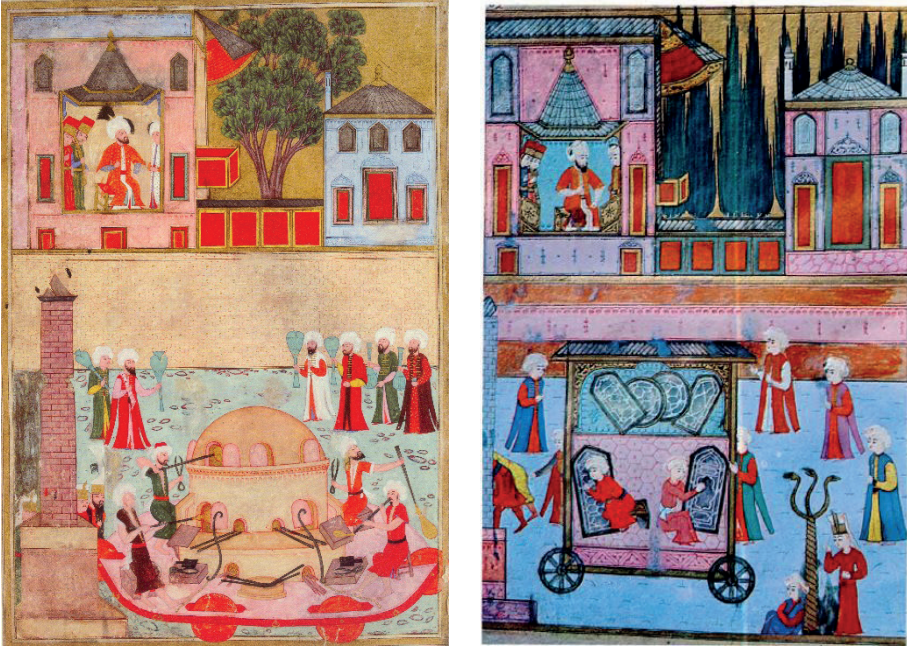
Resim 10-11: Dökme Düz Cam (Çizim: İ.U.Çelik)



Resim 12: Kenarları Çentiklenmiş Dökme Düz Cam



Resim 13: Üfleme Camlar



Resim 14-15: Camcı esnafı ve alçı pencere ustalarının geçişini gösteren minyatürler (Süvrnâme-i Hümayûn)



Resim 16: Alçı pencere ustalarının geçişini gösteren minyatürden detay (Süvrnâme-i Hümayûn)



Resim 17: Abdurrahman Aydın Atölyesi



Resim 18: Abdurrahman Aydın Atölyesi



Resim 19: Zeynel Demirer Atölyesi

TURAN AYDIN

(Trabzon)

Lakabı Küçük Sinan



Oğlu

YILMAZ AYDIN

(Trabzon)



Oğlu

ABDURRAHMAN AYDIN

(Trabzon)

Yaptığı bazı işler: Şehzade Mehmet Türbesi
Şehzade Külliyesi alçı işleri
Ragıp Paşa Kütüphanesi
Nuruosmaniye Camii



Abdurrahman Aydın

Resim 20: Alçı pencere ustası Abdurrahman Aydın

YUSUF DEMİRER

(Bayburt)

1948 yılında Mustafa Avşar atölyesine
çırak olarak girmiştir.

Yaptığı bazı işler:

Sivas Paşa Camii
Kayseri Bürüngüzler Camii
Topkapı Sarayı
Ayazma Camii
Üsküdar Valide Camii



Yusuf Demirer



Oğlu

ZEYNEL DEMİRER

(Bayburt)

Baba mesleğini devam ettirmektedir.



Zeynel Demirer

Resim 21: Alçı pencere ustası Zeynel Demirer

VI. OTURUM
FSM VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



“SÖZÜN DÜŞÜŞÜ YA DA NAZİREDEN TEHZİLE GİDEN YOLDA DİVAN EDEBİYATI”

Ali Şükrü Çoruk

İnsanlık tarihinde önemli bir aşamanın adı olan ve yaşadığımız süreci de içine alan modernliğin temel dinamiği eleştiri ve değişimdir. Uzun bir hazırlık döneminden sonra 19. yüzyılda tabiri caizse patlama şeklinde ortaya çıkan ve bütün dünyaya kendisini kabul ettiren bu süreç ilk anda “ancient regime” olarak nitelendirildiği “eski”ye getirdiği eleştiri üzerinde yükselecektir. Bir anlamda geleneği karşılayan “eski” karşısındaki tavrın her yerde aynı olmadığını, ülkeden ülkeye, kültürden kültüre farklılıklar gösterdiğini de burada belirtelim. Başka bir deyişle kimi zaman radikal modernlik şeklinde eskiyle olan bütün bağlantıları ortadan kaldırmak ve her şeyiyle yeniyi inşa etmek gayretleri olduğu gibi, geleneksel yapıları ve düşünce tarzını ihmal etmeden bu süreci inşa etme çabaları da söz konusudur. Neticede hangi şekilde olursa olsun özellikle günümüzde farklı modernlik tecrübeleriyle ve örnekleriyle karşı karşıya kaldığımız bir gerçektir. Bu çeşitliliği ise bizzat modernliğin kendi içinde yaşadığı çelişkiler ve sıkıntıların ortaya çıkarıldığını ve beslediğini de unutmamak gerekiyor. Başta da belirttiğimiz gibi eleştiri ve değişim dinamiği üzerine kurulan ve bu dinamiği varlık sebebi gören modernlik süreci insanlık tarihinde pek çok meselenin çözümüne katkı yaptığı gibi geleneksel dönemde olmayan pek çok sorunu da beraberinde getirmiş ve getirmeye devam etmektedir. Hatta ortaya çıkan durumu bir Pirus Zaferi olarak da görmek mümkündür.

Modernliğin ortaya çıkardığı sorunlar başlangıçtan itibaren “eleştiri” zemininde bizzat modernler tarafından tartışılmış, tartışılmaya devam etmektedir. Bu konuyu derinlemesine ele almak bu bildirinin konusu değildir. Ancak modernliğe yöneltilen ve çoğu yerde kabul gören eleştirilerin bizzat modernler tarafından geliştirildiğini, aynı zamanda modernliğin bir bakıma bu eleştiriler sayesinde hayatiyet kazandığını unutmamak gerekiyor. Ancak bu durum modernliğin sorunlarını ortadan kaldırmamaktadır. Meseleye kendi modernlik deneyimimiz ışığında baktığımızda karşılaştığımız sorunların çözümünde “kadim” denen geleneksel süreçle modern süreç arasındaki kopukluğu giderecek, gevşeyen bağları güçlendirecek ve birbirinden farklı gözükten bu iki süreci tek bir süreç hâline getirecek bilgi birikimi ve tecrübeye sahibiz. Zaten bu toplantının amaçlarından birisi de bu meseleye sanat çerçevesinde çözüm yolu aramaktır.

Genel anlamda modernliğin hareket tarzı Osmanlı modernleşmesi için de geçerlidir. Özellikle Tanzimat ile başlayan süreçte her sahada bazen radikal bazen tedricî surette gerçekleştirilen modernleşme çabalarından sanat ve edebiyat da nasibini alacaktır. Modernliği özetleyen insan, tabiat ve akıl merkezli yeni düzenin gereklerine uymayan her yapı gibi “eski” düzenin bir parçası olarak görülen divan edebiyatı da gündemden düşürülecek, yerine “yeni” hayatın icaplarına uygun bir edebiyat tesis edilmeye çalışılacaktır. Bu konuda yani modern edebiyatın tesisinde en fazla gayret gösteren şahsiyetlerin başında Namık Kemal gelmektedir. Pek çok çağdaşı gibi edebiyat hayatına eski edebiyat vadisinde yazdığı şiirlerle başlayan, hatta bir divançeye sahip olan Namık Kemal, asrın ve ülkenin modernleşme ihtiyacına cevap veremeyeceğini düşünerek divan edebiyatına radikal eleştiriler yönelir. Celâl Mukaddimesi’nde yer alan aşağıya aldığımız değerlendirme, Namık Kemal’in divan edebiyatı hakkında pek çok yerde dile getirdiği eleştirilerini özetler niteliktedir:

“Divanlarımızdan biri mütalaa olunur ki insan muhtevi olduğu hayalâtı zihninde tecessüm ettirirse, etrafını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhâl’in tepesine basmış, hançerini Mirrih’in ortasına saplamış memduhlar; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırıkça arş-ı a’lâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar; boyu servden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı maşukalarla mâl-â-mâl göreceğinden kendini gulyabaniler memleketinde zanneder” (İnci Enginün, Zeynep Kerman, Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4, “Mukaddime-i Celâl”, İstanbul 2011, ss145)

Namık Kemal’in Divan edebiyatına getirdiği eleştiriler gerek devrinde gerekse sonrasında daha da ağırlaştırılarak bu edebiyatın muarızları tarafından dile getirilecektir. Edebiyatı modern hayatın bir yansıması ve modernleşme sürecine katkı yapacak bir araç olarak görenler nezdinde divan edebiyatının hem sosyal hem de estetik bir değeri yoktur. Çünkü o hayale dayanan, estetiğini idealize üzerine kurmuş gerçek dışı bir edebiyattır. Modernlik realiteleriyle (bir bakıma hakikat anlayışıyla) örtüşmeyen, hatta modernleşmeyi tehdit eden bu edebiyat bırakılmalı, yerine insan, tabiat ve akıl merkezli aydınlanmacı bir edebiyat oluşturulmalıdır. Nitekim bu çabalar sonucunda divan edebiyatı gündemden düşecek ve yerini batı etkisinde yeni bir edebiyata bırakacaktır. Bununla beraber dar bir alanda da olsa varlığını ve hayatietini devam ettirecek olan bu edebiyat sonraki yıllarda zaman zaman gündeme gelmeye devam edecektir. Tanzimat gibi modernleşme tarihinin önemli aşamasını teşkil eden II. Meşrutiyet bu dönemlerden birisidir. Divan edebiyatının II. Meşrutiyetle beraber yeniden gündeme gelmesi bazı yönleriyle Tanzimat’ın devamı niteliğindedir. Özellikle Ömer Seyfettin ve

arkadaşları millî edebiyat adına yola çıktıkları zaman divan edebiyatını Namık Kemal'den çok daha ağır bir şekilde eleştireceklerdir. Bununla beraber bu dönemde bir geleneği devam ettirmek anlamında Yahya Kemal ve Ali Emiri Efendi'nin divan edebiyatını ihya çabalarını da unutmamak gerekiyor. Ancak bu çabaların hiçbirisi mizah şairlerinin bu edebiyatı mizah yaratmak anlamında yeni bir vadiye kullanmaya başlamaları, bu yolla adlarından söz etmeleri ve bir bakıma divan edebiyatını varlık sebebi dışında gündeme taşımaları kadar etkili olmayacaktır. Divan edebiyatı açısından çok önemli bir geleneğin, nazire geleneğinin bir eleştiri aracı olarak tehzile dönüşmesiyle ortaya çıkan bu durum ise bir geleneğin ihyası değil divan edebiyatının popüler ve gündelik amaçlar doğrultusunda yeni bir kullanım alanına sokulmasından, edebiyat "piyasa"sında tüketim nesnesi olarak görülmesinden başka bir şey değildir.

Konunun daha iyi anlaşılması bakımından nazireyi hatırlayalım: Basit manasıyla nazire, divan edebiyatında beğenilmiş takdir edilmiş bir şiire çoğunlukla gazele gerek devrinde gerekse sonraki dönemlerde aynı vezin ve kafiyede şiir yazmaya denir. Şairlerin yetişmesinde, şiir tahsilinde etkili olan nazirede usta şairlerin iyi örneklerinin seçilmesi esastır. Bir anlamda şairler arasındaki rekabete de işarete eden nazire geleneğinde yazılan yeni şiir eskinin bir taklidi değildir. Aksine eski üzerinden yazılmış yeni bir şiirdir. Nazireler aynı zamanda edebiyat tarihi açısından, gelenek boyunca hangi şairlerin ve şiirlerin sevildiğini göstermesi bakımından da önemlidir.

Eskilerin nazire geleneğine bu kadar önem vermesinin sebepleri arasında bir noktaya da işaret etmek gerekir. Bilindiği üzere edebiyat söz sanatıdır. Bir anlamda musiki ile yarışan, musikiden etkiler taşıyan divan şiirinde "söz"ü kalıcı ve herkesin terennüm edeceği "ses"e dönüştürmek sanatın esaslarından sayılmıştır. Nitekim bu babda Bâki'nin;

Âvâzeyi bu âleme Davud gibi sal
Bâki kalan bu kubbede hoş bir sâdâ imiş

Demesi boşuna değildir. Aynı şekilde Bâki'den asırlar sonra Yahya Kemal'in bir rübasinde;

Yâ Rab ne müsâvâtı ne hürriyeti ver
Hatta ne o yoldan gelecek şöhreti ver
Hep neşve veren aşkı terennüm dilerim
Yâ Rab bana bir ses yaratan kudreti ver

Diyerek Allah'a bu yolda dua etmesi oldukça anlamlıdır. Dolayısıyla nazire yazarlar bir bakıma, etrafında saygı ve takdir halesi oluşmuş sözün sese dönüştüğü şiirleri, kendi yorumlarını da katarak başka bir zamanda ve mekânda devam ettirmek gayretinde olmuşlardır.

Divan edebiyatı açısından bu denli önemli ve fonksiyonel bir geleneğin, nazirenin II. Meşrutiyet sonrasında tehzile dönüştüğünü görüyoruz. Tehzil tıpkı nazirede olduğu gibi kaynak alınan bir şiirin vezin ve kafiyesi muhafaza edilmekle beraber nazireden ayrı olarak bu defa mizahî tarzda şiir yazmaya denir. Bazen aruzla yazılan ve söylenen şiirlere heceyle tehzil yazıldığı, bu noktada divan edebiyatıyla sınırlı kalınmayıp halk edebiyatından örnekler etrafında da tehziller yazıldığı olur. Klasik edebiyatta fazla ilgi görmeyen bu tarzın yukarıda işaret ettiğimiz gibi II. Meşrutiyet sonrasında gündeme gelmesi ise kuşkusuz dönemle alâkalıdır. Kendisinden önceki dönemle bağlarını bütünüyle koparmak isteyen, eskiyle ilgili hususları “irtica” olarak değerlendiren Meşrutiyet, modernliğin eleştirisi ve buna bağlı değişim dinamiğinden hareketle eskiye ait her şeyi gündemden düşürerek yeniye yer açmaya çalışacaktır. Nazire geleneğinin tehzile dönüşmesini de bu çerçevede düşünebiliriz. Mizah şairleri, temel eleştiri biçimlerinden birisi olan mizah uğruna, divan şiirinin hem anlam hem de ses yönünden şaheser örnekleri ışığında yazdıkları ve gazetelerde, mecmualarda neşrettikleri tehzillerle, aynı zamanda bu edebiyata da büyük darbe vuracaklardır. Elbette bunu, görünürde günün gelişen olaylarını, şahsiyetleri ve pek çok konuyu mizahî tarzda eleştirmek, komik yaratmak yolunda yapacaklardır. Yazdıkları tehzillerde ağır nitelemeler kullanan Şair Eşref ve Hüseyin Kâmi gibi isimlerin mizahtan çok hicve yaklaştıklarını ayrıca belirtelim. Her ne şekilde olursa olsun şairlerin tehzil yazarken divan edebiyatını diriltmek, ihya etmek gibi bir amaçlarının olmadığını belirtmeye gerek yok. Ancak neticede ortaya çıkan durum Jacques Ellul'un işaret ettiği gibi “Sözün Düşüşü”nden başka bir şey değildir.

Şair Eşref, Fazıl Ahmet (Aykaç), Hüseyin Kâmi, Halil Nihat (Boztepe), Abdülbaki Fevzi (Uluboy), Hüseyin Suat Yalçın, Faruk Nafiz (Çamlıbel), Yusuf Ziya (Ortaç), Orhan Seyfi Orhon, İbrahim Alaattin Gövsa, Necdet Rüştü Efe ve Ümit Yaşar Oğuzcan, bir kısmı II. Meşrutiyet döneminde bir kısmı ise hem II. Meşrutiyet hem de Cumhuriyet döneminde tehzil vadisinde eser veren şahsiyetlerden bazılarıdır. Baki, Bağdatlı Ruhi, Fuzulî, Nef'î ve Nedim ise şiirleri etrafında tehzil yazılan başlıca divan şairleridir. Bendeniz Fazıl Ahmet (Aykaç) üzerinde doktora çalışması yaparken bu konudan haberdar oldum ve gazete taramalarım sırasında yukarıda isimleri geçen pek çok şairin bu tarzda şiirler yazdığını gördüm. Dönem yahut isimler çerçevesinde bu konuda yapılacak yüksek lisans, doktora çalışmaları kuşkusuz resmi daha net bir şekilde görmemizi sağlayacaktır.

Tehzil Örnekleri

(Fazıl Ahmet Aykaç'ın 1910 yılında dalgınlığıyla meşhur Maarif Nazırı Emrullah Efendi için Fuzûlî dilinden yazdığı tehzil. Kaynak: *Fazıl Ahmet*, İstanbul 1934, s. 205)

Öyle sermestem ki idrâk etmezem dünyâ nedir
Ben kimem, nâzır olan kim bu dönen kavga nedir

Hanya'dan da Konya'dan da dem-fürûşum gerçi ben
Bilmem amma sorsalar Hanya nedir Konya nedir

Sâhib-i irfân olan bilmez maarif nolduğun
“Ârif oldur bilmeye dünyâ vü mâfihâ nedir”

Ben hayâtım ilm ü irfânçün fedâ etmiş iken
Hep maârif işlerinde benden istiğnâ nedir

Her kazâ vâsıl olur insana Emrullah ile
Ben sukut endişesinden anlamam manâ nedir

(Hüseyin Kamî'nin Dehrî mahlasıyla Meşrutiyet'in ilk yıllarında İttihat ve Terakki'ye yakın gazetecilerden Tanîn başyazarı ve İstanbul milletvekili Hüseyin Cahit (Yalçın) için Nedim diliyle yazdığı tehzilden parçalar. Kaynak: Ahmet Tanıyıldız, *Dehrî Divançesi*, İstanbul 2013, s. 113-115)

Siyâset mülkünü yıktın Ohannes Han mısın kâfir
Bütün ahrâr'ı kızdırdın Kızıl sultan mısın kâfir

“Kız oğlan nâzı nâzın şeh-levend âvâzı âvâzın”
Aceb hunsa gibi hem kız u hem oğlan mısın kâfir

Seni gördükçe kürsüde olurlar gaşy sertâser
Nesin sen dilber-i gannâc-ı mebûsân mısın kâfir

.....

Fıransızlarla dâyim cenge pek meyyaldir tab'ın
Meğer perverde-süd-i dâye-i Alman mısın kâfir

.....

Nezâret arz edildikte kabul etmezsin ey fettân
Sen öyle eğreti ata binen nâdân mısın kâfir

.....

Nasıl üç yılda zengin oldun ey müflis muharrircik
Meğer simsâr-ı işgâlât-ı Hallacyan mısın kâfir

.....

Tanın'ın ser-sütununda sabah vakti tamam üç yıl
Çıkıp baykuş gibi ötmekle pek şâdân mısın kâfir

Tamam üç yıl harâbiyi bize gösterdin ıslâhât
Sihirbaz yâ melek şeklinde bir şeytan mısın kâfir

Bu manzumen senin Dehrî nedendir böyle pek baygın
Meğer sen de onun endâmına hayran mısın kâfir

(Orhan Seyfi Orhon'un 1939 yılında İstanbul'un çektiği su sıkıntısını Fuzûlî'nin meşhur Su Kasidesi'nden hareketle anlattığı tehzil. Kaynak: <http://www.siirparki.com/akbabadergi.html>)

Saçma ey Terkos gölünden tozlanan yollara su
Kim bu denlü tozlanan yollara kılmaz çâre su

Âb-ı lûtfun çeşme-i vaslında ancak katredir
Çıkmıyor bir türlü zîrâ istenen mikdâra su

Kimseler bilmez hakikî menba'ın mâhiyetin
Gerçi birçok ism alıp gelmektedir bâzâra su

Rahmet-i ilhama dâim muntazır Yahya Kemâl
Bağ-bân-ı tab'ı vermez yılda bir eş'âra su

Gâlibâ beynelmilel bir hayra vakfetsin diye
Lutf-ı tâli' bahş kılmıştır Celâl Muhtar'a su

Tamtaktır bak cümle sarnıçlar, susuz kalmış Ada
Vermemek caiz midir hiç böyle bir gül-zâre su

Kıldı İsâ akıbet âb-ı hayat-ı lütfunu
Etse lâyıktır teşekkür Lüt-f-i Kırdar'a su

Halkı sırâb eyleyen ihsân-ı bî-pâyândır
Katre yokken çeşmelerden fışkırır hem-vârâ su

Anladık eksik kalan nakdîne-i himmet imiş
Bağlıdır ancak sanırdık dirhem ü dinâra su

Suya dâir nutkunun âb-ı revandan farkı yok
Âşık olmuş gûyiyâ ol zât-ı hoş-güftârâ su

Bir benim yalnız susuz kalmış bu bezm-i nûşda
Yârdan su istesem mutlak sunar ağyâra su

İçmemiştir, neylesin şampanya ya şerbet değil
Sâki-i bahtın elinden Seyfi-i bî-çâre su

(Ümit Yaşar Oğuzcan'ın 1970'li yıllardaki televizyon yayınlarını Fuzulî'nin diliyle eleştirdiği tehzil. Kaynak: Ümit Yaşar Oğuzcan, *Taşlamalar Hicivler*, c. 2, İstanbul 2004, s. 341)

Bizi candan usandırdı acep Tivi usanmaz mı
Bir gün olsun ahımızdan beyaz ekran da yanmaz mı

Nice berbat programı koyarken yayına Tivi
Bizleri de biraz olsun zevk sahibi sanmaz mı

Şu milletin parasını çarçur etmek var mı böyle
İlgililer biraz aklın gereğine inanmaz mı

Tekrarlanıyor kaç yıldır nice yanlış hep üst üste
Acaba sebep olanlar kızarıp da utanmaz mı

Genel müdür değişse de zevksizlikler değişmiyor
Üsküdar'da sabah oldu acep Tivi uyanmaz mı

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



ÖLÜMÜN GELENEĞİ / GELENEĞİN ÖLÜMÜ: TÜRK-İSLÂM MEZAR TAŞLARININ EDEBÎ ve ESTETİK DEĞERİ

Doç. Dr. Mehmet Samsakçı¹

Özet

Osmanlı mezar taşları, şiirin, hüsn-i hattın, taş işçiliğinin, hakkaklığın el ele vererek oluşturdukları küçük şaheserlerdir. Onlarda bütün bir medeniyet, zevk, estetik, asıl önemlisi bunların bir mânâda yapıcısı ve belirleyici olan bir “imanın” tecellisi söz konudur. Estetik tasarımı ve işçilikleri yani mimarî zenginlikleriyle sanat tarihinin bir konusu olan mezar taşları, ihtiva ettikleri manzum ve mensur kitabeleriyle de edebiyat tarihimizin mühim bir tarafını teşkil ederler. Bu bildiride, mimarî eserlerin üzerlerinde bulunan kitabelerle beraber “taşa yazılan edebiyat”ın diğer yüzünü teşkil eden mezar taşları üzerinden bir geleneğin, diğer bir deyişle geleneğin bir cüz’ünün bitişi / terk edilişi söz konusu edilecektir.

Anahtar kelimeler: Ölüm, ölüm estetiği, mezar, mezar taşı kitabeleri.

GİRİŞ

Ölüm, hayat kadar gerçek, hayat kadar bizimle olan hatta bir insanın bütün hayatını şekillendiren, hatta anlamlandıran bir realitedir. Çünkü insanlar, hayatlarını biraz da ölüm düşüncelerine göre dizayn ederler. Âhirete inanmayan bir kimse, bütün anlamı bu dünyaya yükler ve dünyayı “seküler” bir perspektiften alır. Herhangi bir inanca mensup olan ve vefat ettikten sonra diriltiye hesap ve recaeğine inananlarsa hayatlarını inanç sistemleri doğrultusunda yaşarlar. Kısaca hayat ölüm, ölüm de hayat demektir.

Bütün bunlarla beraber insanoğlu, ölüm karşısında genellikle mücadeleci bir tavır sergilemiştir. Ölümü inkâr edemeyen, ölümü geciktiremeyen, ölümü öldüremeyen insanlık, ona yenilmemek için sanat, kültür ve medeniyetler inşa ederek, en azından manevî plânda yok olmamak, var olmak endişesi taşımıştır. Zygmunt Bauman “*İnsanlar, ölümlü olduklarının farkında olmasalardı büyük olasılıkla kültür de olmazdı; kültür insanların farkında oldukları şeyi unutturmaya yönelik incedikli, karşı-anımsatıcı teknik bir aygittir.*” derken bunu kastetmiş olmalıdır.

¹ İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

İşte bu bir gün ölecek olma, her şeyi terk edecek olma, yok olma, unutulma korkusu insanoglunu ölüm üzerinde düşünmeye itmiş, ölümle anlaşmak, onu kabul etmek, onu “estetize” etmek istemiştir. Unutmayalım ki semavî dinler zaten inananlarına “âhret yurdunu” vaad eder. Din, müminler için ölümün bir son olmadığı, eğer emir ve yasaklara uygun yaşanırsa “sonsuz bir mutluluk diyarına” gidileceğini belirtir. Böylelikle hayata ve vefata ait trajediler önlenmiş olur.

TÜRKLERDE ÖLÜM

İslâmiyet’i kabul etmelerinden önce de Türklerin kitabelere ve mezar taşlarına çok büyük önem verdikleri görülmektedir. O kadar ki Türk edebiyatının yazılı dönemi, Orhun Kitabeleri’yle başlar. Bugün Moğolistan sınırları içerisinde bulunan Orhun Kitabeleri, 8. yüzyılda yaşamış ve büyük devletler kurmuş Türk hakanlarının ve vezirlerinin şahsî ve siyasî hatıralarından oluşur. Eski Türkler, ölüme, ölüye, mezara, cenaze törenlerine çok büyük hassasiyet göstermişler ve “kurgan” dedikleri mezar taşlarına en küçük bir saldırıyı savaş sebebi saymışlardır. Bu kurganların etrafında “balbal” denilen mezar taşları vardı ve bu mezar taşları, vefat eden kişinin öbür dünyadaki hizmetçileri olacağı düşünülen kişiler olarak düşünülmüştü.

İslâm’dan sonra ise Türklerde mezar taşı konusunda bir değişme gözlenir. Artık mezar taşları konusundaki aşırı duyarlılık bir parça kırılır. Çünkü eski Türklerin dinlerinde, Şamanizm’de “ata ruhları” kutsaldır. (Bu, Japonların Şinto inançlarını da hatırlatmaktadır) İslâmiyet ise, vefat edenlere aşırı kutsiyet verilmesini men eder. Bununla beraber, onları “yok olmuş”, bitmiş de saymaz.

İslâm’ın iki temel kaynağı vardır: *Kur’an* ve *Sünnet*... Bu iki kaynakta da hayatın ve ölümün sahibinin Allah olduğu; akıl, şuur ve irade sahibi olan tek mahlûk olan insanın, hayatından sorumlu olduğu, bu dünya hayatının ardından mutlaka bir âhret hayatı geleceği, kıyamet günü bütün insanların toplanıp hesap verecekleri daima vurgulanır.

KİTABELER...

Türk-İslâm medeniyeti, biraz da kitabe medeniyetidir. Medeniyet, “insanî yaşama ve insanı yaşatma sanatıdır. İnsan olmanın gereğine uygun yaşayan bireyler, “insan”ı yaşatan devletler, “medenîlik” iddiasında bulunabilirler.

Selçuklu ve özellikle Osmanlı Devleti dönemlerinde yapılan her mimarî eser bir kitabe ile tamamlanmıştır. Çeşme, cami, tekke, köprü, kütüphane, medrese, saat kulesi, yangın kulesi vs. her ne yapılırsa yapılsın Müslüman Türkler o yapının mahiyetine uygun olan küçüklü-büyükü kitabeler yazmışlardır.

İnşa veya tamir ettiği hemen her yapıya, o yapıyla ilgili kısa veya uzun, dinî veya edebî bir üslûpla bir kitabe koymak, Türk-İslâm kültürünün karakteristik özelliklerindedir. Hakikaten, özellikle Osmanlı asırlarında inşa edilmiş küçük-lü-büyük hemen bütün yapılarda çeşitli ebat ve hacimlerde kitabeler mevcuttur. Yapılan bir cami ise, ibadetin önem ve anlamını ya da gerekliliğini vurgulayan âyet ve hadisler; eğer bir medrese veya kütüphane ise ilmin, ilim öğrenmenin önemi ve kitabın kudsiyeti hakkında edebî veya dinî ifadeler, meselâ bir çeşme / sebül yapıldıysa suyun insan için hayat olduğu ve Allah'ın her canlıya su ile hayat verdiğine dair âyetler hatta meselâ bir yangın kulesiyse, “âteş, alev, yangın, yanmak” gibi aynı literatüre ait zengin ve sanatlı imajlarla örülmüş metinler yer alır kitabelerde. İşte İslâm'ın hayat kadar önemsedığı, hatta hayatın kendisiyle anlamlandığı bir realite olarak kabul ettiği “ölüm” de, bir kitabe medeniyeti doğurmuş, bize bir şâhîde mirası bırakmıştır.

VE MEZAR TAŞLARI...

Modernizmin asıl vurgularından birisi, hayattan ve insan zihninden ölüm düşüncesini kovmaktır. Osmanlı toplumunda modern rüzgârların esmeye başlamasıyla birlikte ölüm felsefesi ve estetiği de darbe almıştır. Çünkü bir “hız ve haz” çağı olan modern hayatta ölüme ve ölüye ayrılacak fazla zaman yoktur! Nitekim modern zamanlara ait bazı kitabelerde vefat eden kişi, artık “zâir” değil, “yolcu” diye seslenir ziyaretçiye. Çünkü o kabristanı ziyarete gelmemiştir. Çünkü ziyarete, ölümlere ayıracak, hayat ve ölüm üzerinde durup düşünecek zamanı yoktur. Artık ziyaret yok, geçip gitme vardır...

Mezar kelimesi Arapça'dır ve “ziyaret edilen yer” anlamına gelir. Müslüman Türkler, İslâm öncesi eski Türkler kadar olmasa da mezara büyük önem vermişler ve “*kabirleri ziyaret ediniz, çünkü kabirler ölümü hatırlatır*” Hadis'ine uyararak sıklıkla kabir ziyaretinde bulunmuşlar ve bulunmaktadırlar. Araplar, bir kişinin gömüldüğü yere “kabir” derler, sadece Türkler bu yerlere “mezar” demişlerdir. Bu da onların hayatla ölümü nasıl birleştirdiklerini, ölümden ve vefat edenlerden ayrı yaşamadıklarını gösterir.

DİNÎ, SOSYOLOJİK VE ESTETİK DEĞERLERİ YÖNÜNDE MEZAR TAŞI KİTABELERİ

Osmanlı'nın kuruluş dönemlerinde, hayatın pek çok alanında bir duruluk ve sadelik göze çarpar. Bu sadelik, devletin her kademesinde kendisini gösterir. Mekânlar, (çadırlar, türbeler, konaklar vs.), giyecekler, yiyecekler hatta edebiyat ve dil... Fakat özellikle İstanbul'un fethinden; yani Osmanlı artık bir cihan devleti olduktan sonra kademeli bir ihtişam devri başlar. Ve Batı dünyasının “Muh-teşem” (magnificent) dediği Kanunî Sultan Süleyman devrinde bu ihtişam zirveye

çıkarak. Gerçekten 19. yüzyıla yaklaştıkça Türk-İslâm mezar taşlarının boyutu artar ve ihtişamı yükselir. Bunun ekonomik, sosyolojik, psikolojik ve dinî sebepleri vardır.

Öncelikle, ilk yüzyıllarda devlet, dolayısıyla da insanlar henüz zenginleşmemiş, büyük ve gösterişli mezar taşı yaptıracak maddî güç henüz sağlanmamıştır. Hatırlanmalıdır ki gösterişli bir mezar taşı için önce büyük bir taş veya mermer kütesine ihtiyaç vardır. İyi bir usta bu taşı yontacak, iyi bir şair çıkıp poetik değeri yüksek bir şiir yazacak, iyi bir hattat bu şiiri hüsn-i hatla (kaligrafi) kaleme alacak, sonra bir hakkak (kazıyıcı) çıkıp bu hattı taşa işleyecektir. Bütün bunlar yani bu el ele vermiş sanat ve sanatçıların maddî beklentilerini karşılamak kolay değildir.

İkinci mühim sebep inanç ve düşünce ile ilgilidir. Zira büyük, ihtişamlı bir taş yaptırmak, kimilerine göre Allah'ın emri dışına çıkmak anlamına gelmektedir. Bu düşünceye göre insana yakışan alçakgönüllülük, sadelik ve acziyettir. Her türlü ihtişam, kâinatın sahibi olan Allah'a aittir. Kul, Allah karşısında daima mütevazı, daima âciz olmalıdır. Fakat asırlar geçtikte, modernizmin en büyük vurgusu olan “birey” doğdukça, bireysellik artmış, insanlar artık görmekten çok “görünmek” telâşına düşmüş, böylece kişi vefat ettikten sonra bile kendisini göstermek, hatırlatmak, unutturmamak istemiştir.

Bu da mezar taşlarını nitelik bakımından çok etkilemiştir. Artık maddî gücü olan herkes yüksek, geniş, güzel kitabeli mezar taşları yaptırmaya başlamıştır. Tüm bunlarla beraber, cesur genellemelerden kaçınmak gerektiğini, en modern zamanlarda bile çok mütevazı taşlara rastlandığını belirtelim. 6. resimde görüldüğü gibi özellikle bazı derviş mezar taşları bu sadeliktedirler.

KADIN MEZAR TAŞLARI

Müslüman mezar taşları içerisinde kadın mezar taşlarının, özellikle genç kızlara ait mezarların çok ayrı bir yer vardır. Hanımlara ait şâhidelerin en belirgin vasfı, başlıksız olmalarıdır. Bir erkeğe ait mezar taşından, mezarda yatan kişinin mesleği, hatta belirli bir meslek grubu içerisindeki özellikli yeri ya da birimi hatta o kişinin meslek hayatının hangi safhasında vefat ettiği öğrenilebilir.

Kadın mezarları ise, kadının sosyal hayattaki konumuyla paraleldir. Kadın, Osmanlı'da (son asır müstesnadır) sosyal hayatta belirli bir kimlik kazanmamıştı, ev içlerinin nârin varlığı idi. Bu yüzden Osmanlı kadın mezar taşlarının hemen hepsinde inceliği, güzelliği simgeleyen çiçekler, demetler, buketler, vazolar; bereketi temsil eden meyveler, meyve tabakları bulunur. Bununla beraber, sağlıkların-

da taktıkları örtüler ya da hotoz gibi aksesuarlar da mezar taşında gösterilmiş olabilir. Henüz evlenmeden ya da evlilik çağında vefat eden genç hanımların mezar taşlarında duvaklara, yemenilere, yazmalara dahi rastlamak mümkündür.

19. asırla beraber, kişiliğini, gücünü, makamını, statüsünü gösterme gibi erkek mezar taşlarında görülen bazı özellikler kadın mezar taşlarında da karşımıza çıkmaktadır. Modernleşme ve onunla birlikte doğan bireysellik, erkeklerin mezar taşlarında olduğu gibi kadınların şahidelerinde de hemen kendisini gösterir. Demek istediğimiz şudur: Zamanla, kadın da erkek gibi, sosyal ve ekonomik statüsünü mezar taşında sergilemek, bildirmek ve toplum içinde bir özellik ifade eden para, mevki, ünân, rütbe vs. statülerini göstermek ihtiyacı hissetmiştir.

Kadın, mezar taşı kitabesinde, bunu, çok yakını olmasa bile bir erkek üzerinden gerçekleştirir. Rütbeli veya makam sahibi birisine akraba olduğunu göstermek için gerekirse birkaç kuşak yukarıya çıkabilir ve gereğinden çok daha büyük bir mezar taşı oluşabilir. Bazen de sadeliği, alçakgönüllülüğü tavsiye eden tasavvufun etkisiyle gösterişsiz mezar taşları da karşımıza çıkabilir. Aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi:

BİR HANIM DERVİŞ'İN MEZAR TAŞI: BEKTÂŞÎ CEMİLE



Görüldüğü gibi bir kadın mezar taşında kadınlığın zarafeti ile tasavvufun incelik ve derinliği buluşabilir. İstanbul Zeytinburnu'nda bulunan ve Cemile isimli Bektaşî (13. asırda yaşamış bir Anadolu velisi Hacı Bektaş-ı Veli'nin tarikatına mensup olan) bir hanıma ait mezar taşının kitabesi şöyle:

Hüve'l-Hallâku'l-Bâki

*Muhibbe-i ehl-i beytim bende-i âl-i abâ
Şâh-ı kevneyn delîlimdir mîrimdir Şâh-ı Murtezâ*

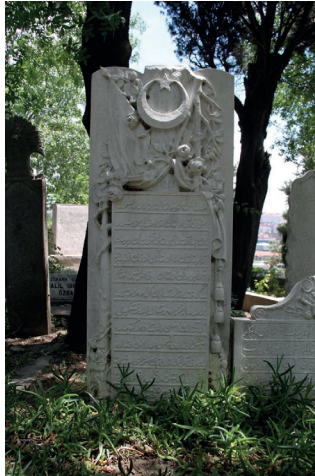
*Muharrem'de rûh teslîm ettim Hüseyin aşkına
Bunlardan ayırma yâ Rabbi bi-hakk-i şâh-ı şühedâ*

*Cemile kulun fenâdan ukbâya azm eyledi
Dâimâ niyâzım budur didârdan etmeye cüdâ*

*An-asl Kalkandelenli Râşid Ağa zevcesi
Her kim ziyaret eylerse Fâtîha ihsân banâ
Fi 4 Muharrem sene 1270*

Kitabe metninde konuşan, doğrudan Cemile Hanım'dır ve önce ziyaretçiye kendisini tanıtmakta, Hz. Muhammed'e ve ailesine olan bağlılığını vurgulamaktadır. Bektaşilikte Hz. Ali ve ailesine olan muhabbet ve hürmet son raddededir. Hz. Hüseyin, bilindiği gibi Kerbelâda siyasî ve dinî anlaşmazlıklar yüzünden çıkan savaşta, ailesinin hemen tamamıyla birlikte, Muharrem ayında, başı kesilmek suretiyle katledilmiştir. Mezar sahibi Cemile de, onlar gibi Muharrem'de vefat ettiğini, onlara bağlı olduğunu belirterek Allah'tan, cennette onlarla birlikte olmayı istemektedir. Aynı zamanda Allah'ın cemâlini dilemektedir. (Cemâl, Allah'ın lutfedici sıfatlarının bütünü ve bu sıfatlarının gereği olarak güzellik ve rahmetle tecellisidir) Şiirin son kısmında ise Cemile nereli ve kimin eşi olduğunu belirterek, mezarını ziyaret edenden Fatiha dilemektedir.

Bir Doğumda İki Ölüm: Fâtıma Nesîme Hanım ve Bebeği



Müslüman ve Avrupalı seyyahların daima ilgisini çeken, sadeliği, sessizliği ve ölümü bir arka bahçe yapan sükûneti ile tanınan Eyüp'te, büyük Eyüp mezarlığında bulunan bu taş, 14 Eylül 1328'de vefat eden bir hanıma ve doğarken vefat eden bebeğine aittir. Bu sunumda, yüzlerce hatta binlerce taş içerisinde bu taşın yer vermemizin sebebi hem taşın özellikli durumu hem de kitabesinin güzelliğidir.

Osmanlı mezar taşlarında kadınların mezar taşları genellikle zarif, ince, nâzik çizgilerle oluşturulmuştur. Kadın şâhidelerinin kitabelerinde de genellikle sosyal, siyasî, sosyolojik kavram veya terimlere yer verilmez. Fakat 1912 gibi, Osmanlı'nın savaşlar ve çalkantılar içerisinde bulunduğu, dolayısıyla milliyetçilik, vatanperverlik hislerinin uyandıdığı, "kadın"ın sokağa çıktığı, mitinglere katıldığı, dernekler kurup dergiler, gazeteler çıkardığı bir döneme rastlayan bu taşta ilginç durumlar söz konusudur.

Öncelikle bu taş, sadece İstanbul'da değil, Türkiye'de dahi benzeri veya örneği çok az bulunacak biçimde hem kadınsı, hem de milliyetçi ve vatanperver bir taştır. Resimde de görüldüğü üzere, sağ-üst kısmı kırılmış olan şâhidede dikkati çeken en mühim unsur, yukarıya bakan bir ay-yıldız, yani Türk Bayrağı'dır. Bunun iki yanında, Osmanlı devlet arması olarak kabul edilen armayı andıran sağlı-sollu iki mızrak bulunmakta, bu motiflerin yazıya yakın kısımlarında güller yer almaktadır. Yine ilginç bir şekilde taşın sağ yanında, yukarıdan aşağıya, asker mezar taşlarında görmeye alışık olduğumuz uçları püsküllü sırmalar uzanmakta, sağ kolda ise yapraklar dikkati çekmektedir. Bu taşın altında, kitabeden anlaşıldığı kadarıyla (5. beytin ikinci mısraı) aslında bir kişi daha, doğum sırasında vefat eden bebek de yer almaktadır.

*Hasâis-i neseviyyetden en büyük, ulvî
Meziyyeti kadının hâssa-i ümûmetidir*

*Bu hiss-i akdes için bî-fütûr can vermek
Kadınlığın, evet ancak onun fazîletidir*

*Şu kabre defn olunan Fâtıma Nesîme Hanım
- ki hande-zâr-ı şebâbın gül-i melâhatidir -*

*Bu müddeâyâ hazîn bir misâl eder teşkil
Ki annelik emeli bâis-i felâketidir*

*Müeyesser olmadı açmak riyâz-ı dünyâda
Bu çifte gül ki Hüdâ'nın sezâ-yı cennetidir*

*İlâhî! Gülşen-i rahmetinde bunları açacak
Resûl-i Ekreminin nefha-i şefâatidir
Fâtîha / 14 Eylül 1328*

BİR DENİZCİNİN MEZAR TAŞI: ATEŞ MEHMED PAŞA



Eski Türk toplumunda mesleklere, meslek dayanışmasına büyük önem verilirdi. Ve bir kişinin mesleği, o kişinin her şeyinden, meselâ giyim-kuşamından, sözlerinden, hâl ve tavırlarından belli olurdu. Osmanlı toplumu işte bu meslek hassasiyetine ölümde de büyük önem vermiş, bir kişinin - bu kişi elbette erkektir - mezar taşını o şahsın mesleğine göre kurgulamıştır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Osmanlı erkek mezarlarının hemen hemen hepsinin başlık kısmında, vefat eden kişinin mesleği sembolize edilir.

Başlık meselâ bir kavuk ise, vefat edenin bir sadrazam; burma sarıklı ise, paşa ve defterdar gibi üst düzey bir yönetici olduğu sonucuna varabiliriz. Taşta fes var ise, mezarda yatanın II. Mahmud ve sonrası dönemde yaşadığına, devlet görevlisi olduğuna hükmedebiliriz. Bundan başka okçuların mezar taşlarında ok ve yay kabartmaları, şair ve yazarlarınkinde kalem ve defter motifleri, hukukçuların taşlarında adaleti temsil eden terazi motifi, denizcilerin taşlarında çapa, yelken gibi deniz sembolleri, sûflerinin taşlarında ise bağlı buldukları tarikatın remizleri bulunur. Daha da güzel ve enteresan olanı ise taşta kazınan kitabe metninin de tam da o kişinin mesleğine göre olmasıdır. Aşağıdaki kitabe bir denizciye ait:

Âb mine'l-mevt!

*Çalışıp tâ'ate ummân-ı günâha dalmaz
Fikr eden furtuna-yı mahşeri her subh u mesâ*

*İşte yelkenledi limân-ı bekâya eyvâh
Genç iken zevrâk-ı cism-i kapudân-ı deryâ*

*Emr-i tersâneyi usretten ederdî tahlîs
Zâtını bâd-ı ecel eylemeseydi ifnâ*

*Sıdk u ihlâsını fehm eyle kim etti hem-dem
Ali Paşa gibi bir seyf-i gazâyâ Mevlâ*

*Mâtemi asker-i bahriyyeyi kıldı giryân
Ola müstağrak-ı rahmet o müşîr-i vâlâ*

*Şekl-i girdâb ile târihini yazdı Safvet
Sûy-ı Firdevs'e pupa etti Mehmed Paşa*

*Sene 1281 Fi 23 Ş. (Şaban)
Nemekahu Sırrı*

Türk-İslâm mezar taşlarında görülen en mühim özelliklerden birisi, kitabe metinlerinin, mezar sahibinin meslek ve şahsiyetiyle uyum göstermeleridir. Bu mezar taşı kitabesinde de, taşın şeklinden başlayan bir meslek - kitabe uyumu göze çarpar.

Bir defa, resimde de görüldüğü gibi, büyük bir amiral olan Ateş Mehmed Paşa'nın kabri, basit bir mezar değildir. Mezar, direği kırılmış bir gemi şeklinde tasarlanmış, mezarın her tarafına denizcilikle ilgili semboller yerleştirilmiştir. Kitabe metni de geminin yelkenine yazılmıştır.

Şiirdeki ifadeler ise tamamen bu denizci Paşa'ya uygundur. İlk beyitte fırtına ve umman gibi deniz literatüründen gelme ifadelerle çeşitli tavsiyeler yer alır. Burada korkulu mahşer günü yani "kyamet", "fırtına"ya benzetilmiş, bu mahşeri akıldan çıkarmayanların, günah okyanusuna dalmayacakları belirtilmiştir.

İkinci beyitte "haber" vardır. Burada da yine deniz kültüründen gelme kelime ve terimlerle, mezarın ziyaretçisine bir haber ve biyografik bilgi verilmektedir. Burada sonsuzluk âlemi bir limana benzetilmiş ve Amiral'in beden kaygısının bu limana doğru yelkenlediği yani vefat ettiği bildirilmiştir.

Sonraki beyitte “övgü” yer alır. (Osmanlı mezar taşlarında az veya çok övgüler yer alır. Zira Hz. Muhammed, “*Ölülerinizi hayırla yâd ediniz*” der). Buna göre ecel rüzgârı (rüzgâr kelimesi de tesafüdî değildir. Yukarıda yelkenden bahsedilmişti) Paşa'nın vücudunu alıp götürmeseydi, Paşa Tersane'deki problemleri çözecekti... (Buradan da tarihî bir bilgi öğreniyoruz: Demek ki söz konusu dönemde Osmanlı'nın Tersanesi'nde çeşitli problemler vardı)

4. beyitte, Paşa'nın kabrinin bulunduğu yer ve buraya ismini veren bir diğer büyük denizci söz konusu edilir. Bu diğer denizci, Kılıç Ali Paşa'dır. (Mezarın bulunduğu yer de İstanbul Tophane'de bulunan Kılıç Ali Paşa Camii'nin haziresidir.) Kılıç Ali Paşa 16. yüzyılın büyük amiraliydi. Şair, Mehmed Paşa'yı övmek için O'nun mezarının Kılıç Ali Paşa'nın yanında bulunduğunu, bunun büyük bir şeref olduğunu haber veriyor. Bu arada “seyf-i gazâ”, “gazâ kılıcı” demektir. Yani kılıç kelimesi de rastgele kullanılmış değildir.

Bir sonraki beyitte Mehmed Paşa'nın vefatının, bütün bahriyelileri mateme boğduğu bildirilir ve Paşa'nın rahmet denizine gark olması istenir. Yani Allah'ın, bir okyanus gibi olan af ve merhameti niyaz edilir. “Ağlamak”la müstağrak olmak arasında da bir bağ vardır. İkisi de “su” ile ilgilidir.

Son beyit, şairin kendisini bildirdiği, dua ettiği ve tarih düşürdüğü yerdir. Bu şiirin şairi 19. yüzyılın gizli hazinelerinden Safvet'e aittir. “Tarih” (düşürmek) ise, Arap harflerinin rakamsal karşılıklarından faydalanarak bir olayın vuku bulduğu yılı tespit etmek ve göstermektir. Bu beyitte geçen ifadelerden, Mehmed Paşa'nın 1281 (1865) yılında vefat ettiği anlaşılmaktadır.

ANNE RAHMİNDE BİR ÖLÜM: SEYYİD MEHMED NECAT “BEY”



Bebek ve çocuk mezar taşları, Osmanlı mezar taşları bütünü içerisinde çok ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Taşın boyutundan kitabenin uzunluğuna kadar (ki bu ikisi birbiriyle çok ilgilidir) her şey bebek veya çocuk mezar taşlarında dikkat çekicidir.

Her şeyden önce, bir bebeğin anne rahminde veya doğduktan hemen sonra vefat etmesi, korkunç bir trajedidir. Bebeklere ve küçük yaştaki çocuklara ait mezar taşı kitabelerinde çok acıklı, çok hüznünlü ifadelerin yer alması bu yüzden gayet doğaldır. Ama iman ve inanç, bir bebek vefatını bile, anne-baba başta olmak üzere, geride kalanlara tahammül edilebilir, hatta hatta bir nimet olarak görülebilir şekilde sokar. Zira olan her şey Allah'ın emri ve takdiriyle olmuştur. Allah bir insanı “vererek de alarak da” imtihan eder. Öyleyse olana katlanmaktan, tevekkül ve teslimiyetten başka çare yoktur.

Yukarıda belirttiğimiz gibi, bebek ve çocukların taşları küçük ve gösterişsizdir. Taş küçük olunca da, normal ve zorunlu olarak kitabe de kısaldır. Bebek mezar taşına bir şiir yazmak istenirse, yazılar ve harfler mutlaka küçülür ve sık yazılır. (Bu örnekte görüldüğü gibi)

Bebek mezar taşlarının çoğunda olduğu gibi anne rahminde vefat ettiği bildirilen Seyyid Mehmed'in kitabesinde de vefat eden kişi, yani Seyyid Mehmed konuşmaktadır daha doğrusu şair tarafından konuşturulmaktadır. Bu yöntem ve tercih, okuyucuya / mezarı ziyaret eden kişiye, vefatın acısını bir kat daha fazla hissettirmek içindir.

*Müyesser olmadı görmek bana çün bu fenâ-dârı
Ana rahminde göz yumdum böyle emreylemiş Bârî*

*Nasîb eyleye Rabbihi cemâlimiz Cennet içinde gilmânı
Umarım rahmet eyleye göçenlere kerem kânı*

*İsmet Beyefendi'nin kerimesinin mahdumu merhum
Mehmed Seyyid Necat Bey*

İki küçük beyit ve kısa bir açıklamadan ibaret olan bu kitabede Seyyid Mehmed Necat, “fenâlıklar diyarı” olarak nitelediği dünyayı görmenin nasip olmadığını, zira Allah'ın emri ile ana rahminde göz yumduğunu bildiriyor. Doğmadan ölen birisinin dünyayı kötülükler yeri olarak nitelemesi ilginçtir. Burada poetik bir hata söz konusudur. (Zira edebî metinlerde gerçeğe uygunluk değil fakat “tutarlılık” esastır. Metinde her şey ve herkes kendi şartlarına göre yer almalı ve

konuşmalıdır) Fakat dünya için kullanılacak pek çok kelime varken “fena” kelimesinin seçilmesi ustacadır. Çünkü “fena” geçicilik ve yokluk demektir. Âhiret yurdu ise bâkî yani, sonsuzdur. Bu yüzden mezar taşlarının en vazgeçilmez ifadesi “Hüve’l-Bâkî” (Sonsuz olan Allah’tır) kalıbıdır. Şiirde, Allah’ın 99 isminden birisi olan Bârî (*Mahlûkatını mükemmel bir âhenk içinde tanzim eden*) isminin kullanılması ayrıca anlamlıdır.

Gilman, (aslı: gulam) İslâm’a göre cennetlik olanlara tahsis edilecek hizmetçilerin adıdır. Allah’ın, kendisine inanan ve cenneti elde eden kullarına ikramıdır. İkinci beyitte bebeğin “göçenlere” rahmet dilemesi gayet normaldir. Bu, mezar taşlarında sıkça görülen bir durumdur. Burada “ölüm, ölmek, ölen” gibi sert ve itici kelimeler yerine “göçen” kelimesinin kullanılmasında ayrı bir nezaket ve zarafet vardır. Zira göçmek, bir yerden bir yere gitmek demektir. Ölüm, bu kadar yakın, bu kadar normal bir şey olarak algılanır Osmanlı’da.

Kitabenin “biyografi” kısmında bazı noktalar dikkati çekmektedir. Öncelikle doğmadan vefat eden bir kişinin kitabede “Bey” olarak anılmasıdır. Osmanlı âdâb-ı muâşeretinde bir kişiye, yaşı ne kadar küçük olursa olsun “bey” veya “hanım” şeklinde hitap etmek söz konusudur. Bu taştaki ikinci ayrıntı ise şudur: İstanbul mezarlıklarında, belli bir makama, ünvana, isme veya zenginliğe sahip insanların adlarını anmak için çok dolaylı yollara başvurulduğu bilinen bir gerçektir. Fakat bu mezar taşından, Mehmed Necat’ın, mesleği, memleketi veya ünvanı belirtilmeyen İsmet Beyefendi’nin kızının oğlu olduğunu öğreniyoruz da niçin her zaman olduğu gibi babasına ait bir kayıt göremiyoruz? (Belki de çok muhterem olmadığı için) Acaba anne karnındaki bu düşüş veya ölüş, babadan kaynaklanan bir kaza mı idi? Bu yüzden mi mezar taşında isminin anılmasını en çok hak eden babaya ait bir kayıt yoktur? Cevapsız sorular...

ÖLÜM ESTETİĞİNİN BİTİŞİ, BİR PERDENİN KAPANIŞI: GÜNÜMÜZ MEZAR TAŞLARINDAN BİR ÖRNEK



*Yaşım yirmi henüz geç sayılırken
Bir akşam yeli medamet beni sürükledi
O aman dinnemeye düşman denize oldum
Köne bir tekne veda etmedim kimseye
Sarıldım küreklere ilerledim yirmi otuz
Metre ecel geldi yanıma geç yaşımda aldı
Beni sulara bir namazlık saltanatım oldu
O rahat musalla taşında*

Örnekte görüldüğü gibi, günümüze yaklaştıkça ölüme dair ünsiyet ve hasasiyet yok olmuş, bu da “ölüm estetiği” dediğimiz olguyu öldürmüştür. Artık vefat edenler için şairler veya şiire gerçekten kabiliyeti olanlar tarihler veya kitabe metinleri yazmayı terk etmişler, bu işi aileden şiir hevesli veya meraklıları üstlenmişlerdir. Bu yeni kitabelerde göze çarpan sadece imlânın gelişigüzelliği değil, ifadenin de zayıflığı ve yavanlığıdır.

SONUÇ

Türkler, tarihleri boyunca ölüme, ölüm sonrasına, cenaze merasimlerine, defin işlemlerine ve nihayet mezarlara çok büyük önem vermişlerdir. İslâmiyet’i kabul ettikten sonra ise ölüm, daha da estetize edilmiş, mezarlar daha da güzel, daha da ince ve zarif şekiller almıştır. Bu ölüm ve estetiğinin arkasında ise İslâm’ın hayata ve ölüme yüklediği anlamlar vardır.

Müslüman Türkler, özellikle Osmanlılar, ölümü ve ölüm sonrası hayatı bir “arka bahçe” gibi düşünmüşler, ölümler ve mezarlar içerisinde yaşamışlar, yollarını mezarlar içerisinde geçirmişler, böylece ömrün bir şekilde biteceğini, dünya hayatı sonrasında sonsuz bir hayatın kendilerini beklediğini unutmamışlardır. En kısa tabirle “ölümle” anlaşmışlardır. Bu anlaşma da karşımıza hem taş işçiliği, hem de edebî yönden çok çarpıcı mezar taşları çıkarmıştır. Tabii güzel, büyük, etkileyici, gösterişli bir mezar taşı yaptırmak ve ona uygun bir kitabe yazdırmak herkesin harcı değildir. Böyle bir taş için maddî kuvvet gerekir. Bu yüzden büyük ve gösterişli mezar taşları, iyi bir şaire yazdırılmış şiirler daha çok zengin ve nüfuz sahibi kişilere hastır.

Küçük mahalle mescitlerinin hazirelerinde veya fakir semtlerde bulunan mezar taşları küçük, sanatsız ve mütevazıdır. Ayrıca kitabe de bir şairin kalemi ürünü değil, anonimdir. Çünkü o taşı yaptıran kişi veya ailenin maddî durumları böylesine bir taş için elverişli değildir. Fakat bütün bunlarla beraber Osmanlı döneminde en fakir insan veya ailelere bile ait olsa, asgarî düzeyde bir estetik vardır. Çünkü gelenek hâlâ mezar konusundaki hassasiyetini korumaktadır. Günümüzde ise ölüm, zihinlerden ve gönüllerden çıkarıldığı için büyük bir gelenek, “ölüm ve mezar estetiği” sona ermiş, en varlıklılar evet büyük, aşırı gösterişli fakat estetik yönden hiçbir şey ifade etmeyen taşlar yaptırmaya başlamışlardır.

VII. OTURUM
FSM VAKIF ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



KUTSAL VE SANAT İLİŞKİSİ

Prof. Dr. Latif Tokat

Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi

Dini İlimler Fakültesi

ltokat@yahoo.com

Özet

Kutsalı, doğaötesi olma boyutu ile değerlendirecek olursak, onun üç alanda tezahür ettiğini söyleyebiliriz. Kutsal, dinde doğrudan, ahlak ve sanatta ise dolaylı olarak tezahür eder. Din, ahlak ve sanat aynı zamanda hayatı anlamlandıran üç temel değer alanı olarak değerlendirilir. Sadece sanat değil, din ve ahlak da aynı zamanda estetik boyuta sahiptir. Din, ahlak ve sanat netice itibarıyla dinilik noktasında buluşurlar. Kutsal kavramı zımnen estetik bir boyutu çağırır. Kutsalın somut ifadesiyle Tanrı kavramı, gerek sıfatlar ve gerekse fiiller açısından bakıldığında “güzel” olmaklığı da içerir. Dolayısıyla Tanrı'nın eseri olan Evren / Varlık / Tabiat sanatsal bir boyuta sahip olmak durumundadır. Tabiat Tanrı'nın sanatsal bir eseridir demek yanlış olmaz. Öte yandan insan elinden çıkan sanat eserinin varlığını da bu bağlamda değerlendirebiliriz. İnsanın başka hiçbir şeyin aracı olmaksızın ürettiği sanat eserlerini neden ürettiği sorusu hayati bir sorudur. Sanat ne türden bir meşgaledir?

Sanat ontolojisi açısından bakıldığında ve bir taklit değil de yaratım olarak değerlendirildiğinde sanatın üç fonksiyonundan bahsedebiliriz: 1) Temsil veya ifade etme, 2) Varoluşa anlam verme, 3) Başka türlü ulaşılamaz ve anlatılamaz olanı anlatma, sunma.

Kutsal metin olarak Kur'an-ı Kerim'in şiirsel/sanatsal bir dil ve üsluba sahip olmasını iki açıdan değerlendirebiliriz: 1) Metafizik alan hakkında konuşmanın en etkili yolu sanatın yardımıyla mümkündür. 2) Sanat, metafizik alan hakkında başka türlü anlatılamaz olanın anlatılmasına imkan sağlar.

Kutsalın kaybolmaya yüz tuttuğu günümüz dünyasında, dinden veya kutsaldan boşalan yere sanatın veya sanatsal olanın geçiyor olması kutsalla sanat arasındaki ilişkinin açık işaretidir. İronik olan ise, gerek dine gerekse sanatsal olana “işler yolunda gitmediğinde” daha sık başvuruyor olmamızdır. Din ve sanat “zor zamanlarda” gidilen birer sığınak fonksiyonu görmektedirler. Bu yönleriyle, varoluşu anlamlandırmada bu iki fenomen iş başındadır. Başka bir ifadeyle “hayatımı

niçin sürdürmeliyim” sorusuna eğer dinden bir cevap bulunamıyorsa ikinci seçenek sanat olmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kutsal, Sanat, Metafizik ve Sanat, Estetik, Varlığın Anlamı

1) Giriş

Sanat ile Kutsal arasındaki ilişkiyi ancak “sanat niçin vardır” sorusunun cevabını ararken kurabiliriz. Dolayısıyla sanatın nasıllığından ziyade niçinliği üzerinde durmakta fayda var.

Sanat niçin var? Bu türden sorular sanatçının çok da umurunda olmayabilir.

Sanatçı, yaptığı işin niçinliği ya da anlamının ne olduğu üzerinde durmayabilir, bunu fazlaca teorik bulabilir. Onun için önemli olan somut sanat eseridir, o sanatını icra eder, yani sadece yapar. Aynı şey dindar için de, ahlak kahramanı için de söz konusudur, ikisi de sadece inandığını ya da vicdanının söylediğini yapar. Ancak felsefi açıdan bakacak olursak, her şeyin olduğu gibi sanatın da ontolojik temelini sormak zorundayız.

İlk olarak sanat faaliyetini, “hayatımı ne yapmalıyım?” sorusuna verilecek cevaplardan biri olarak değerlendiriyorum. Sanat, hayatı anlamlandıran faaliyetlerden biridir. Bu bağlamda din neden varsa, sanat da o yüzden vardır, felsefe ve ahlak neden varsa sanat da o yüzden vardır. Sanat da tıpkı diğer üçü gibi tinsel bir faaliyettir.

Burada elbette taklit teorisini değil de, yaratım teorisini peşinen kabul ediyorum. Eğer sanat faaliyeti taklitten ibaretse üzerinde durmaya değmez. Taklit teorisini savunan Platon’un bile, şairlerin şiirlerini kendilerinin değil, tanrısal bir ilhamın eseri olduğunu söylemesi teorisini yumuşatmaktadır.

İkinci olarak sanatın başka bir şeye indirgenemez olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin onu, ahlaka, dini veya ideolojik amaçlara veya faydaya indirgeyemeyiz. Zira sanatın başka bir şeye indirgenebilir olması onu yine önemsizleştirir ve değersizleştirir. Dolayısıyla sanat eseri bize başka türlü ulaşamayacağımız bir durumu, varlık boyutunu, bilgiyi, tecrübeyi veya estetik hazzı getiriyor olmalıdır.

Büyük sanat eserlerinin dehanın ürünü olması sanatın bize yeni bir boyut getirdiğini ifade etmiş olur. Eğer sanat eseri bize başka türlü anlatılabilen, ulaşılabilen, sunulabilen, tecrübe edilebilen veya bilinebilen bir şeyi aktarıyorsa bu

durumda sanat hakkında “olmasa da olur” diyebiliriz. Dolayısıyla dehaya da ihtiyacımız kalmaz.

Dehanın bilim adamından çok sanatta söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Eğer sanatta deha yoksa, örneğin Newton fiziğini veya matematiğini nasıl ki, er veya geç herkes öğrenebilirse, Mimar Sinan’ın eserlerini de er veya geç birileri üretebilir olmak zorundadır. Oysa vakıa öyle değildir. Newton’un keşifleri Newton olmasaydı da, birileri tarafından keşfedilecekti, ama Mimar Sinan olmasaydı, o şaheserler de asla olmayacaktı. Sanat eserlerinin biricik ve paha biçilemez olması burada yatmaktadır.

Tabiatta veya sanatta söz konusu olan güzel’i nasıl tanımladığımız sanatın indirgenebilir olup olmadığı hakkında fikir verecektir.

Güzel, Kantçı tanımlamayla “çıkarsız hoşâ giden”dir. Güzel, ne iyiye, ne faydaya, ne de doğruya, başka hiçbir şeye indirgenemeyendir. Gazali’nin ifadesiyle “akarsular ve yeşillikler, sadece yenilip içtikleri için değil, güzel oldukları için sevilirler.”

Netice itibariyle sanatın dört şeyi yaptığını söyleyebiliriz: 1) Öncelikle bütün sanat eserleri bir “ifade”dir. İfade kelimesi gizli olanı açığa çıkarma anlamındadır. Sanat Gerçeklik’in bir boyutunu ifade eder. 2) İkinci olarak sanat dönüştürür. Çünkü ifade etmek için dönüştürmek zorundadır. 3) Üçüncü olarak, sanat eseri verili durumdan kurtuluşu, beklentiyi veya mükemmele olan umudu dile getirir. 4) Dördüncü olarak ise sanat varoluşu anlamlandırır, onun varoluşsal bir anlamı vardır.

2) Mutlak’ın/Hakikatin Tezahür Biçimi Olarak Sanat

Sanat niçin vardır? Sorusuna verilecek cevaplardan birisi de onun Hakikat’in, Nihai Gerçeklik’in ya da Mutlak’ın tezahür biçimlerinden birisi olduğudur. Bu anlamda sanat aktivitesi Hegel’in ifadesinde olduğu gibi “Hakikat’in örtüsünü açmak”tır. Dolayısıyla sanat, din ve felsefe aynı alana aittir.

Güzel sanatlar, *ilahi olanı*, insanlığın en derin ilgilerini ve tinin en kapsamlı hakikatlerini zihinlerimize getirmenin bir yoludur. Sanatın din ve felsefeden farkı, duyuşal şekilleri kullanıyor olmasıdır. Sanat, bu duyuşal yapıyla kendisinin ötesinde bir şeye işaret eder ve sunduğu duyuşal temsillerle bize tinsel bir şeyi ima eder.

Heidegger’e göre de, rasyonel ontolojilerle veya felsefi kavramlarla formüle edilmiş olmayan Varlık, bize gizemli bir şekilde kendisini gösterir, açar. Bu

anlamda sanat Varlık'ın ifşasının bir türü olup, bize aslında ifşa edileni gösterir. Dolayısıyla, sanat eseriyle ortaya çıkan şey, daha önce hiçbir zaman var olmayan ve olamayacak olan türden bir varlığın ortaya çıkmasıdır.

O halde, Nihai Gerçeklikle ilgili olarak, felsefe kavramları kullanır. Ancak insan sadece bilişsel bir varlık değildir. Nihai Gerçeklik sanatta, kelime, ses, işaret ve imajlar yoluyla dolaylı olarak ortaya çıkar. Üçüncü yol olan din ise doğrudandır. Dinde, Nihai Gerçeklik sembollerle coşkusal bir şekilde kendisini ortaya çıkarır. Felsefe veya bilim, edebiyat ve görsel sanatların hepsi Nihai Gerçekliği yansıtır. Bu durum seküler ve düalist anlayışların reddi anlamına gelir. Mutlak'ın kendisini gösterdiği din, kültür ve ahlak birbiriyle iç içe olup, “kültür dinin formu ve din de kültürün cevheridir.” Bu yüzden insan kültürü içindeki her şey dinî bir boyuta sahiptir. Diğer bir ifadeyle her kültürel yaratım, topyekün “varlığın anlamı nedir?” sorusunu cevaplama çabası içinde olduğu sürece dinî bir görünüm arzedecektir. Bu anlamda bir kültürel alan olarak bütün sanatlar dinidir. Dolayısıyla top yekün sanat aktivitesi, içerik, form ve tarzı ister profan olsun, ister başka türlü olsun, son noktada dinî bir aktivite olmaktadır.

Dolayısıyla dini sanat, dini olmayan sanat ayırımı yersizdir. Dini sanatla kastedilen aslında sadece sanatın formunun dini olmasıdır. Nitekim Mimar Turgut Cansever, “İslâm mimarisi kutsal sanatın bir yansımasıdır. Kutsal sanat terimi, sadece dinî nesnelere yahut yapılara, cami ve mescitlere ya da ibadetlerde kullanılan eşyaya adanmış sanat eserleriyle sınırlı değildir. Aslına bakılırsa, İslâm'daki Tevhid kavramı kutsal ile seküler arasında bir ayrıma gidilmesine izin vermez. Çünkü İslâm'a göre yeryüzündeki her nokta ve varlığın her anı kutsal varlığın bir tür tecellisidir” demektedir.

3) Hayatı Anlamlandırma: Din, Ahlak ve Sanat

Sanat niçin vardır sorusunun cevabını aramaya devam ediyoruz. Din, sanat ve ahlak varlığın anlamı noktasında da buluşurlar. Sanatın varlık sebeplerinden birisi olarak “hayatımı ne yapmalıyım?” sorusuna verilecek cevaplardan biri olduğu girişte belirtilmişti. Her biri, hem “hayatımı ne yapmalıyım” sorusunun, hem de “hayatımda bir şey yapmalıyım” anlayışının sonucu olarak vardılar.

Bu durumu en iyi özetleyen ifade Aliya İzzetbegoviç'e aittir. Aliya, insan için iki temel sorunun varlığından bahseder: 1) Hayatımı nasıl sürdürebilirim? 2) Hayatımı niçin sürdüremeliyim? İlk soru insanoğlunun fizyolojik varlığını sürdürme kaygısı nedeniyle birincil önemdedir. İkinci soruya cevap verirken üç temel değer alanından bahsediyoruz: Din, ahlak ve estetik. Varoluşu “iyi”leştirme, “kutsal”-laştırma ve “güzel”leştirme çabamız yoksa varlığın matematik bir düzen olmaktan başka bir anlamı olabilir mi?

Anlam sorunu ya da hayatımı niçin sürdürmeliyim sorusu “işler yolunda giderken” pek ortaya çıkmaz. Başka bir ifadeyle hüznün, trajedi ve acı yoksa bu sözkonusu alanlara ihtiyaç duymayabiliriz. Zor zamanlarımızda bu üç alan kendisini gösterir. İşler yolunda giderken ne dine, ne sanata, ne de ahlaka ihtiyaç duyarız. Kur’an’ın da belirttiği gibi başımıza bir felaket geldiği zaman hemen O’na sığınırız. İşler yolunda giderken varlığın anlamı nedir sorusunu da sormayız.

O halde, Varoluşun trajikliği sanatı gerekli kılmaktadır. O yüzden hüznün sevince göre daha derinlikli ve daha yoğundur. Trajedi komediye göre daha kalıcı ve daha etkilidir. Bir genellemeyle büyük acılar büyük sanat eserlerinin doğmasına yol açar. Necip Fazıl, Mehmet Akif, Maksim Gorki ve pek çok şair ve edebiyatçının büyük sanat eserlerini bu acılı zamanlarında ürettiklerini söyleyebiliriz. “İyi şiirler yazdığı zamanlar, “iyi” olan bir şair bulmak zordur.

4) Sığınak ve Kaçış Yeri Olarak Sanat

Aliya’nın sorduğu niçin sorusunun cevabını verirken, ya dine, ya ahlaka ya da sanata başvururuz. Öyle ki, dini inançların zayıfladığı ya da olmadığı durumlarda ahlaki duyarlılığın toplumla ilgili amaçlar halini almış olan siyasal çalışmalar içine girmek, ya da bütünüyle bireysel bir çaba olan sanata başvurmak zorunda kalınabilir.

Şair İsmet Özel’in “yaşamak savaşmaktır” cümlesiyle başlayan ve egzistansiyel bir problemi tartıştığı, Waldo Sen Neden Burada Değilsin adlı kitabının ithaf kısmına yazdığı birkaç cümleyi aktarmak istiyorum:

“Bu kitabı intihar eden birkaç arkadaşıma ve paranoyadan, şizofreniden mustarip birçok arkadaşına ithaf ediyorum... Onlara isabet eden yıldırım bana çarpmadıysa, bunu önce şiir binasının saçağı altına sıçrayacak ataklığı göstermiş olmama ve sonra siyasi anlamda bir bağlanmanın hayat içindeki karşılığını arama çabasına borçlu olduğuma inanıyorum. Şiir ve siyaset bana verilen tekinlikti.”

Nihilist Nietzsche’ye göre de sanat, acı evreninden kurtulmanın yoludur. “Birey bu acı yüzünden kurtarıcı düşüncüyü yaratmaya itilir. Bu birey, denizin ortasında çalkalanan kayığında oturmuş, sessiz sessiz, kendini gözlemlemeye kaptırılmış gider.” Sanat, varoluşun saçmalığı içinde tiksinti veren düşünceleri, tasarımlar yoluyla bastırır. “Kişi varlığını her yaşantı içinde gerçekten yaşamaya değer kılan bu sayısız düşkurmaldır.”

Sanatın varlığını tabiattaki güzelle yetinmeme olarak ifade etmiştik. Ali Şeriatî’nin ifade ettiği gibi dünyayı yeterli bulmamanın sanatsal faaliyete yol açtığını da söyleyebiliriz.

Bu açıdan bakıldığında sanat, dinin gördüğü fonksiyonu görmektedir. Tıpkı din gibi sanat ta insanın dünyada yabancı olduğunun bir göstergesidir. Buna göre, duyu ötesinin ifadesi olan sanat, “burada olmayan” ama daima gereksinim duyulan bir şeyi anlatır. İnsan kaçamadığı dünyayı süsler ve güzellik ögesi katmak ister. Mecaz ve sembollerle doğal olgulara yeni anlamlar verir. Böylece doğayı olmadığı şekilde ama olmasını istediği şekilde algılar. Sanat, insanın kaçamadığı dünyayı güzelleştirme, ideal dünyayı buraya getirme çabası içindedir. Varolanla doymayan, varlığı, az, soğuk, çirkin ve aptal bulan, anlamdan yoksun gören insanın ruhunun yansımasıdır. Varolandan bir kaçıştır, burada olanla yetinmemektir. Sanatın dinle buluştuğu esas nokta burasıdır. Nasıl ki din, insanın gurbette olduğunu söyler, sanat da bunun ifadesidir.

Buraya kadar sanatın varlık sebebi ve Varoluş içindeki yeri üzerinde durmaya çalıştık. Şimdi, doğrudan kutsalla ilişkisine geçebiliriz.

5) Kutsal-Tanrı, Güzel-Yüce

Kutsalla kelimenin en geniş anlamıyla, yüce, süpernatürel, Varlığın temeli, sonsuz, Mutlak, Nihai olan, kalıcı olan, temiz, mükemmel, tamamen farklı, hiçbir şeye benzemeyen, bilinemez, böyle olduğu için dokunulmaz, mübarek, en değerli olan, huşu duyulan, saygı duyulan, aşkla arzu edilen ve yönelinen, çekici, büyüleyici olan anlamlarına gelir. Bütün bu tanımların hepsini kapsayan tek bir isim söyleyecek olursak, o Tanrı olacaktır.

Dinde kutsal, estetikte ise güzel kavramları anahtardır. Acaba kutsal ile güzel arasında nasıl bir ilişki vardır?

Çıkarırsız hoşya giden olarak güzelde de bir kutsallık vardır. Fakat kutsallık güzellikten daha fazlasını ifade eder. Kutsal nihai kavramsa, güzel ondan bir önecekidir. Güzel olan her zaman kutsal olmayabilir, ama kutsal olan güzel olmak durumundadır.

Güzelde, hem bir saygı, hayranlık, büyülenme hem de haşyet söz konusudur. Güzelin tecrübesi bizde hem ümit hem de derin bir saygı uyandırır. Tasavvufi düşüncedeki havf ve reca da aslında aynı ruh hallerini ifade etmektedir. Havf ve reca, kutsal olan karşısında korkuyla karışık derin bir saygı halidir. Birincisi bizi uzaklaştırırken ikincisi yaklaştırır.

Güzel gibi yüce de estetiğin bir kavramıdır. Kant, yüce (sublime) tecrübesini estetiğin bir parçası olarak değerlendirir. Yüce, sınırsız, sonsuz, kavranılmaz, kontrol edilemez, görkemli, ihtışamlı olandır. R. Otto ise, yüce ve kutsal (numi-

nous) arasında bir benzerlik kurar. Ona göre, her ikisi de kavramsallaştırma ve bilgi konusu olmaktan ötedir, bu yüzden yüce ve kutsalın sadece farkına varılır. Peygamberlerin din konusundaki fonksiyonu sanatçı dehanın sanattaki fonksiyonuna benzetilebilir. Otto'ya göre, sanat eserinde kutsalı temsil eden yüce'dir.

Sonuç itibariyle Otto'nun tanımlamasıyla Tanrı, Kutsal ya da Mutlak hakkında iki boyutta konuşabiliriz. 1) Rasyonel kavramlarla konuştuğumuzda, Tanrı, mutlak olan, her şeye gücü yeten ve her şeyi bilendir... 2) İkinci olarak Tanrı'nın akıl ötesi olan yanı söz konusudur. Dolayısıyla Tanrı kavramsal olmayan ama yüce tecrübesinde olduğu gibi tecrübe edilendir.

Güzel ile Kutsal veya Tanrı arasında kurulan bu ilişki aslında yeni değildir. İzleri Platon'a kadar götürülebilir. Platon'un ideler piramidinin tepesindeki idelerin idesi, hem Tanrı'dır, hem de iyi, doğru, güzel ve bir'dir. Zira Tanrı hem iyidir, hem doğrudur, birdir ve hem de güzeldir. Böylece güzel kavramı idelerin idesi olarak yer almaktadır.

İbni Sina'nın ifadesiyle Tanrı "tam", "iyi", "doğru" ve "güzel"dir. Tam, iyi, mükemmel ve güzel yargılarını ahlaki ve estetik anlamlarda kullanırız ve bu ontolojik bir değerlendirmedir.

İbn Sina Şifâda şöyle demektedir: "Zorunlu Varlık salt güzellik ve görkeme sahiptir. O her bir şeyin güzelliğinin ve görkeminin ilkesidir (mebde'") Güzel ve iyi Tanrı'da birlikte olduğu için aşkın ve sevginin de konusu olur. O hem seven ve sevilen hem de en üst düzeyde haz duyan ve haz duyulan olur.

Mutlak ve kutsal olan karşısında derin bir saygı ve hürmet tutumu içine gireriz. Saygı, hürmet, huşu, takva, samimiyet ve kalplerin yumuşaması ancak sevgiyle mümkün olabilir. Sevgi ise esas olarak estetiğin bir kavramıdır. İmanla ilgili olan bu tecrübeler epistemolojik olmaktan çok, estetik boyuta sahiptir.

Ontolojik delilinin temeli olan Mükemmel kavramı, bizde sadece ontolojik değil, belki ondan çok estetik çağrışımlar yapar. Mükemmel olan aynı zamanda güzel ve iyidir de.

O halde acaba Tanrı kavramı öncelikli olarak zihnimizde neleri çağrıştırmaktadır?

Tanrı kavramı ilk başta güç, kudret, adalet, mutlaklık, merhamet ve sonsuzluğu akla getirmektedir. Tanrı mutlak ve kutsal olandır, ama aynı zamanda iyi ve güzelin mutlak halini de bizde çağrıştırır.

İslam Kelamı her ne kadar Allah'ın ahlak ve estetik çağrıştıran sıfatlarını ihmal etmiş olsa da, Kur'an'ı Kerim'in pek çok ayetinde ve özellikle de doksandokuz isim arasında kudret ve azametten başka sıfatlara da yer verdiğini görmekteyiz. Bir kaç örnek vermek gerekirse:

Kur'an'da, Cemil, Zine, Hüsn, Latif, Bedi', Musavvir, Vedud, Ahsenu'l-Halikin, Allah'ın boyası, esmaü'l-hüsna gibi kavramlar hem Allah'ın bir sıfatı olarak hem de O'nun eserinin bir vasfı olarak yer almaktadır.

Öte yandan Cennet tasvirleri sadece yararlı ve iyi olanın değil, büyük oranda güzelin tasvirleridir. (Süsler, ziynet eşyaları, altın, ipek, inci, kristal kadehler, gümüş kaplar, köşkler, bahçeler...)

Örneklerden hareketle diyebiliriz ki, Allah sadece her şeyi bilen ve her şeye gücü yeten değil, aynı zamanda, yarattığı alemlerin incelikli olarak ve benzersiz yapan, süsleyen, suret veren, merhamet sahibi olan ve sevendir.

6) Tanrı ve Alemin Estetik Yapısı

Tanrı'nın eseri olan Alem açısından bakacak olursak.

Alem mutlak güç, kudret, iyilik, adalet ve güzelliğe sahip olan bir Tanrı tarafından yaratılmış olduğu için bu alemin en iyi, en mükemmel işleyen ve en güzel alem olması zorunludur.

Alemin güzelliği genellikle matematik düzenden hareketle ifade edilir. Oran, simetri, kesinlik, zeka ve olağanüstülük. Ancak buna deha, yücelik, ululuk ve hayret uyandırmayı da eklediğimiz zaman matematik düzene ilave şeyler söylemiş oluruz. Hayret ve hayranlık yaşantıları, matematik düzenden ziyade estetik deneyimler karşısında ortaya çıkmaktadır. Fizikçiler, astrofizikçiler ve diğer bilim adamları, düzen karşısında şaşkınlıklarını dile getirmekle birlikte, esas olarak matematik izahların ötesinde estetik bir hayranlığı da dile getirirler.

Kötülük problemi ele alınırken, Tanrı'nın yarattığı alemin her şeyiyle hem en güzel, hem de en iyi alem olması gerektiği ilkesi üzerinde durulmuştur. "Leyse fil imkan" tartışmalarıyla yoğunlaşan teodise problemi İslam düşüncesinde Allah'ın mutlak kudretine vurgu yapan Eş'ari Tanrı anlayışına tepki olarak formüle edilmiştir. Gazali'nin "leyse fil imkan" tartışması yoluyla kudret vurgusunu hafifletmeye çalıştığı iddia edilmektedir.

Gazali İhya'da şöyle formüle eder: "İmkan dahilinde var olandan daha mükemmel, daha tam veya daha harika hiçbir şey yoktur." (Leyse fi'l-imkan aslen ahsen minhu ve la etemm ve la ekmel.)

Esas mükemmellik estetik boyut ile mümkün olabilir. Kudreti öne çıkaran Eş'ari anlayışa İbn Teymiye de itiraz etmiştir. O, "ilahi hikmet prensibini ihmal ettikleri için, Eş'arileri hatalı bulur; 'Eş'ariler' diyor İbn Teymiye, 'hikmetsiz iradeyi ve merhametsiz, sevgisiz ve uygunsuz bir ihtiyarı kabul ediyorlar." Günümüzde ise benzer şeyleri R. Swinburne'de dile getirmektedir: "Eğer Tanrı varsa, temelde çirkin bir dünyadan çok, temelde güzel bir dünya ummak için fazlaca neden vardır."

Bu tartışma netice itibariyle Tanrı'nın eseri olan alemin, hem iyi, hem güzel, hem de düzenli olması gerektiği düşüncesinden kaynaklanmaktadır.

Bu yüzden bir fizikçi ya da matematikçi Tanrı'nın mükemmel matematiksel düzeni karşısında hayranlık duyabilir, ama bir sanatçı Tanrı'nın ressam gibi davrandığına dikkat çeker. Dolayısıyla eğer bir benzetme yapılabilirse, Tanrı mükemmel bir "matematikçi" olduğu kadar mükemmel bir "sanatçı"dır da.

7) Din ve Sanat

Tanrı kavramının analizi bizi estetiğin bu kavramın zorunlu bir unsuru olduğu sonucuna götürmektedir. Bu durumda imandan başlamak suretiyle topyekün dini hayatın da estetik boyutunun olması kaçınılmazdır. Dolayısıyla teolojinin sanatı ve simgeselliğe başvurduğu söylenebilir.

Dini seremoniler ve ayinler kutsalla ilişkili olmanın yanında bir yönüyle ahlak bir yönüyle de sanat tezahürleridir. Ritüel ve sanatı buluşturan noktalardan birisi yalnızlıkta gerçekleşmesidir. Kendinizle baş başa kalmamışsanız ne iyi bir dindar ne de iyi bir sanatçı olamazsınız. Bu yüzden bazen sanat dinin olmaması durumunda oluşan boşluğu doldurabilir.

Dini tecrübenin ve ibadetlerin estetik bir boyutu vardır. En başta Kur'an okumanın formel olarak verdiği estetik bir hazdan bahsedebiliriz. Tanrı, insanın estetik doğasını dikkate alarak seslenmiştir.

Dini tecrübenin estetik boyutu açısından baktığımızda, Kelamda önemli bir tartışma konusu edilen Ru'yetullah (Allah'ın Cennette görülmesi) meselesine değinmekte fayda var. Tartışma "dünyada sahip olduğumuz gözlerle mi göreceğiz", "Allah'ı görmek demek O'na mekan atfetmek değil midir?" gibi açılardan yapıl-

mış olsa da, tartışmanın varlığının esas sebebi Cennet'in bütün fayda, iyilik ve güzelliklerinin ötesinde, en büyük mükafatın Allah'ın görülmesi olacağına kabul edilmesidir. Allah'ın görülmesi demek, sadece bir merak meselesi değil, estetik hazla ilgilidir.

Kur'an'ın anlamı açısından baktığımızda ise, din dilinin metaforik ve mecazi, yani edebi olması, dilin Sonsuzu ifade etmeye çalışmasından kaynaklanır. Kutsal olanı anlatan din, bunu gerçekleştirmek için daima sanatla iç içe olmuştur. Kur'an dilinin sanatsal yapısı bunun en güzel örneğidir. Din dilinin sanatı kullanması, sadece edebî bir meydan okuma olarak değerlendirilemez. Din dilinin sanatsal yapısının gerisinde, anlatılmak istenen şeyin sadece çıkarsamacı düşünce ile ifade edilemezliğinden, dahası hiçbir zaman tam olarak anlatılamaz oluşu yatmaktadır. Metafizik alanı ifade etmede sanatın ve estetiğin yardımına ihtiyaç duyulur. Tanrı hakkında konuşmanın yolu sanattan geçer. Bu yüzden şiiri ve musikiyi yok saydığımız zaman din ve metafiziği de zayıflatmış oluruz.

SONUÇ

1)Sanat, insanın hem trajik varoluşunun hem de yaratıcı hayalgücü sahibi otantik bir varlık olmasının zorunlu bir sonucudur. Öte yandan Varlık sadece mantıksal ve bilgisel boyutuyla değerlendirilemez. Hakikat'in bilgisel boyutunun yanında din, ahlak ve sanat gibi farklı tecrübelerle anlaşılacak bir boyutu da vardır. Sanatın otonomluğunu reddetmek, hakikatin bir boyutunu inkar etmek anlamına gelecektir.

2) Tanrı'nın varlığı hakkındaki delillerden teleolojik delil, aslında sanatın da üzerinde durduğu anahtar kavramlar olan, "uyum", "denge", "orantı", "harmoni", "simetri", "ritm" gibi estetik kavramlara dikkat çekerek Tanrı'nın varlığı fikrine gitmek istemektedir. Bu anlamda güzelin algısı Tanrı'nın farkına varmaya neden olduğu gibi, Tanrı'nın farkına varış da estetik algıyı artırmaktadır.

3) Teolojik açıdan baktığımızda, Tanrı kavramı bizde sadece kudreti değil, aynı zamanda mükemmelliği, inceliği, cemil olanı, hürmeti ve huşuyu da çağrıştıırıyorsa; dünya seması kandillerle süslenmişse; alem mümkün alemlerin sadece en düzenlisi değil, aynı zamanda en güzeliyse; yüce tecrübesi kutsalla ilişkili bir tecrübeyse; Tanrı sadece mükemmel bir matematikçi değil, aynı zamanda mükemmel bir sanatçıysa; metafizik alan sanatın yardımı olmaksızın daha iyi ifade edilemiyorsa; bu durumda, sanatsal ve estetik duyarlılık, din ve metafizik için, olmazsa olmazdır.

4) Eđer dini ve dindarlığı salt hukuka indirgersek, dini hayatı sanattan ve estetik duyarlılıktan yoksun bırakırsak Fukuyama'nın dediği gibi tarihin sonunda değil, bugün bile sanata da, felsefeye de, dine de yer ve gerek olmayacaktır. Sığlığın ve popülerliğin olduğu bir toplumsal hayatta sadece sanatın, felsefenin ve derin dűşüncenin değil, dinin ve ahlakın da sonunu ilan etmiş olunuz. Zira "sanat gerilemeye başladığında din de çürümeye başlar. Büyük sanat eserlerinin kaybolduğu dönemler tinsel dünyanın da kötüleşmeye başladığı dönemlerdir. Dolayısıyla "dindar kiři yaşamını bir sanat eserine çevirmelidir.

5) Nihai bir amaçtan bahsedilecekse, bunun güzeli gerçekteştirmek olduğu söylenebilir. "O, hanginizin daha güzel iş yapacağını denemek için ölümlü ve hayatı yaratandır." (Mülk, 2) ayeti bu şekilde de anlaşılabilir. Güzelin peşinde olmak aynı zamanda Kutsal'ın da peşinde olmaktır.

6) İnsanın yaratıcılığı Tanrı'nın yaratıcılığının bir aynasıdır. Sanatı üreten hayalgücü insanın yaratıcı birey olduğunun bir göstergesidir. Tanrı mutlak yaratıcıdır, insan ise Tanrı'nın kendisine verdiği şeyden bir şey yaratır. İnsanın bu yarattıklarına kültür diyoruz.

7) Din umuttur, vaat eder. Bu yüzden bir bağlılıktır ve irrasyonel boyutu vardır. Müzik de umuttur, bu yüzden iyimser anlarımızda bir şeyler mırıldanırız. En karamsar anlarımızda da müziğin melodisindeki karamsarlıkta rahatlarız. Bu yüzden olsa gerekir ki, Tamburi Cemil Bey musikiyi "Tanrı'nın sesi" olarak değerlendirmektedir.

KAYNAKÇA

- Cansever, Turgut, 'Kutsal Sanat Bize Ne Söyler', *İzlenim Dergisi*, Nisan 1996.
- Çevik, Mustafa, "Kutsal'ın Anlam Alanı", *Beytulhikme*.
- Cihan, A. Kamil, *İbni Sina ve Estetik*, Beyaz Kule Yay. Ank. 2009.
- Coleman, E. J. *Creativity and Spirituality*, State University of New York Press, New York 1998.
- Gadamer, Hans-Georg, *Güzelin Güncelliği*, çev. Fatih Tepebaşılı, Çizgi Kitabevi, Konya 2005.
- Gazali, İhya *Ulumiddin*.
- Goetz, Ronald, "Is Art Helpful to Faith?" religion-online.org 25.01.2005.
- Hegel, *Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler*, çev. T. Altuğ-H. Hünler, Payel Yay., İst. 1994.
- Heidegger, M. "Sanat Yapıtının Kökeni", çev. M. Yılmaz, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, Ütopya Yay. Ank. 2004
- Heidegger, Martin, *Basic Writings* Ed. D. F. Krell Harper Collins, NY 1992.
- İbn Sina, Şifa, *Metafizik*.
- Işık, Aydın, *Din ve Estetik*, Ötüken Yay. Ank. 2013.
- Kant, Immanuel, *The Critique of Judgement*, çev. J. Creed Meredith 1901.
- Koç, Turan, *İslam Estetiği*, İSAM, İst. 2008.
- Langer, Susanne K., *Philosophy in a New Key*, Mentor Book, 8. Baskı, New York 1956.
- Leeuw, G. Van Der, *The Holy in Art*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1963.
- Love, Cyprian, "Music as Liturgical Revelation", *Irish Theological Quarterly*, 69, 2004.
- Martin, J. A. *Beauty and Holiness*, Princeton University Press, New Jersey 1990.
- Nasr, S. Hüseyin, *İslam Sanatı ve Maneviyatı*, çev. Ahmet Demirhan, İnsan Yay., İstanbul 1992.
- Nietzsche, Friedrich, *Tragedyanın Doğuşu*, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yay., İstanbul 1994.
- Ormsby, Eric Lee, *İslam Düşüncesinde İlahi Adalet Sorunu*, Çev. M. Özdemir, Kitabiyat, Ank. 2001.

- Özel, İsmet, *Waldo Sen Neden Burada Değilsin?* Risale Yay. İst. 1988.
- Platon, İon, çev. İhsan Bozkurt, MEB. İstanbul 1997.
- Platon, *Symposium*
- Platon, *Timaios*
- Russell, Bertrand, “Love, Knowledge and Pity” *The Meaning Of Life*, Oxford Univ. Press. NY 2000.
- Russell, Bertrand, *Mutluluk Yolu*, Varlık Yay. İst., 2003.
- Russell, Bertrand, *Sorgulayan Denemeler*, çev. Nermin Arık, TÜBİTAK, 8. basım, Ankara 1997.
- Schopenhauer, Arthur, *Essays and Aphorisms*, Penguin, London 1970.
- Sena, Cemil, *Estetik*.
- Şeriatı, Ali, *Sanat*, Fecr Yay. Ank. 2012.
- Starkloff, Carl F. “Inculturation and Cultural Systems”, *Theological Studies*, June 1994 v55 n2.
- Sydnor, Jon Paul, “Religion as Art”, *Dialogue and Alliance*, Fall / Winter 2002/2003 Vol. 16, No. 2
- Tillich, Paul, *My Search for Absolutes*, Simon and Schuster, New York 1967.
- Tillich, Paul, *On Art and Architecture*, Ed. John Dillenberger, Crossroad, New York 1987.
- Tillich, Paul, *Systematic Theology*, The University of Chicago Press, Chicago 1963.
- Tillich, Paul, *What is Religion*, Harper and Row, New York 1973.
- Tokat, Latif, “Sanat Kutsalın İfşası mıdır?”, *Marmara Ün. İlahiyat Fak. Dergisi*. Sayı 32.
- Yasa, Metin, “Güzellik Kanıtı ve Taşındığı Felsefi Değer”, *EKEV Akademi Dergisi*, sayı 18.

SANATTA GELENEK GELENEKTE SANAT

SEMPOZYUMU



GAZALİ'NİN POETİKA'SINDA KUTSAL VE GELENEK

Doç.Dr. Aydın IŞIK*

Gazali yaşadığı çağın ruhunu anlamaya çalışan eleştirel bir İslam düşünürü olduğu kadar son derece güçlü bir sosyal sorumluluk hissiyle toplumunun beslediği geleneğe de yaslanmayı asla ihmal etmeyen bir sufidir (Kendisini bir sufi olarak tanımladığı için sufi dedik. Felsefeye ve filozoflara karşı tavrı açık olduğundan birçok yazarın onu gelişigüzel bir tarzda filozof diye isimlendirmelerine katılmamız saf dillikten öteye geçmezdi.). Gazali'nin döneminin ruhunu yakalamaya çalışan tavrı onu doğrudan ve dolaylı bir tarih kaynağı haline getirmektedir. Böyle bir durum da Gazali'yi anlamamanın onun çağını anlamayı; bir açıdan da o dönemi anlamamanın Gazali'yi anlamayı içeren bir diyalektik yapıyı barındırdığını ifade edebiliriz.

Her çağ kendi kültürel problemlerini tarihsel bir birikime yaslanarak yani kendi şartlarına ve durumuna göre değerlendirir. Geleniğin temel sabitelerini, temel anlamlarını ortadan kaldırdığımızda elimizde bir ölçüt kalmayacaktır. Yeniden ve değişimden bahsedebilmek için bir dayanak noktanın olması gerekir; geleneğiniz yoksa kendiniz de olmazsınız; zira özne olmak ben sabitesine dayanır. Bu bağlamda son iki asrın en merkezi konusunun insan ve onun taşıdığı değerle ilgili tartışmalar olduğu söylenebilir. Eliot, son dönemlerdeki bu ilginin yanıltıcı bir ilgi olduğunu çünkü sanki burada insana önem veriliyormuş gibi yapıldığını aslında burada ortaya konulan hatta tuhaf bir şekilde üretilmeye çalışılan günümüz insanının “içinin oyulduğunu” iddia eder. Belki de günümüz insanı kendini merkeze yerleştirmeye çalışırken ya da kendini tüketirken Kierkegaard'ın tabiriyle bireysel anlamda büyük bir kaygı/ anxiety içindedir. Bu hem kişinin kendisinin yitip gitmesine, erimesine hem de çağına yani içinde yetiştiği topluma karşı hissettiği bir kaygıdır. Günümüz felsefesi bir sentezden ziyade meseleleri parçalamakta deyim yerinde analizci bir bakış açısıyla hareket etmekte dolayısıyla da yeniyi de içinde barındıran geleneği bize yabancılaştırmaktadır. İnsanı insan yapan temel meselelerden birisi olan “güzellik” anlayışı da bundan fazlasıyla nasibini almıştır. Elbette güzellik bir bütündür ve onun yarısı/çeyreği olmaz. Kısacası parçalayıcı bir yaklaşımla güzelliğe meydan okumak yerine onu anlamaya çalışmamız gerekir. Dışsal varlıkların güzelliği hakkında konuşmak bile bir bakıma onları yakalamak ve onlarla olma gayretidir. (S James Kirman, Beauty, Manchester University Press, Manchester,1999, s.1-3.)

* İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Felsefe Bölümü öğretim üyesidir.

Umberto Eco Arapların ya da Müslümanların bir estetik teori geliştirdiğini söylemenin ortaçağ estetik felsefesi (genel hatlarıyla) irdelendiğinde mümkün olmadığını iddia eder. Söz konusu iddiaya katılmamız ihtimal dışıdır. Zira Ortaçağ İslam dünyası ile Hristiyan dünyası arasında yapacağımız bir karşılaştırma bile bize Avrupalıların bir bütün olarak Yunan felsefesinden ve medeniyetinden doğrudan etkilendiğini gösterir. Kanaatimizce güzellik ve estetikle ilgili konular da bundan fazlasıyla payını almıştır. İslam medeniyeti ise Yunan filozoflarının düşüncelerini kabul ederken seçici davranmış; özellikle edebiyat, din ve estetikle ilgili yaklaşımlar Müslümanlar üzerinde neredeyse hiçbir tesir göstermemiştir. Aristo, Platon vb. Yunan filozoflarının düşünceleri özellikle pratik alana girememiş teorik alanda bile İbn Sina, İbn Rüşd gibi filozoflarca dini bir perspektiften yeniden yorumlanmıştır. İslami dini düşünce genel anlamıyla Yunan felsefi düşüncesini reddetmiş olsa bile İslami sufi geleneğin özellikle estetik ve güzellik felsefesi bağlamında genel İslami yapıdan farklılaştığını da burada belirtmemiz lazımdır. Sufi gelenek her ne kadar Platon ya da Plotinus'u kendilerine maletmeye çalışmamışsa da onların estetikle ilgili düşünceleri ile rastlantısal da olsa Platon ve Plotinus'un düşünceleri arasında en azından genel hatlarıyla bir yakınlık vardır denilebilir.

Bir sufi olan Gazali, özellikle mutasavvıflar tarafından sıklıkla kullanılan ve peygambere atfedilen “Tanrı güzeldir ve güzeli sever” ifadesini “poetikası”nın merkezine yerleştirir. Burada muhaddislerin İslam kültürü açısından önemli olmasına rağmen söz konusu hadisin sıhhati noktasında şüpheli olduklarını da belirtmemiz gerekir. Bu sözün semitik geleneğe aidiyeti de şüphelidir; açıkçası söz konusu ifade Tanrı güzelliği kavramının Platoncu yorumundan başka bir şey değildir. Bununla birlikte Gazali Allah'ın güzelliğinden hareketle diğer güzellikleri temellendirmekten asla vazgeçmez. Ona göre Allah'ın güzelliğini İlahi yaratama nasıl ifşa ediyorsa; sanat eseri de onu meydana getiren insanları yansıtır: “ Bir şairin güzel bir şiiri, ya da bir yazarın güzel bir eseri, bir ressamın güzel bir resmi ya da bir mimarın bir inşası o insanların içsel güzelliklerini de yansıtır (İhya IV)”. Gazali güzelin bizzat güzel olduğu için sevildiğini ya da bunun bütün insanlarda ortak bir özellik olduğunu söyler. Doğanın güzelliği bizatihi kendisi için sevilir zira o bizzat hoştur. Yeşillik ve su sevgisi başka bir ihtiyaçtan dolayı değil sadece onların doğalarının sevilmesi sebebiyledir. Güzellik insanları kederlerinden kurtardığı için de bağra basılır sözü Araplar arasında yaygın bir düşüncenin ifadesidir. Gazali'in estetik güzellikle ilgili ifadeleri arasında özellikle “denge”ye vurgu yaptığı şu paragraf çok önemlidir. “Atın güzelliği atın görünüşünü, vücudunun rengini vb. birlikte taşır (İhya IV Cilt)”.

Kur'an evrenin güzelliğinden, Allah'ın yarattıklarını süslediğinden ya da güzelleştirdiğinden bahseder. Aynı şekilde cennet nimetlerinin güzelliğinden ve ih-

tişamından da bahsedilmektedir. Söz konusu ayetler evrenin güzel bir şekilde yaratılmasına övgüyle değinir; yaratılmış şeylerin yapısındaki güzelliğin iç dinamiği anlatırlar. Sıklıkla kullanılan süsledek ifadesi sadece evren için değil insan için de kullanılmaktadır. İslam dünyasında insana küçük kâinat denmesinin diğer semitik dinler ve Yunan Felsefesi kadar en önemli sebebinin Kur'an'daki bahsi geçen ayetler olduğu da söylenebilir. Teologlar da buradan hareketle yaptığı yorumlarda arzın tezyininden ya da güzelleştirilmesinden veya insanın güzelleşmesine değinirken estetik bir unsur olduğu kadar tezyinin ahlaki vechesine de dikkat çekmektedirler.

Gazali'nin güzellik anlayışı dünyevi ya da somut güzellik anlayışını reddetmekle birlikte daha çok manevi bir güzellik anlayışıdır. Onun bu konu hakkındaki yaklaşımı bazen çok ince bir ayrıntıyla birbirinden ayrılabilir. Gerçekten de Gazali açısından mesele hakkında yorumda bulunmak zor bir durumdur. Çünkü bir yandan peygambere atfedilen bir hadise göre peygamber camilerde süslemeyi yasaklamıştır; çünkü süsler ibadet edenlerin huşularını bozmaktadır. Geleceğe göre melek Cebrail peygambere Medine'de dekorasyonsuz yani süsleme içermeyen bir cami yapılmasını bildirmiştir. Gazali de bundan dolayı Kur'an fasiküllerinin resimlendirilmesini yasaklamıştır. O, insan güzelliği hakkında konuşurken onun insanı baştan çıkarıcılığına karşı da uyarıda bulunmuştur. Bununla birlikte diğer geleneksel teologlara benzer bir tarzda hareket etmeyen Gazali musikiyi yasaklamamış hatta dini performansı artırıcı bir özelliğe sahip olduğuna inanmıştır. Gazali'ye göre bu dünyada görme, duyma ya da zihinle algılanabilen tüm güzellikler Allah'ın Kudretinin ve Nurunun bir yansıması/tecellisidir. Bütün her şey O'nun yüceliğinin bir yansıması olarak güzel, iyi ve sevimlidir. Allah her şeyi güzellik ve mükemmellik sıfatlarıyla birleştirir; bu yüzden O, bize ve eşyaya bir aşk hak etmiştir.

Gazali Allah'ın insanları mükemmel bir şekilde yaratması ile onlardaki/insanın yaratılışındaki sanatın mükemmelliği arasında bir paralelliğin olduğunu belirtir. Güzel bir hat ya da güzel bir duvar resmi onlara bakana artistin yani onları yapanın yeteneği hakkında yansıtıcı bir ilham verir; Gazaliye göre, işte aynı şeyi bütün güzellikleriyle dünyayı yaratan Allah hakkında neden düşünmüyoruz. Gazali uzun bir pasajda inananları evrenin, yani insan vücudunun, doğanın, hayvan topluluklarının güzelliğini temaşa etmeye çağırır. Gazali dünyamızın güzelliği karşısında en değerli şeylerle süslenmiş bir evin güzelliğinin bile sönük kalacağına inanır. Kısacası Gazali'nin güzellik hakkındaki ifadesinin en önemli özelliği; Gazali'nin sadece Allah'ın yaratması sebebiyle evrenin apriori güzelliği sahip olduğunu vasıflandırmamasıdır; onun daha çok temaşa ve tecelli vasıtasıyla bu güzelliği algılayanların sonunda Allah'a varacaklarını da beklemesidir. Kısacası ona göre güzelliği algılamak Allah'a götürür.

Gazali lezzet ya da hoşlanmanın “zihnin bir formu olduğunu düşünmektedir” (El-lezzete nev’i idrak) hatta o “hoşlanmanın bilmek” (men zehaga arife) olduğunu söyler. Hoş duymalara sahip olmayanlar hissiz kişilerdir. Tanrı güzelliği insanların algılaması hatta ahretteki güzellikleri bu dünyanın güzelliklerinden hareketle test edebilmeleri için yaratmıştır. İnsanların mahlûkatta O’nun işaretlerini görebilmeleri gerekir; fakat şayet onlar dünyevi güzelliklerin ötesinde ilahi güzelliği görebilmeye başarısız olurlarsa onlar bir vehmin kurbanı da olacaklardır. Bu dünyayı Allah’ın bir işareti olarak güzel bulup bulmamak onlara kalmış bir şeydir; Allah’a karşı kör kalmak da onlara kalmıştır. Gazali Eş’ariliğin mutlak anlamda her şeyi ve bütün fiilleri Allah’ın yarattığı görüşüne sadık kalmakla beraber; onun sürekli şekilde seçim özgürlüğüne vurgu yapması da burada dikkat çekicidir. O musiki konusundaki düşüncesinde musiki icrasını yasaklayan Ebu Hanife ve İmam Şafi gibi daha önceki fıkıh imamlarını da takip etmemektedir. O geleneğe dayanarak fakat gelenekten de farklılaşarak dini musiki ile dini olmayan musikiyi birbirinden ayırmaya çalışır; böylece o, doğru ve yanlış arasında seçim yapma ya da karar verme sorumluluğunu ve özgürlüğünü insana/insan aklına verir.

Gazali için güzellik sadece görsel değildir; o başka duymularla da algılanabilir. Zihinsel olan; görme, koklama, dokunma duymuları kendilerine uygun ya da kendileriyle uyuşan zevklere sahiptirler. Burada güzellik algısında bir hiyerarşi söz konusudur. Bilgimizin konusu ne kadar yüceltilmişse ya da ne kadar fazla ise; zevk de o kadar fazladır. Burada Gazali’nin entelektüel güzellik ile estetik güzelliği ayırdığı açıktır. Anlaşılır güzellik sadece görme, işitme, dokunma ve tatmayla duymulanan değil; “içsel bir vukufiyet”le algılanabilen erdemler ve bilgi gibi şeylerin soyut güzelliğidir. Erdemlerin güzelliği duymular tarafından algılanamaz.

“Bedeni gözle görünen dışsal formdaki güzellik hayvanlar ve çocuklar tarafından tecrübe edilebilmektedirfakat batini formdaki güzellik sadece kalp gözüyle ya da kişinin iç görüsünün ışığıyla algılanabilir.” İçte ait görü kalbin gözden daha hassas olması sebebiyle dışsal görüden daha güçlüdür; dolayısıyla da Gazali’ye göre kalp tarafından algılanan güzellik göz tarafından algılanan güzellikten daha güçlüdür. Salt rengin ve oranın güzelliği göz tarafından algılanır/kavranır; fakat azamet, ululuk, karakter üstünlüğü, iyili bütün bunların hepsi kalbi hisle kavranan içsel nitelikler içerirler. Bilgi güzellik algısı ve hoşluk formunun yükselişyle alakalıdır. Allah’a ait bilgimiz güzelliğin en mükemmel şekilde kavranışıdır; zira O’nun güzelliği mükemmeldir. Onunla ilgili bilgi zevklerin en üstünüdür; bütün duymular ve zihni yeterliliklerin en üstünde olanıdır.

Böylece Gazali’nin güzelliğin en yüksek formunun ve en yüksek saadet formunun Allah sevgisi olduğunu düşünür. Saadet/hoşnutluk insanın nihai amacıdır

ve güzeli sevenler saadete ulaşmakla ilişkilendirilir. Bu insan doğasında bulunan bir ilişkilendirmedir. İnsanlar kendilerini sevdikleri gibi yaşamayı da severler ve onların hepsi iyi ya da mutlu olmak isterler. Dolayısıyla kendilik sevgisi temeldir; dolayısıyla da onların içgüdüleri saadeti yani gerçek hoşluğu arar ki Gazali'ye göre, bu arzu onları Allah'a götürecektir; böylece de onlar hakiki mutluluğa ve zevke ulaşmış olacaklardır. Seven ve sevilen arasındaki harmoniden ve benzerlikten aşk sadır olur; bunu insanın kendilik sevgisi doğrulamaktadır; çünkü insan Allah'ın suretinde yaratılmıştır.

Gazali hem nesnel anlamda hem de manevi anlamda insan güzelliğini kabul eder. Çünkü Kur'an ve hadisler insanın hem maddi hem de manevi güzelliğinden bahsetmektedir. Bu bağlamda Musavvir olan Allah'ın en mükemmel şekilde insanları sawwara ettiğinden/düzenlediğinden bahseder. Kur'an Cennet'teki nimetleri anlatırken cennet kadınlarının ve hurilerin güzelliklerinden de nesnel bir şekilde bahsetmektedir. Aynı şekilde Hz. Yusuf'un güzelliğiyle alakalı kadınların bu güzellik insani bir güzellik olamaz ancak cennete ait bir güzellik olabilir demeleri de oldukça ilginçtir.

Gazali'ye göre Kur'an'daki bazı ayet ve sureler dinleyenleri vecd haline sokar; bundan dolayı dini müziğe bir ibadet formu olarak ruhsat verilebilir. İslami gelenek Kur'an'ın dinleyenleri vecde götürmesine dayanarak şiir dinlemeye de ruhsat vermiştir. Kur'an'ı dinleyenler onun bahsettiği hikâye karşısında bilincini yitirebilmekte veya ağlayabilmektedir. İslami dönem içerisinde birçok kişinin kendisine Kur'an okunduktan ya da Kur'an'ı işittikten sonra Müslüman olduğu nakledilmektedir. Bu onun kognitif ya da edebi olduğu kadar sese ait yapısıyla da alakalı olsa gerektir.

Yukarıda da ifade edildiği üzere Gazali, Ebu Hanife ve İmam-ı Şafi'nin musikiye karşı düşüncelerinden bahsettikten sonra Kur'an'da ve peygamberin sünnetinde musikinin yasaklandığına dair bir kayıt bulamadığını iddia eder. Hatta ona göre bizi beş duyu ile yaratan Allah onları boş yere yaratmış olamaz; dolayısıyla da güzel sese ve kötü sese karşı kulaklarımız ve kalbimiz uygunluk sağlarlar. Gazali musiki ile ilgili düşüncelerinde özellikle diğer âlimlere, sufilere, Hz. Davut hakkında bahsedilenlere ve hadislere dayanmaya çalışır. O, cennet nimetlerinden birinin de musiki olduğuna inanmaktadır. Zaten onun yaşadığı dönemde de sufiler ritüellerinde musikiden sıklıkla yararlanmaktadırlar.

Gazali musikinin de şiir ve dil gibi olduğunu düşünmektedir; o da kötüye ve iyiye kullanılabilir; bu sanatlarla da ahlaki değerler taşınabilir. Musiki kalpte yeni hisler yaratmaz; sadece kalpte var olanları harekete geçirir. Manevi

anlamda o kalbi temizler; fakat o kötüye de kullanılarak kalbi karartabilir. Bu yargı Gazali'nin karar verme sorumluluğunu insana bıraktığının göstergesidir. Ama Gazali'nin dinleyenlerde günah hissi uyandıran her türlü musiki ve çalgı aletini yasakladığı kesindir.

Gazali aşk şarkılarını onaylar; çünkü onlar sevenler arasındaki bağlılığı daha da artırır. Cariyelerle cinsel ilişki yasal olduğundan erotik hazlar için hatırı sayılı mekânlar yapılmıştır. Köle kadınlar tarafından şarkı söylenmesi, dans edilmesi ve musiki Gazali'ye göre yasaldır; çünkü peygamber hazların doğal bir ifadesi olarak bunlara onay vermiştir. Bu tarz şeyler yasal olduğu kadar neşe vermesi açısından övülen şeylerdir (el-surur mamduh). Gazali musikiye karşı çıkanları eleştirmeye kadar gitmiştir; çünkü onlar bu şekilde Allah'ın yarattığı güzellikleri algılayamayanlardır; hissizlerdir/ahmaklardır. Yine Gazali bütün peygamberlere Allah tarafından güzel ses verilmiştir hadisini musikinin kabulü için delil olarak kullanır. Gazali açısından bir sanat eseri sanatçısının büyüklüğünü ve ustalığını yansıtır; aynı tarzda dünyanın güzelliği de Allah'ın yüceliğini ve keremini yansıtır. Her ne kadar Gazali, iki yaratma formu arasında bir paralellik olduğunu söylemesine rağmen hiçbir şekilde sanatçının üretiminin ilahi kaynaklı olduğunu nitelemez. Tanrı insanlara objeleri nasıl süsleyeceğiyle ilgili genel anlamları verir; onlar bu bağlamda Tanrı'nın yardımına muhtaçtırlar; fakat insan yapımı güzellikler ilahi bir kaynakla ilişkili olamayan dünyevi güzelliklerdir. Tanrı insanlarla doğrudan Kur'an'la dolaylı olarak da peygamber vasıtasıyla konuşur. Tanrı sanatçı ve zanaatkarla özel olarak konuşmaz. Gazali Eş'ari prensiplerini savunmasına rağmen İbn Sina ve Thomas gibi düşünmektedir; yani ilahi yaratmayı insani eserlerden ayırır ve böylece de ona otonom bir karakter verir. Her şeyin üstünde olan Tanrı'nın gücü ilahi niteliklerle sanatçının eseriyle doldurulmaz.

Gazali'ye göre, güzeller güzeli Allah'tır ve idrak edilen her hüsn-i cemel O'na dayandığından O'na yönelişte bir hoşluk ve zevk vardır. İnsanlara göre çoğunlukla güzellik, gözün güzel gördüğü şeylerdir; onlar gözle görülmeyen, tahayyül edilmeyen, şekil ve renk almayan şeylerin güzelliğinin düşünülmemeyeceğini sanırlar. Fakat güzellik, yalnız gözün anlamasına bağlı değildir. "Güzel ahlak, güzel ilim, siret-i hasene, ahlak-ı cemile" gibi şeyler beş duyu ile değil, batini olan basiret nuru ile bilinirler. Gazali, bu güzel hallerin hepsinin sevimli olduğunu ve bunlarla sıfatlanan insanın da sevilen güzel bir insan olduğunu düşünmektedir (İhya IV, 543.). Gazali, burada Allah'ın sıfatlarıyla sıfatlanma ve O'nun ahlakıyla ahlaklanmanın kişiyi arındırdığını Gerçek Güzellikle arınan kişinin de güzelleştiğini söylemektedir. Gazali, bir şeyi sevmek, güzel bulma ve hoşlanmanın gerekçelerini mistik bir estetik kurguya bürüyerek estetik arınmadaki son aşamayı biraz sembolik de olsa şöyle dile getirir: "Sevmek, bir şeyi güzel bulmanın diğer bir sebebi de

onların arasında bir münasebet ve bir benzerlik olmasıdır. Çünkü insan kendisine benzeyen şeye meyleder; bunun için çocuk çocuk ile büyük de büyük ile arkadaşlık eder. Kuş bile kendi cinsinden olan kuş ile ünsiyet eder de diğerlerinden kaçır. Her ne kadar suret ve şekil bahis konusu değilse de Allah ve O'nun kulu arasında (arınmış insan) batini bir münasebet vardır. Bu münasebetin bir kısmını kitaplarda yazmak caiz ise de bir kısmının kaleme alınması caiz değildir. Bunu hakkıyla 'kurb' makamına vasil olmuş olanlar anlar; burası kalemin dizginlerini toplamanın vacip olduğu yerdir." (İhya IV, 554)

Anlaşılabacağı üzere Gazali, birçok İslam mutasavvıfı gibi Allah'ı, sıfatlarını, göklerin melekütünü, mülkünün sırlarını bilme/arif zevkinin ancak marifet mertebesine, yani Gerçek Güzelliğe yaklaşanlarca ya da yükselenlerce bilinebileceğine inanmaktadır. Gazali, bu durumun kalb ve basiret sahibi olmayanlarca anlaşılamayacağını ve onlara böyle bir şeyi anlatmanın da mümkün olmadığını savunur. Zira arınmamış bir kalbin bu güzellikleri tatması mümkün değildir. "Çocuklara, cinsi münasebetin, top oynamaktan daha zevkli olduğunu anlatmak mümkün olmadığı gibi, bu kalbe sahip olmayanlara da bunu anlatmak mümkün değildir. Çünkü tatmayan bilmez; bu zevk işidir; zevkine varmak lazımdır; laf ile olmaz." (İhya IV,559)

Gazali'nin estetik sistemi diğer mistik filozoflarda olduğu gibi bir "yükseliş" ve "iniş" estetiğidir. Çünkü en son noktada Güzelliği tecrübe eden ya da O'na yaklaşan/kurbiyyet kişi sonra tekrardan düşmektedir. Gazali, bunu pislik üzerinde biten gül sembolüyle anlatır ve Gerçek Güzelliğin yalnızca Allah'a ait olduğunu belirtir: "Böyle pislikten yaratıldığını, pislik içerisinde bulunduğunu ve sonunda diğer leşlerden daha kötü bir hal alacağını düşünen kimse, elbette güzelliği ile övünmez. Onun güzelliği pislik üzerinde biten gül çiçeği gibidir. Bir de bakarsın rüzgâr esmiş, har vurup harman savurmuş, çer çöp arasında karışmış gitmiştir. Güzelliği kendi hüneri değil ki onu methetsinler." (İhya, III, 775)

O devamlı surette kulakları ve gözleri duyum dünyasının ötesinde olan güzelliklerin tecrübesine vasıta kılmak için kullanır. O "işitmeyen ve duyumsamayan kişinin tatlı namelerden, güzel renklerden ve şekillerden hoşlanamayacağını söyler. Şayet onlar duyuma verilmemiş olsa onlardan hoşlanmanın mümkün olmadığını belirtir. İç güzelliklerin gelişimi için dünyanın güzelliği ve hoşluğu geniş bir alan sunmaktadır. Gazali göze ya da kulağa gelen bütün güzellikleri kesinlikle kabul eder. Onun burada iyi bir musiki hayranı olduğunu da söylememiz gerekir. O yeşilliklerin güzelliğinden, akan sulardan, yüz güzelliğinden, seslerin ve renklerin güzelliğinden bahseder ve birçok mistikte olduğu gibi onda da şiir sevgisi doruk noktadadır; onun iyi bir şair olduğunu da açıktır. Zaten önemli suflerin

şair olduğunu da unutmamalıyız. Ruhtaki ilahi özlem ancak ya şiirle ya da musikiyle ifade edilebilir. Ahenk, musiki ve şiirin metaforik dilini bilmeyenler bu söylenenlerin önemini gerçek anlamıyla bilemezler. Gazali bak şunlar hakkında bir “düşün” der: “Bazı insanlar şiirsel yetilerde diğerlerinden daha ustadırlar. Bazıları düzenli ya da düzensiz vezinler arasında ayırım yapamazken bazıları ise bu konuda ustadırlar. Nasıl ki bu kapasite bazılarında yüksekse yani onlar güzel müzikler ve melodiler üretebiliyorlarsa ve bunlar kişileri üzüntüye ve neşeye sevk edebilmektedir; uyutabilmekte, ağlatabilmekte, delirtmekte, mücadeleye teşvik etmekte hatta bayılabilmektedir. Ancak bu etkilerin ortaya çıkması kişinin bir hediye olarak bunlara güçlü bir şekilde sahip olmasına bağlıdır; bundan nasibi olmayanlar da musiki ya da başka bir güzellik bir etkiye sahip olmadığı gibi; musikiyi duysalar bile onlarda çok az etkiye neden olur. Onlar hoş bir musiki karşısında kendinden geçen ve hatta bayılma derecesine gelen kişilere şaşırırlar; çünkü kendilerinde olmayan bir yeti dolayısıyla musikiden etkilenenleri anlayamazlar. Dolayısıyla da bazı insanların şairleri ve müzisyenleri ne kadar anlamaya gayret etse de anlayamayacakları açıktır. Gazali bir başka yerde bu yeteneğe sahip olanlar hakkında şunları ifade eder: “Böyle bir kalbe sahip olanlar başka şeyler onları hareket ettirmeden yani sebep olmadan doğrudan musiki ve şiirle bazı şeyleri kavrar ve bilirler; yani onlar doğalarında olandan hareketle bilirler. Gazali’ye göre şiirde hikmet bulunabilir. Gazali’ye göre yaratılışı kaba, katı ve kolayca etki altına alınamayanlar bile musiki ile harekete geçirilebilir; hatta yaratılışı bu develerden daha kaba ve doğalarında ince bir ruh bulunmayanlar bile musikin o ritminden etkilenirler. Kuşların ölçülü nağmeleri ne güzeldir ve bizleri etkiler. Gazali’ye göre “musiki ya da şarkı kalpte olmayan bir şeyi üretmez; o zaten kalpte var olanı uyandırır”

SANAT-GELENEK İLİŞKİSİNE DAİR BİR PROBLEM: GÜZEL+GÜZEL+GÜZEL...= GÜZEL MİDİR?

Zeynep Gökgöz

Bu tebliğ ile amaçlanan, gelenekle kurduğumuz ilişki biçimlerimizden günümüzde hâkim tavırlardan biri olan ve problem teşkil ettiğini düşündüğümüz bir yaklaşım üzerine konuşmak. Geçmişe ait güzel unsurların toplanarak bir araya getirilmesi güzelin ve dahi daha güzelin meydana gelmesinde yeter sebep midir? Bu şekilde düşünmemize yol açan günümüz çağdaş camii mimarisi örnekleri üzerinden tartışmayı genişletmek niyetindeyim. Tartışmaya geçmeden önce 1947 doğumlu Fransız bir çağdaş sanatçının performansının bize nasıl açılımlar sağlayacağını göstermek istiyorum.

Orlan müstear isimli sanatçı, kendi bedenini sanat malzemesi yapar. Duchamp'dan etkilenmiştir ve bedenini özellikle yüzünü *ready-made* olarak kullanır, estetik operasyonlarla bir nevi heykel gibi işler. Bu operasyonlar esnasında ise genel anestezi yerine lokal anesteziyi tercih ederek, düzenlediği koreografi eşliğinde kendinde haliyle olanları kayıt altına aldırır. Sanatı, bu kayıtlar ve bedeninde gerçekleşen değişimdir. Operasyon sonrası kalıntılarını da (yağ, kan pıhtısı, deri parçaları) satarak paraya çevirir.

1990-95 tarihleri arasında gerçekleştirdiği “The Reincarnation of Saint Orlan” adını verdiği işi uzun soluklu bir performanstır ve 20 operasyon geçirir. Operasyonların beşi için Rönesans ve sonrasına ait beş meşhur ressam ve heykeltıraşın beş meşhur eserine konu edindikleri, ideal güzelliğin temsili olarak üzerinde ittifak edilen kadınlardan bir seçim yapar: Botticelli'den Venüs'ün çenesini, Leonardo da Vinci'den Mona Lisa'nın alnını, François Boucher'den Europa'nın dudaklarını, Jean-Leon Gerome'dan Psyche'nin burnunu ve Fontainebleu ekolünden Avcı Diana'nın gözlerini ödünç alarak tüm bu parçaları kendi yüzünde bir araya getireceği bir dizi estetik operasyon geçirir.

Bu kadınları seçişini ise öne çıkan birer özellikleri ile ilişkilendirir. Venüs'ü güzellik tanrıçası olması, Mona Lisa'yı androjen bir kimlik taşıması, Europa'yı maceracılığı, Psyche'yi kırılğanlığı, Diana'yı ise tanrıları ve erkekleri alt edışı yüzünden seçmiştir. Sadece güzellikleri değil, simgesellikleri sebebiyle de tercih edilmişlerdir.

Bu bir araya getirmenin anlamına dair peşinde olduğu, güzelliğe dair kalıpların üzerine gitmek, hem geçmişin hem de bugünün algılarını sorgulamaktır. Erkeğin kadına bakışını ve kendini bu bakış üzerinden tanımlayan ve konumlandıran kadının kendine bakışını güzellik kavramı üzerinden eleştirir. Hem isminin hem de yüzünün kendisine ait olmayışı ile de kimlik/kimliksizlik meselesini gündeme taşır. Ama en önemlisi özne- nesne ilişkisi ile oynar. Nesnenin ve öznenin de ayrımsızlaştığı bir 'ara alan'dan konuşur Orlan. Sanatın nesnesi de icra edicisi de kendisidir. Öyle ki hem öznedir hem değil, hem nesnedir hem değil. Özne ve nesne: ikisi de O'dur ve ikisi de O değildir.

Bizi burada ilgilendiren güzel parçalardan güzel bir bütünü yakalama hikâyesi: hem Zeuxis miti (Mite göre, dünyanın en güzel kadını oluşturmak isteyen Zeuxis, istediği güzellikte bir kadın bulamayınca ideal güzelliği oluşturmak adına beş model üzerinden çalışarak heykelini gerçekleştirir), hem de modern zamanlara ait Frankenstein hikâyesi (Doktor Frankenstein en iyi olduğunu düşündüğü beden parçalarını seçmiştir ama sonuç malumdur) ile Batı külliyatına yabancı değildir.

Bu şekilde güzel parçaların bir araya getirilmesinde ve bunları "daha güzel" vurgusunun altını çizmek için yapmasında bize hiç de uzak olmayan bugünkü çağdaş sanat üretimlerimizde şahit olunan benzerlik dikkat çekicidir. Benzerliğin ötesinde neden sanatçının bu işi üzerinden bir dolayımaya gittiğimiz hususu, ilerleyen kısımlarda daha açık hale gelecektir.

Özellikle seçtiğim alanın çağdaş camii mimarisi örnekleri olması ise aynı yaklaşımın çok bariz örneklerini sunmalarından. Biz de çağdaş camii mimarisi üzerine yürütülen tartışmalarda dikkati çeken birkaç yol tutuş vardır. Bazen geleneksel bir camii doğrudan kopyalansa da genel yaklaşım Osmanlı ve Selçuklu dönemine ait farklı camiilerden farklı öğelerin stilize edilerek, bir araya getirilerek bugüne taşınması ve yapılanın, bir "yenilik arayışı" olduğuna yönelik vurgudur. Ayrıca simgelesellikleri de bugüne taşınır. Kubbenin ilahi olanla, ana mekanın yeryüzü ile ilişkisinin anlamı aynen korunur. Minareler ise göğe doğru hareketin, ilahi olana yönelmenin işaretidirler ve daha pek çoğu... Tabii altta yatan "daha güzel" ve "en güzel" in bu şekilde bulunacağına duyulan inançla birlikte.

Bu tartışmaları kimlik üzerinden yürütenler, kimliğimizi yansıtmamız, öz ve hakiki kimliğin peşinden gitmemiz gerektiğini söylerler. Oysa ki kimlik diye peşine düşülen nedir? Orlan da kimlik meselesini sanatının merkezine yerleştirmişti. Ama O, insanın üzerine yapıştırdığı kimlikleri sorgulamaktaydı. Kimliğimizi oluşturduğu düşünülen parçaların gelişigüzel biraraya getirilmesi, bütünde kimliği vermeye yetmez. Buna verilecek en güzel örnek ise *patchwork* sanatıdır.

Patchwork sanatı, belki de en uygun düşen açıklama olacaktır yapılanlara. Orlan da sanatını bazı açıklamalarında *patchwork*e benzetir. Nedir bu tekniğin merkezindeki düşünce: Uyumsuz olanları biraraya getirme becerisidir. Birbirinden kopuk, farklı büyüklükte ve dokuda bir sürü parça, itina ile yan yana getirilir ve gerçekten bütünde güzellik yaratılır. Bunun bir tür Amerikan sanatı olması anlamlıdır. İşin özü, parçaları bir araya getirme becerisindedir. Yalnız, formun ötesine, içeriğe geçiş yapamazsınız; çünkü *içeriksizdir*. Ya da şöyle söylenmeli: İçeriği formunda ararsınız; yoksa tek kelime ile *kimliksizdir*.

Meselemiz parça-bütün, form-içerik meselesidir. Bizdeki uygulamaların farklı olduğunu söyleyebilir miyiz? Formun da içeriğin de, bunları bir arada tutan usulün ve sırrın da gelenekten aktarılması şarttır. Gelenek dediğimizde ve ardımıza baktığımızda tek tek her bir başlığın birbirinden bağımsız düşünülmediğini görürüz. Bu başlıkların birbirinden bağımsız ele alınmadığı ve güzelliğin de bundan neşet ettiği bir toplama işlemidir aslolan.

Başlığa döner ve bizim bugün toplama işleminden anladığımıza gelecek olursak, eşitliğin iki yanı, iki ayrı duruma, aslında iki ayrı sıkıntıya işaret etmekte. Eşitliğin solu, bir anlamda parçalı zihinlerimizin bir yansıması. Bu parçalılık hem iş tutuşlarımızın bir aksi, hem de bizim kendimizle, diğerleriyle, yaşadığımız mekânla ve Rabbimiz'le kurduğumuz/kuramadığımız ilişkilerin bir sonucu. Asıl üzerine düşünülmesi gereken, parçaların bugüne transferi değil; onları bir arada tutacak, mezcedecek terkip ve tertip meselesidir. Yani işlemin “+” kısmı. Bu eklemeleri/terkibi ve tertibi biz dünyamızla sağlayamazsak sanatımızla nasıl sağlarız? Geleceğe bakışımız, dedelerimize ve ninelerimize ait bir sandık dolusu güzel eşyamız olduğunu düşünmenin ötesine geçmediğinden, terkip ve tertip meselesine gelemiyor, her gün sandıktan bir şeyler çıkarmaya uğraşılıyor, sandığı olabildiğince saçıp savuruyoruz. Zihnin bu fragmanter yapısı, postmodern zihin kalıplarının bir hediyesi. Bu yapı içinden gelenekle kurulacak ilişki ancak bu kadar oluyor!

Terkip ve tertibi sağlamak için ise dört yönden ilişkiler doğru kurulmalı: Birincisi, unsurlar arası/parçalar arası kurulacak ilişki; diğeri, bir araya gelen unsurların çevresiyle kurduğu ilişki, sonra muhatapla kurulan ilişki, en son olarak da bir üst çatı olarak tüm bunları örten Rabb ile kurulan ilişki. Sonuncusu, sizin diğerleri ile kurduğunuz ilişkiye rengini, daha doğrusu ruhunu verecek olan kontrol noktasıdır. Bu şekilde irtibatları doğru kurmak, işin usul kısmına aittir ve gelenekten tevarüs etmesi gereken ama ihmal edilen kısımlardan biri budur.

Diğeri ise sandığın içinde saklı hazinenin künhüne varmaktır ve en zor kısımdır. Künhüne varılmadan yapılan işlerde, -ekleme ve yapıştırımalara meşruiyet

kazandırmak için olsa gerek- bugünlerde çok sık kullanılan “Çaldımsa da mîrî malı çaldım” mısraını da iyi tahlil etmelidir. Yoksa o da zamanından çekip kopararak içinin boşaltılması tehlikesine düşecektir. Mısraın tahlili boyumu aşar; lakin dikkat çekmek istediğim, onun hemen bir üstündeki mısra: “Esrârını Mesnevî’den aldım”. Şeyh Galip’in onu, bunu, şunu değil de, “esrârını aldım” demesindeki “sır” rın ne olduğu önemlidir. Yani bir yanda usul bilgisi gerekirken diğer yanda sırrın anlamının ne olduğunu düşünmektir bize düşen. “Fehmetmeye sen de himmet eyle” diğın anda “Ol gevheri bul(up) da sirkat eyle” mek sıkıntı yaratmayacaktır.

Geçmiştekilerin yapıp etmeleri ile bir değer ortaya koydukları şüphesiz. Benim biraz da sorguladığım bu değer yitimi. *Değer* denilen; bilginden, inandığından, tavrından, yapıp etmelerinden ve de estetiğinden ayrı değil. Belki bu ayrımların dünyasından konuştuğumuz için bir türlü toparlayamıyor ve dağıntık kalmaya mahkûm oluyoruz. Orlan’ı tutarlı kılan bu ayrımların içerisinden dünyaya bakmanın getirdiği bir tutarlılık. Biz ise bu ayrımların zihnimize ve ruhumuza nasıl etki ettiğinin farkında değiliz. İş tutuşlarımız da bundan nasibini alıyor. O yüzden ilginçtir ki gelenekle hemhal olduğu zannıyla bina edilen kimi çağdaş camii mimarisinden örneklerimizi geleneksel mimarimizle değil de, Orlan’la ilişkilendirmek bu kadar kolay oluyor, işin manidar olan tarafı bu.

İşlemimizde eşitliğin diğer yanında büyük harflerle yazılan “GÜZEL”in yarattığı sıkıntı ise, en büyük, daha büyük şeklindeki ifadelerin içerdiği kibir ve kendini beğenmişliktedir. Estetik operasyonların gayesinin doğrudan yansımadır sanki; sonuçta daha güzel bir kadın olacağına inanma, sonra bunun yetmemesi ve ardarda gelen diğer bıçak altına yatmalar. Günümüzün bize dayattığı her şeyin en güzeline, en büyüğüne, en görkemlisine, en iyisine (ki bu skala bir kalemden bir eşe kadar çeşitlilik gösterir) sahip olma iddiasının sanat üretimimizdeki karşılığı olarak okunabilecek bu durum nereden, hangi gelenekten bize ulaştı? Doğrudan tatminsizliğin ifadeleri olduklarından, ‘daha’ya ve ‘en’e ulaşmak da zaten mümkün değildir. Mesela “en büyük camii’yi yapmak istemenin ardında yatan saik nedir? Yapılan niceliksel bir arayıştır. En güzeli aramada da gözlemlenen, artık niteliksel değil, niceliksel bir tutumdur. Güzelin ihtişamı ile, büyüklüğü ile karşısındakini çarpması beklenir, güzel duygular uyandırması değil.

Sonuç olarak eşitliğin bir yanı dağıntık ve o dağıntıklığı toparlamak, bunun için usul/yordam öğrenmek lazım iken, diğer yanda teşhis ettiğimiz aşırılığın önüne geçmek için ise yapılacak pek bir şey yoktur ya da çok zordur. Ama görülen şu ki bu manzara, eseri ortaya koyan nazarında yansımaları şu şekilde bulmaktadır: Bir yandan ecdadın mirasına sahip olmanın mağruriyetini taşıırken, diğer

yanda “en” olanı kendine hedef koymanın getirdiği hırs ve çaresizlik duygusu ile kendini mağduriyet içinde hisseder. Çözümün kendinde bittiğini görmeden.

Son olarak merhum Turgut Cansever hocadan bir söz ile bitirmek isterim. Sanatın da güzel bir şekilde bildirmek olduğunu düşünürsek şöyle der hoca: “Tebliğ; iyiyi, doğruyu ve güzeli insanların idrakine nezaketle sunup edep ile geri çekilmektir.”

