



MARDİN
ARTUKLU
ÜNİVERSİTESİ

MARDİN
ARTUKLU
UNIVERSITY

arts

Artuklu Sanat ve Beşeri
Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of
Arts and Humanities

e-ISSN 2687-1890

Year/Yıl 2020, Issue/Sayı 4, September/Eylül

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of Arts and Humanities

Year/Yıl 2020, Issue/Sayı 4, September/Eylül

Sahibi | | Owner

Mardin Artuklu Üniversitesi adına On Behalf of Mardin Artuklu University
Rektör Prof. Dr. İbrahim ÖZCOŞAR Rector Prof.

Baş Editör | | Editor in Chief

Doç. Dr. Mehmet IŞIK Assoc. Prof

Baş Editör Yardımcıları | | Vice Editors

Dr. Öğr. Üyesi Emre AŞILIOĞLU Assist. Prof
Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA Res. Assist.
Arş. Gör. Kansu ÖZDEN Res. Assist.

Sanat Editörü | | Art Editor

Prof. Dr. Ayla KANBUR, Düzce Üniversitesi Prof.

Beşeri Bilimler Editörü | | Editor of Humanities

Prof. Dr. Sedat CERECİ, Mustafa Kemal Üniversitesi Prof.

Türkçe Dil Editörü | | Editor of Turkish Language

Dr. Öğr. Üyesi Funda MASDAR KARA, Bitlis Eren Üniversitesi Assist. Prof.

İngilizce Dil Editörü | | Editor of English Language

Dr. Öğr. Üyesi Emrah ÖZDEMİR, Çankırı Karatekin Üniversitesi Assist. Prof.

Fransızca Dil Editörü | | Editor of French Language

Arş. Gör. İlker KAFALI, İstanbul Gelişim Üniversitesi Res. Assist.

Almanca Dil Editörü | | Editor of German Language

Dr. Öğr. Üyesi Başak KAPTAN, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Assist. Prof.

Tasarım ve Mizanpaj | | Design & Layout

Arş. Gör. Kansu ÖZDEN Res. Assist.

Sekreteryaya ve Ağ Sorumlusu | | Secretariat & Webmaster

Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA Res. Assist.

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, uluslararası hakemli bir dergidir. Dergi, yılda iki kez, Şubat ve Eylül aylarında elektronik ve gerektiğinde basılı olarak yayınlanır. Yayın Kurulu kararı ile ek ve özel sayılar çıkarılabilir. Dergiye Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca dillerinde yazılmış akademik çalışmalar kabul edilir.

ARTS: Artuklu Journal of Art and Humanities is an international peer-reviewed journal. The journal is published twice a year, in February and September, electronically and, where necessary, in print. Supplement and special issues can be published by the decision of the Editorial Board. Academic studies in Turkish, English, German and French are accepted.

Yazışma Adresi || Correspondence Address

T.C. Mardin Artuklu Üniversitesi,
Merkez Yerleşkesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Artuklu/Mardin/Türkiye, 47060

T.R. Mardin Artuklu University,
Central Campus, Faculty of Fine Arts,
Artuklu/Mardin/Turkey, 47060

İletişim || Contact

0090 482 213 40 02 • 0090 482 213 40 04 (f) • arts@artuklu.edu.tr

www.dergipark.org.tr/arts

Editör Kurulu | | Editorial Board

Prof. Dr. Celal Oktay YALIN, Maltepe Üniversitesi Prof.
Prof. Dr. Selma KÖKSAL, Düzce Üniversitesi Prof.
Doç. Dr. Çağrı BULUT, Yaşar Üniversitesi Assoc. Prof.
Doç. Yıldız ERSAĞDIÇ, Dokuz Eylül Üniversitesi Assoc. Prof.
Doç. Dr. Şakir EŞİTTİ, Ardahan Üniversitesi Assoc. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Başak KAPTAN, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Şefik ÖZCAN, Mardin Artuklu Üniversitesi Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Mehtap HİSARCIKLILAR, Coventry University Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Kutlu GÜRELLİ, Mardin Artuklu Üniversitesi Assist. Prof.
Dr. Gulshen SAKHATOVA, Göttingen University Dr. Phil.

Danışma Kurulu | | Advisory Board

Prof. Maria Dolores Notari ABAD, Superior Ceramic School of Alcora Prof.
Prof. Dr. Paul GWYNNE, The American University of Rome Prof.
Prof. Dr. Manuela Maria Fernandes PENAFRIA, University of Beira Interior Prof.
Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL, Akdeniz Üniversitesi Assoc. Prof.
Doç. Seniha ÜNAY, Hacettepe Üniversitesi Assoc. Prof.
Doç. Evrim Özlem KAVCAR, Mardin Artuklu Üniversitesi Assoc. Prof.
Doç. Dr. Serdar YILMAZ, Düzce Üniversitesi Assoc. Prof.
Doç. Dr. Davor DZALTO, The American University of Rome Assoc. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Rahman Işık SARIALIOĞLU, Mardin Artuklu Üniversitesi Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Dilaver BAYINDIR, Dokuz Eylül Üniversitesi Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Nesrin YEŞİLMEN, Mardin Artuklu Üniversitesi Assist. Prof.
Dr. Öğr. Üyesi Kezban SÖNMEZ, Akdeniz Üniversitesi Assist. Prof.



ARTS, TR Dizin-ULAKBİM izleme sürecindedir.
The monitoring process of TR Dizin-ULAKBİM for ARTS is ongoing.



ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

ARTS: Artuklu Journal of Arts and Humanities is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

İçindekiler | | Index

A R A Ş T I R M A M A K A L E S İ
R E S E A R C H A R T I C L E**Sibel ALMELEK İŞMAN**

Jewels of Renaissance and
Baroque: Pearls and Corals
in the European Art of
Painting

Rönesans ve Barok
Dönemlerinin Değerli
Taşları: Avrupa Resim
Sanatında İnci ve Mercan

10

Seyyed Mehdi SEYED SAADATİ

Heidegger'in Felsefi
Hermenötüğü Açısından
Abbas Kiarostami'nin
Sanatını Okumak

Reading Abbas Kiarostami's
Art Through Heidegger's
Philosophical Hermeneutics

29

Mehmet Şah MALTAŞ

Modern Sanatta Soyut
Yaklaşımlar ve Metafizik Yönleri

Abstraction and It's Metaphysical
Aspects in Modern Art

52

Saniye VATANDAŞ

İdeolojinin Doğuşu ve Bilim-Din
Ekseninde Konumlanması

Birth of Ideology and Its Position
on the Axis of Science-Religion

76

Öznur YILDIRIM

Seramik Takılarda
Toplanmalı Sır Kullanımı

The Use of Crawling Glaze
on Ceramic Jewelry

103

Makram HADDAD

İslâm Mimarî Geleneğinde
Mukarnas Unsurunun
Ortaya Çıkışı

The Emergence of
Muqarnas in the Islamic
Architectural Tradition

120

Özgür ÇETİNTAŞ

Sülüs-Nesih Yazılarda Tavrı
Farkı: Hattat İsmâil Zühdfî
Efendi ve Hattat Ömer
Vasfî Efendi'nin Sülüs-Nesih
Meşk Murakkaalarının
Karşılaştırılması

A Comparison of Calligrapher
İsmâil Zühdfî Efendi and
Calligrapher Ömer Vasfî
Efendi's Thuluth-Naskh
Mashq Murakkaas

140

Abdurrahim AYĞAN

Osmanlılarda Resimli
Silsilenâme Geleneği: 16.
Yüzyıl Sonu-17. Yüzyıl Başları

Illustrated Genealogy Tradition
in the Ottomans: Late 16th
Century-Early 17th Century

154

Elanur GÜNER ve Hakan AKTUĞ

CAD-CAM ile İnovatif Takı
Tasarımlarında Alternatif
Yöntemler: Polimerik Malzeme
ve Lazer Sinterleme

Alternative Methods in
Innovative Jewelry Design with
CAD-CAM: Polymeric Material
and Laser Sintering

Editörden

Merhaba!

Sanatın, sosyal bilimlere değdiği noktadaki makaleleriyle hatırı sayılır bir okuyucu kitlesinin gittikçe artan ilgisine mazhar olan ARTS dördüncü sayısı ile bir kez daha sizlerle buluşuyor... Başta dergimize ilgi gösteren ve değerli görüşlerini bizlerle paylaşan değerli okuyucularımız olmak üzere, tüm dergi çalışanlarımıza, editör ve danışma kurulumuza ve nitelikli yazılarını bizim aracılığıyla hedef kamulara sunan yazarlarımıza sonsuz teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Öncelikle sizlerle İdealOnline, Academic Resource Index (ResearchBible) ve Asos İndeks yanında Scientific Indexing Services'te (SIS) de taranmaya başladığımızın ve Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslandığımızın haberini paylaşmaktan mutluluk duyarım. Ayrıca başvuru – hakem – değerlendirme – yayım süreçleri DergiPark üzerinden yürütülmeye devam eden dergimizin TR Dizin'de (ULAKBİM) taranması için başlattığımız çalışmaları da titizlikle sürdürdüğümüzü hatırlatmak isterim.

ARTS'ın dördüncü sayısında birbirinden değerli dokuz araştırma makalesi yer almaktadır. Bunlardan ilki; Sibel ALMELEK İŞMAN'ın kaleme aldığı "Jewels of Renaissance and Baroque: Pearls and Corals in the European Art of Painting" başlıklı İngilizce çalışma. Yazar bu çalışmada Rönesans ve barok dönemlerinin değerli taşlarından inci ve mercanın Avrupa resim sanatındaki yansımalarının izini sürüyor. İkinci çalışma sinema alanından; Seyed Mehdi SEYED SAADATI'nin "Heidegger'in Felsefi Hermenötiği Açısından Abbas Kiarostami'nin Sanatını Okumak" başlıklı çalışması. Yazar bu çalışmasında İranlı yönetmen Abbas Kiarostami'nin sinemasının ve sanatının Heideggerci bir yaklaşım içerisinden okumasını yapıyor. Üçüncü makalemiz olan Mehmet Şah MALTAŞ imzalı "Modern Sanatta Soyut Yaklaşımlar ve Metafizik Yönleri", yine felsefeye dokunan bir çalışma. ALTAŞ bu çalışmasında, sanatın "fiziksel-duyusal yaklaşımların ötesinde akıl ile 'görülebilir'ler ve kavrananlar ile ilgili" yönlerine ve bunun modern sanattaki etkilerine odaklanıyor.

Dördüncü makalemiz Saniye VATANDAŞ'ın ideolojinin Platon'dan başlayan ve Aydınlanma çağındaki inşa sürecini konu alan "İdeolojinin Doğuşu ve Bilim-Din

Ekseninde Konumlanması" başlıklı çalışması. Yazar, çalışmasında "İktidar ve güç ilişkilerinden, siyasal ve ekonomik sistemlerden, yaşam tarzlarından, varlığın ve yaşamı anlamlandırma tarzlarından, düşünce karşıtlıklarından" beslendiğini vurguladığı ideoloji kavramının tarihsel dönüşümünü ortaya koyuyor. Öznur YILDIRIM tarafından kaleme alınan beşinci makalemiz seramik alanından. YILDIRIM, "Seramik Takılarda Toplanmalı Sır Kullanımı" başlıklı bu çalışmada seramik takılarda sır kullanımını, toplanmalı sır kullanan takı sanatçılarından örnekler vererek inceliyor.

Altı, yedi ve sekizinci makalelerimiz Türk İslam sanatı alanından. "İslâm Mimarî Geleneğinde Mukarnas Unsurunun Ortaya Çıkışı" başlıklı çalışmada Makram HADDAD, İslâm mimarîsinin en önemli öğelerinden biri olarak kabul edilen mukarnasın kavramsal ve tarihsel dönüşümünü betimleyerek İslâm coğrafyasındaki yayılım sürecini ve etkilerini ortaya koyuyor. Özgür ÇETİNTAŞ, "Sülüs-Nesih Yazılarda Tavir Farkı: Hattat İsmâil Zühdi Efendi ve Hattat Ömer Vasfî Efendi'nin Sülüs-Nesih Meşk Murakkaalarının Karşılaştırılması" başlıklı çalışmasında Türk hat sanatının iki büyük temsilcisinin üslup farklılıklarını; Abdurrahim Ayğın ise "Osmanlılarda Resimli Silsilenâme Geleneği: 16. Yüzyıl Sonu-17. Yüzyıl Başları" başlıklı çalışmasında Geç Osmanlı Dönemine doğru resimli silsilenâme geleneğinin seyrini inceliyor. Son makalemiz "CAD-CAM ile İnovatif Takı Tasarımlarında Alternatif Yöntemler: Polimerik Malzeme ve Lazer Sinterleme"de ise Elanur GÜNER ve Hakan AKTUĞ, bilgisayar destekli üretim yöntemlerinden sinterleme, polyamid ve sls gibi pratiklerin diğer üretim yöntemlerine göre avantajlarını ve dezavantajları tartışıp; bunların kuyumculuk sektöründe mücevher tasarımına alternatif katkıları ve yansımaları hakkında bilgiler veriyor.

Büyük bir emekle varlığını sürdürdüğümüz ve görünür kıldığımız dergimiz ARTS'ın bir sonraki sayısı 2021 yılının Şubat ayında siz değerli okuyucusuyla buluşacak. O vakte kadar sağlık temennimiz, muhabbet dileklerimizle hoşça kalın...

Doç. Dr. Mehmet IŞIK

Baş Editör

Jewels of Renaissance and Baroque: Pearls and Corals in the European Art of Painting

Geliş Tarihi/Received: 26.02.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 15.05.2020

Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN
Dokuz Eylül Üniversitesi
Buca Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
sibel.almelek@deu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-4164-3662

ABSTRACT

It can be seen that, especially pearls and corals, among the precious stones that the nature present to humans as gifts, are frequently depicted in the European painting. These stones which are attractive with their beauty and luminosity, are adorning the canvases for various reasons. The aim of this study is to look at the history of European painting through the elegant world of jewelry and gemstones. It is interesting to see that pearls and corals have rich mythological and biblical connotations as well as being symbols of status and power. The time scope of the research is between 15th and 17. centuries because of the intensity of the pictures showing pearls and corals in the art historical periods of Renaissance and Baroque. Pearls are among the symbols of the love and beauty goddess Venus. It is possible to see pearls in the pictures that show the birth of Venüs in an oyster or Venus in front of a mirror. Egyptian queen Cleopatra, dropped a bead of pearl in her glass, in the banquet that she organized for Antonius. Painters who depicted the queens and royal ladies of Europe, showed them in rich jewellery decorated with pearls. In some works of art, pearls are interpreted as the sign of worldly pleasures and ambitions. Corals, believed to be protecting against the evil eye, can be seen in the paintings of young women and little children. Corals, with its strong color of red, are depicted in the compositions of Virgin Mary and Christ Child. In the Greek mythology, it is believed that Perseus created corals. Some artists, presented scenes of pearl or coral fishing on their canvases.

Keywords: European painting, Renaissance, Baroque, Jewelry, Pearl, Coral.

Almelek İşman, S. (2020). Jewels of Renaissance and Baroque: Pearls and Corals in the European Art of Painting. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 4, ss. 10-28.

Rönesans ve Barok Dönemlerinin Değerli Taşları: Avrupa Resim Sanatında İnci ve Mercan

ÖZ

Avrupa resminde, doğanın insana armağan ettiği değerli taşlar arasında, özellikle inci ve mercanın, sıklıkla betimlendiği görülebilir. Güzellikleri ve ışıklarıyla dikkat çeken bu taşlar, çeşitli sebeplerle tuvalleri süslemektedirler. Bu çalışmanın amacı Avrupa resim tarihine, mücevher ve değerli taşların zarif dünyasından bakmaktır. İnci ve mercanın zengin mitolojik ve dinsel çağrışımlar sunmaları ve aynı zamanda statü ve güç sembolleri olduklarını izlemek ilginçtir. Araştırmanın zamansal kapsamı, inci ve mercanları gösteren resimlerin, sanat tarihsel devreler bağlamında Rönesans ve Barok dönemlerinde yoğun olması nedeniyle, 15. ve 17. yüzyıllar arasındadır. İnci, aşk ve güzellik tanrıçası Venüs'ün simgelerinden biridir. Venüs'ün bir istiridye kabuğu içinde doğuşunu anlatan ya da onu aynanın karşısında betimleyen resimlerde, incilere rastlamak mümkündür. Mısır Kraliçesi Kleopatra'nın Antonius için verdiği ziyafette, kadehine bir inci tanesi attığı anlatılır. Avrupa'nın kraliçelerinin ve soylu kadınlarının portrelerini yapan ressam, onları incilerle bezenmiş zengin takılarla göstermişlerdir. İnci, kimi eserlerde, dünyevi zevklerin ve hırsların sembolü olarak değerlendirilir. Kötü gözlere karşı koruduğuna inanılan mercan ise, genç kadın ve küçük çocuk resimlerinde karşımıza çıkar. Hz. Meryem ve Çocuk İsa kompozisyonlarında da mercan, güçlü kırmızı rengiyle dikkat çekmektedir. Yunan mitolojisinde Perseus'un mercanı yarattığına inanılır. Kimi ressam, denizden inci ya da mercan çıkarma sahnelerini tuvallerine taşımışlardır.

Anahtar kelimeler: Avrupa resmi, Rönesans, Barok, Takı, İnci, Mercan.

INTRODUCTION¹

Humans have always adorned themselves with jewelry. Beginning in the Old Stone Age over 25,000 years ago, men and women took objects that they found, drilled holes in them and wore them. Humans have used jewelry for several reasons. Jewelry offered protection against hardship. A second reason to wear jewelry was to prove status. Finally, jewelry was adornment to enhance sexual attractiveness (Salisbury, 2001, p. 171).

Jewelry is a universal form of adornment. Jewelry made from shells, stone and bones survives from prehistoric times. In the ancient world the discovery of how to work metals was an important stage in the development of the art of jewelry. Over time, metalworking techniques became more sophisticated and decoration more intricate. Renaissance jewelry shared the age's passion for splendour. By the mid 17th century, changes in fashion had introduced new styles of jewelry. While dark fabrics required elaborate gold jewelry, the new softer pastel shades became graceful backdrops for gemstones and pearls. Expanding global trade made gemstones even more available (www.vam.ac.uk).

This study aims to discover the beauty of pearls and corals appreciated by the European painters. Since both pearls and corals have mythological and biblical stories attached to them, a wide collection of art works offer the sparkle of these gemstones. Renaissance and Baroque periods, in other words, European art between the 15th and 17th centuries are emphasized because these two eras are filled with mythological and religious subjects, portraits of queens and noble ladies and allegorical depictions of nature.

PEARL

Pearls, perfected by nature and requiring no art to improve their fineness, were naturally the earliest gems known to prehistoric man (Kunz and Hugh, 2001, p. 3).

¹ This paper is a revised and extended version of the study presented at the Othello's Island: The Annual Conference on Medieval and Renaissance Studies, Nicosia, March 25-28, 2018.

Pearl is a common symbol of the moon and of women. It is associated with the moon, water and thus with the yin and yang principle in China. Because of its spherical shape and its unmatched glitter, the pearl is also regarded as a symbol of perfection. Among the Greeks, it was a symbol of love, probably due primarily due to its beauty (Becker, 2000, p. 229).

Pearl is also considered as the symbol of light and femininity among jewels. Its pale iridescence is associated with the luminous moon, its watery origins with fertility and its secret life in the shell with miraculous birth or rebirth. The pearl is an emblem both of fecundity and of purity, virginity and perfection. It is also a metaphor for Christ in the womb of Virgin Mary. In classical tradition, it was worn by the foam-born love goddess Venus. Yet it is also a symbol of purity and innocence. In the ancient world, pearls were also, straightforward symbols of wealth (the richest of all merchandise) according to the Latin writer Pliny (c. 24-79 CE), fished from the Persian Gulf centuries before the birth of Christ (Tressider, 2012, p. 186-187).

The pearl, as the 'most precious jewel' is used as a symbol of salvation, which is worth more than all the treasures of earth. "*The Kingdom of Heaven*" said Christ, according to Matthew 13:45, is like "*is like unto a merchant man, seeking goodly pearls; who when he had found one pearl of great price, went and sold all that he had, bought it.*" Elsewhere in Matthew the pearl represents the word of God: "*Give not that which is holy unto the dogs, neither cast your pearls before swine, lest they trample under their feet...*" (Matthew 7:6) (Ferguson, 1989, p. 43).

In picturing the glories of the Heavenly City, St. John made the twelve gates of pearls (Revelation 21: 21): "*The twelve gates were twelve pearls, each gate made of a single pearl.*" (Kunz and Hugh, 2001, p. 7).

Pearl is the attribute of the Saint Margaret of Antioch. Cleopatra, at her banquet, dropped a large pearl into her wine glass. Fillet and necklace of pearls are typical adornments of the richly attired earthly Venus or profane love (Hall, 1974, p. 238).

Depictions of Pearl

In the *Birth of Venus* scene (Figure 1) depicted by the Flemish Baroque artist

Cornelis de Vos (1584-1651), the presence of an elegant pearl necklace is salient. According to one of the earliest Greek poets, Hesiod (c. 700 BC), Venus was born of the sea, from the foam produced by the genitals of the castrated Uranus when they were cast upon the waters². She floated ashore on a sea shell forwarded by gentle breezes, and finally landed in Cyprus. Her Greek name, Aphrodite may be derived from aphros (foam). The type of Venus Anadyomene (rising from the sea), presenting her standing and wringing the water from her hair was originally found in classical sculpture (Hall, 1974, p. 320).



Figure 1. Cornelis de Vos, *The Birth of Venus*, 1636-38, oil on canvas, 187 x 208 cm, Museo del Prado, Madrid.

Italian Baroque painter Domenico Feti (1589-1624) was inspired by the gospel of Mathew in his picture *The Parable of the Precious Pearl* dated 1621 (Figure 2). A group of merchants are shown looking for the finest pearl which is the most precious jewel as underlined in the Bible.

² The genitals, cut off with adamant and thrown from land into the stormy sea, were carried for a long time on the waves. White foam surrounded the immortal flesh, and in it grew a girl. At first it touched on holy Cythera, from there it came to Cyprus, circled by the waves. And there the goddess came forth, lovely much revered, and grass grew up beneath her delicate feet. Her name is Aphrodite among men and gods, because she grew up in the foam (Hesiod, *Theogony*, 190-197).



Figure 2. Domenico Feti, *The Parable of the Precious Pearl*, 1621, oil on poplar wood, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Spanish Baroque painter Francisco de Zurbarán (1598-1664) depicted Saint Margaret of Antioch as a shepherdess (Figure 3). Looking closely at the picture, the necklace with white and black pearls as a reference to the meaning of her name can be seen. Margaret is a Latin name derived from Greek meaning "pearl". One of the most popular saints in the late Middle Ages, she is the patron saint of farmers, pregnant women, teachers and soldiers. It was thought that historically she was a young woman from Antioch, Turkey who lived in the fourth century (Giorgi, 2003, p. 236).

She was believed to have overcome a dragon and is shown with a shepherd's crook in reference to the legend that she was responsible for grazing the sheep of her nurse. In Zurbarán's painting she is shown in a traditional costume with a saddle bag (alforjas) over her arm, a book in her hand, and unaware of the dragon at her side (www.nationalgallery.org.uk).



Figure 3. Francisco de Zurbarán, *Saint Margaret of Antioch*, 1630-34, oil on canvas, 105 x 163 cm, National Gallery, London.

Italian Mannerist painter Alessandro Allori (1535-1607) depicted pearl fishers (Figure 4) for Palazzo Vecchio in Florence. The studiolo of Duke Francesco I de Medici is located on the second story of the Palazzo Vecchio and was used for two of the duke's main interests: geology and alchemy. The program was devised by the learned Vincenzo Borghibi, a Benedictine abbot, who had close ties to the Medici family. Thirty four paintings were commissioned in all (Zirpolo, 2016, p. 418).

Allori's contributions to the decoration of the Studiolo included the *Pearl Fishers*. Nudes, male and female, human and mythological, play about on rocks, dive off boats, and bring up shells gushing with pearls (www.wga.hu).



Figure 4. Alessandro Allori, *Pearl Fishers*, 1570-72, oil on slate, 86 x 116 cm, Palazzo Vecchio, Florence.

Flemish Baroque artist Jacop Jordaens (1593-1678) depicted a significant and exciting moment in the banquet of Kleopatra (Figure 5). Pliny's *Natural History* is the source for the subject of this painting. Cleopatra, Queen of Egypt, was famed not only for her intelligence and her beauty, but also for her extreme manners. Once, seeking to amaze her darling Roman commander Mark Antony with her wealth, she dissolved a large pearl in a glass of vinegar, and then drank it down to the very last drop. Jordaens picturised the moment when Cleopatra drops the pearl earring into the vessel, while Mark Antony, his companion and a servant freeze in bewilderment. The allegorical composition was seen as a judgment on pride or vanity, and this type of didactic messages were typical of the Flemish school of painting (www.arthermitage.org).



Figure 5. Jacop Jordaens, *Cleopatra's Feast*, 1653, oil on canvas, 149.3 x 156.4 cm, Hermitage Museum, Leningrad.

The Armada Portrait (c.1588) attributed to George Gower (c.1546-1596) (Figure 6) is an impressive picture of Queen Elizabeth I (1533-1603). It is a statement of power and authority with Queen Elizabeth I as Empress of the world and commander of the seas. It is known as *The Armada Portrait* because it commemorates the great sea battle of 1588 when the English fleet defeated the invading Spanish Armada sent to overthrow Elizabeth. The view of the battle in the two windows, recalls Elizabeth's victory. Her hand is firmly on the globe and the mermaid hints at her dominance on the seas. Her dress, in her preferred colours of black and white, also proclaims her rank and is covered with precious pearls (www.woburnabbey.co.uk).



Figure 6. George Gower, *Portrait of Elizabeth I of England, The Armada Portrait*, c. 1588, oil on panel, 105 x 133 cm, Woburn Abbey, Bedfordshire.

French Baroque painter Pierre Mignard (1612-1695) depicted the recently widowed Catherine-Thérèse, Marquise de Seignelay (1662–1699) and two of her five sons as characters from Greek and Roman mythology (Figure 7). The Marquise is probably meant to represent the sea goddess Thetis, but could also be interpreted as Venus, the goddess of love, with her attributes: a scallop shell and strings of pearls. Her sons are painted as Cupid, god of love, and Achilles, a Greek hero of the Trojan war. The children gaze towards a small portrait cameo, which could be of their father, alluding to his death. The figures are surrounded by sea and different kinds of shells, references to her husband's profession in the French royal navy (www.nationalgallery.org.uk).



Figure 7. Pierre Mignard, *The Marquise de Seignelay and Two of Her Sons*, 1691, oil on canvas, 154 x 194 cm, The National Gallery, London.

Dutch Baroque artist Johannes Vermeer (1632-1675) combined vanity with portrait of a woman in an interior scene (Figure 8). The painting of the Day of Judgement on the wall takes on the role of a criticism on the woman weighing pearls. On the Day of Judgement Christ will weigh the souls of the blessed and the damned. In the face of that, this fondness of earthly riches appears empty and vain. In the commentary of a vanitas composition, pearls or pearl necklaces carry a negative symbolic value. The woman is carefully holding the scales to balance

them. Vermeer is portraying the sin of vanity by emphasizing the sparkle of the pearls taken from the boxes (Schneider, 2004, p. 56-59).



Figure 8. Johannes Vermeer, *Woman Weighing Pearls*, c. 1662, oil on canvas, 38 x 42,5 cm, National Gallery of Art, Washington.

CORAL

Though it is sometimes considered a precious stone, coral is, in fact, a very tiny polyp. It lives in colonies, secreting a branching, calcereous skeleton that can be red, pink or white. In ancient Rome and during the Middle Ages, coral was believed to have curative properties. It was also thought to ward off evil spells. Pliny recounts that people would put coral around babies' necks as a charm against danger. These talismanic qualities were carried over into Christian iconography. In scenes of the Madonna and Child, one sometimes sees a twig of coral in Christ's hand or around his neck, as a sign of protection. A coral necklace and coral earrings are worn as ornaments by the personification of Africa in the representation of the four parts of the world (Impelluso, 2004, p. 354).

Coral, an aquatic tree, partakes of and blends together the symbolism on the one hand of the tree as the world axis and on the other that of the lower ocean. It may be equated with the roots of the terrestrial tree. Being red in color, it is also related with blood. According to Greek legend, coral grew out of the drops of blood of the Gorgon Medusa (Cirlot, 2002, p. 62).

According to the Latin poet Ovid, coral was kind of a petrified seaweed, formed at the instant that Perseus laid down the Gorgon's head, after rescuing Andromeda from the sea monster³ (Hall, 1974, p. 74).

Depictions of Coral

Northern Renaissance artist Petrus Christus (c.1410-1475) created a remarkable portrayal of a goldsmith in his shop (Figure 9) with great attention to detail, especially in the luminous jeweled, glass, and metallic objects, secular and ecclesiastical trade wares that are examples of the goldsmith's virtuosity. The main figure was long identified as Saint Eligius (the patron saint of goldsmiths). The panel is likely a vocational painting, which depicts the profession of goldsmithing and perhaps a specific goldsmith. It has been suggested that he is Willem van Vleuten, a Bruges goldsmith who worked for Philip the Good, duke of Burgundy. In 1449, the date of this painting, the duke commissioned from van Vlueten a gift for Mary of Guelders on the occasion of her marriage to James II, King of Scots. That couple may well be depicted in this painting, portrayed buying a wedding ring that is being weighed on a scale (www.metmuseum.org).

³ The hero washes his victorious hands in water newly taken from the sea: but lest the sand upon the shore might harm the viper-covered head, he first prepared a bed of springy leaves, on which he threw weeds of the sea, produced beneath the waves. On them he laid Medusa's awful face, daughter of Phorcys; and the living weeds, fresh taken from the boundless deep, imbibed the monster's poison in their spongy pith: they hardened at the touch, and felt in branch and leaf unwonted stiffness. Sea Nymphs, too, attempted to perform that prodigy on numerous other weeds, with like result: so pleased at their success, they raised new seeds, from plants wide-scattered on the salt expanse. Even from that day the coral has retained such wondrous nature, that exposed to air it hardens. Thus, a plant beneath the waves becomes a stone when taken from the sea (Ovid, *Metamorphoses* 4, p. 740-752).



Figure 9. Petrus Christus, *A Goldsmith in his Shop*, 1449, oil on oak panel, 85.8 x 100 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Northern Renaissance artist Bernard van Orley (1487-1541) delineated a religious scene with corals. Mary is holding a pear in her hand, one of the fruits of paradise, which presents her as the new Eve. The Christ Child sits on her knees and plays with a coral rosary. Saint John, as a boy, stands behind a column, pointing to the Sacred Scriptures that announce Christ's mission as savior. The scene takes place under a Renaissance architecture in the form of a gallery or observatory open to a garden (www.museodelprado.es).



Figure 10. Bernard van Orley, *The Virgin and Child with the Infant Saint John the Baptist*, 1515-1520, oil on panel, 71 x 98 cm, Museo del Prado, Madrid.

Italian Mannerist painter Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) created an intriguing portrait with the elements of the sea. This picture is part of a series related to the basic elements: fire, water, air and earth. Arcimboldo developed an original naturalistic Mannerist style in his imaginative portraits and allegories. He created supernatural heads and figures as if they were still lifes, making collages out of fruit, plants, animals and even man made objects combined in fanciful ways. His art can be understood as a reaction to the end of the Renaissance and its new scientific understanding of nature (Stukenbrock and Töpper, 2005, p. 36).



Figure 11. Giuseppe Arcimboldo, *The Elements: Water*, 1566, oil on wood, 52 x 67 cm, 52 x 67 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Italian Mannerist painter Giorgio Vasari's (1511-1574) painting entitled *Perseus and Andromeda* (Figure 12) forms part of the artist's decorative scheme devoted to the four elements for the study of Francesco I de Medici of Florence. The program by the humanist Vincenzo Borghini, is devoted to the four elements. The artist has chosen to represent water with the mythological narrative of coral in which Perseus, Andromeda and Medusa have become the heroes of an enchanting fantasy. The Nereids, female spirits of the sea, are making merry over branches of coral they have discovered in the sea (Janson, 2001, p. 468).



Figure 12. Giorgio Vasari, *Perseus and Andromeda*, 1570-72, oil on slate, 100 x 117 cm, Palazzo Vecchio, Florence.

The elegant *Coral Fishers* (Figure 13), also referred to as *Allegory of the Discovery of the New World*, by the Italian Mannerist painter Jacopo Zucchi (1541-1590) formerly decorated Cardinal Ferdinando's studiolo in the Villa Medici in Rome. Zucchi enriched mythological stories and allegorical pictures with an attention to naturalistic details (www.wga.hu).



Figure 13. Jacopo Zucchi, *The Coral Fishers*, c. 1585, oil on copper, 45 x 55 cm, Galleria Borghese, Rome.

German Baroque painter Georg Hainz's (1630-1700) painting offers an open cabinet filled with a valuable collection of coral and pearl jewellery, minaiaturea and an ivory goblet. The wonders of the nature are presented in a *kunstkammer* (art chamber in German). The term was first used in the mid 16th century to describe princely collections of paintings, precious goblets, games and natural history samples. By the end of the century the concept was widespread throughout the German courts. Its origins can be traced to the study collections of late 14th century French courts and religious institutions. Such all-embracing collections were perceived to encourage wisdom in kings and leaders. In the 15th century outstanding study collections were established in many Italian courts such as those at Urbino and Mantua. Such ordered and classified collections were forerunners of museums (Clarke, 2010, p. 139).



Figure 14. Georg Hainz, *Kunstkammer Cabinet with Ivory Goblet*, 1665-67, oil on canvas, 61 x 83,5 cm, National Gallery of Denmark, Copenhagen.

CONCLUSION

Precious stones are pleasant to see both in real life created by the gentle hands of nature and on canvas presented by the creative hands of the painters. Pearl and corals do offer rich connotations im many ways: mythological, biblical, religious, historical and even moral. The art historical periods of Renaissance and

Baroque have been searched to find the glamour of these gemstones. Pictures by painters of French, English, Italian, Spanish, German, Flemish and Dutch origins created between 15th and 17th centuries have been elaborated in relation to pearls and corals.

Venus, the goddess of love and beauty, recalls pearls because of the her story of birth. She may be depicted approaching to the shore of Cyprus on a shell or adorning herself with jewelry in front of a mirror on the canvases. Perseus, the hero who killed Medusa and liberated Andromeda, reminds of corals since this aquatic tree is born of the blood dripping from the severed head of Medusa.

Both pearls and corals are related to the sea, so it is only natural to see them in pictures related to water. Allori's pearl fishers and Zucchi's coral fishers show the adventure of how these precious stones are acquired by people. When Arcimboldo cretaed his enthusiastic series of portraits representing the four elements, he depicted pearls and corals as part of his water composition. Kunstkammer namely art chamber pictures may include pearls and corals as valuable collectibles from the great world of the sea.

Religious narratives and characters have also strong bonds with pearls and corals. Saint Margaret of Antioch, patron saint of childbirth, calls pearls to mind because of the meaning of her name while Saint Eligius, patron saint of goldsmiths, is often depicted with precious stones due to his vocation. Corals have been seen as a protection againts the evil eye. Rosaries or necklaces made of corals may be seen in the pictures of Virgin Mary and Christ Child as well as ordinary children. Although it has not been a common subject for pictures, Feti's painting depiction of "The Parable of the Precious Pearl" is a good example for the pearls' biblical associations.

Pearl, as an exquisite wordly possession, can be seen adorning many noble ladies in Renaissance and Baroque portraits. Queen Elisabeth is known for her love of pearls, her Armada Portrait may well be seen as an indication of this affection. Cleopatra dissolving a large pearl in a glass of vinegar during the banquet she was giving for the Roman commander Mark Antony has been an enthusiastic subject for several paintings including the one by Jordaens. Pearls had conveyed moral messages as well by being an important element of vanitas paintings.

REFERENCES

- Becker, U. (2000). *The Continuum Encyclopedia of Symbols*. New York: The Continuum International Publishing Group.
- Cirlot, J. E. (2002). *A Dictionary of Symbols*. Mineola: Dover Publications.
- Clarke, M. (2010). *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*. Oxford: Oxford University Press.
- Ferguson, G. (1989). *Signs & Symbols in Christian Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Giorgi, R. (2003). *Saints in Art*. Los Angeles: Getty Publications.
- Hall, J. (1974). *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York: Harper & Row Publishers.
- Impelluso, L. (2004). *Nature and Its Symbols*. Los Angeles: Getty Publications.
- Janson, H. W. and Janson, A. (2001). *History of Art*. New York: Harry N. Abrams.
- McConnell, S. (1991). *Metropolitan Jewelry*. Boston: Bullfinch Press Book / Little, Brown and Company.
- Kunz, G. F. and Hugh, C. (2001). *The Book of the Pearl: Its History, Art, Science and History*. Mineola: Dover Publications.
- Salisbury, J. E. (2001). *Encyclopedia of Women in the Ancient World*. California: Abc Clio.
- Schneider, N. (2004). *Vermeer 1632-1675: Veiled Emotions*. Köln: Taschen.
- Stukenbrock, C. and Töpper, B. (2005). *1000 Masterpieces of European Painting From 1300 to 1850*. Cologne: Könemann.
- Tresidder, J. (2012). *The Watkins Dictionary of Symbols*. London: Watkins Publishing.
- Tyldesley, J. (2009). *Cleopatra: Last Queen of Egypt*. London: Profile Books.
- Zirpolo, L. H. (2016). *Historical Dictionary of Renaissance Art*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Online Sources

- Victoria and Albert Museum, London (10 October 2019)
<https://www.vam.ac.uk/articles/a-history-of-jewellery>
- Museo del Prado, Madrid (11 October 2019)

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-virgin-and-child-with-the-infant-saint-john/bc5c6159-6aea-484e-9fb6-778907c9be0a>

Web Gallery of Art (5 November 2019) https://www.wga.hu/html_m/a/allori/alessand/studiolo.html

<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/z/zucchi/jacopo/index.html>

National Gallery, London (15 November 2019) <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francisco-de-zurbaran-saint-margaret-of-antioch>

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/pierre-mignard-the-marquise-de-seignelay-and-two-of-her-sons>

Hermitage Museum, St. Petersburg (1 December 2019) <https://www.arthermitage.org/Jacob-Jordaens/Cleopatra-s-Feast.html>

Woburn Abbey (3 December 2019) <https://www.woburnabbey.co.uk/abbey/art-and-the-collection/the-armada-portrait/>

National Gallery of Art, Washington (9 November 2019) <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1236.html>

Metropolitan Museum of Art, New York (9 November 2019) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459052>

Heidegger'in Felsefi Hermenötiği Açısından Abbas Kiarostami'nin Sanatını Okumak

Geliş Tarihi/Received: 31.07.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 09.09.2020

Öğr. Gör. Seyed Mehdi SEYED SAADATI
Hacettepe Üniversitesi
GSF, Resim Bölümü
mehdisaadati@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4633-2209

Öz

Heidegger'in estetiğe karşı bir eleştiri olarak geliştirdiği sanat felsefesi, sanat eserinin hakikatle kopmuş olan bağı üzerine düşünür ve sanat eserinin kökenini araştırırken, hermenötiği kullanarak şiire ulaşır. Bu sonuç bir taraftan sanatla varlığın evi olarak dil arasındaki ilişkiyi açıklarken, öbür taraftan sanatçıyla varlığın ilişkisini aydınlatır. Sanat eseri hakikati kurarak değer üretir ve dünyayı anlamlandırır. Bunun temel şartı, süje / obje ikilemini reddetmek, yani metafiziği ve böylece estetiği çökertmektir. Metafizik sonrası ve felsefenin bittiği zaman düşünceye düşen, düşünce patikalarında yolculuk yapmaktır. Yol ve yolculuk kavramı, daha çok sinemasıyla tanınan Kiarostami için varoluşsal bir öneme sahiptir. Kırk senelik sanat kariyerinde şiir dahil birçok sanat alanında eser veren Kiarostami'nin çok yönlülüğü ve ayrıca şair oluşu, eserlerinin yorumunda Heideggerci bir bakış açısıyla okunmaya uygun bir zemin hazırlar. Kiarostami için sanat eseri, varlık üzerinden yeni bir perspektife sahip olmak amacıyla yapılan bir yolculuk gibidir. Şair yolculuğunda varlığın gizemini keşfeder. Bu gizem aynı zamanda gizlilik ve açıklığı içeren ve izah edilmekten çekinen meseledir. Sanatçı sanat eseri aracılığıyla bu meseleyi suskun bir şekilde konuşmaya çalışır.

Anahtar Kelimeler: Heidegger, Kiarostami, hermenötik, şiir, yol, hakikat

Seyed Saadati, S. M. (2020). Heidegger'in Felsefi Hermenötiği Açısından Abbas Kiarostami'nin Sanatını Okumak. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 4, ss. 29-51

Reading Abbas Kiarostami's Art Through Heidegger's Philosophical Hermeneutics

ABSTRACT

Heidegger's philosophy of art as a critique of aesthetics is thinking about the broken connection between the work of art and the truth and when it search the origin of the work of art using hermeneutics, it reaches poetry. This conclusion, explains the relation between art and language as the home of existence on the one hand, and on the other hand, illuminates the link between the artist and existence. The work of art creates value by setting up the truth and makes meaning the world. The basic requirement of this, is to deny the subject /object duality, in other words smashing metaphysics thus aesthetics. Post metaphysics era when philosophy comes to end, the task of the thinking is to make an expedition through the paths of thought. The concept of road and traveling has the existential importance for Kiarostami who is mostly known for his movies. He created works of art in many art branches including poetry during his forty years of his artistic career. Kiarostami's versatility also being a poet provides a suitable ground for the Heideggerian approach in the interpretation of his works. The work of art for Kiarostami is like a journey aiming to reach a new perspective of existence. In his journey poem explores the myth of existence. This myth is something that including concealment and unconcealedness at the same time, wincing to be explained. Artist tries to silent-tell about this issue.

Keywords: Heidegger, Kiarostami, hermeneutics, poetry, road, truth

GİRİŞ

Heidegger sanatla ilgili yazdığı hiçbir metinde sinema ve fotoğraftan söz etmemiştir. Sanat eseri olarak odak noktası şiir olan filozof, her ne kadar 1930' da Van Gogh'un bir eserine değinmiş olsa da görsel sanatlarda şiirsellik ve düşünce olasılığını çok geç bir dönemde, 1946'dan sonra modern sanatın düşünsel bağlamda ulaştığı noktaları gördükten sonra daha fazla ciddiye almaya başlamıştır. Ama bu bile modern sanat üzerine yazması için yeterli bir sebep olmamıştır. Bu durum yine de görsel sanatlar veya günümüz sanatını okumak için onun sanatla ilgili kayda değer düşüncelerinden faydalanılamayacağı anlamına gelmez. Nitekim, Heidegger'den etkilenen Merleau-Ponty, Foucault, Gadamer, Deleuze ve daha birçok düşünür modern sanat hakkında önemli tezler ortaya koymuşlardır. Dolayısıyla edebi olmayan modern bir metni Heideggerci yaklaşımla ele almak yanlış olmaz. Ancak bu süreçte, hem şiir hem de sinema, enstalasyon, video-art gibi farklı ve güncel medyumlarla üreten ve bu medyumlar arasında bir bütünlük sağlayan bir sanatçının eserlerini ele almak analizi çok daha derinleştirecektir.

Bu açıdan baktığımızda, Abbas Kiarostami çok uygun bir sanatçıdır. Üç şiir kitabı olmasına rağmen¹ o, şiirlerini eleştiren edebiyat eleştirmenlerine karşı hep şair olmadığını söylemiştir. Bu gerçek Kiarostami'nin şair olup olmamasından ziyade sanatı herhangi bir amaca ulaşmak için yapmadığını göstermektedir. Bu da onun sanatsal düşüncesini, tek ve merkezi bir okunuşu reddeden hermenötiğe yaklaştırmaktadır. Bu yakınlığı, sanatçının hayat boyu sürdürdüğü Yol konsepti açıkça dışa vurmaktadır.

Bu makalenin amacı Kiarostami'nin herhangi bir felsefi sisteme bağlı olduğunu ispatlamak değildir. Heidegger'in metafizikten kaçtığı kadar bir sanatçı olarak Kiarostami de felsefeden uzak durmaya çalışmış ve bu anlamda çok da başarılı olmuştur. Başkalarının yazdıkları ya da düşündüklerini değil; eserlerine hayat ve varlığın kendisini kaynak göstermiştir. Sanatsal kariyerinin başlangıcında *Kanoon*'da² çocuklar için film yaptığından dolayı, çocukların anda yaşayışlarını, keşfetme isteklerini ve keşfetme yöntemlerini örnek almıştır. Bu yazının hedefi, Kiarostami'nin

1 Kiarostami'nin şiirleri bir çok dile çevrilmiştir. Türkçeye tercüme edilen iki kitabı mevcuttur: Kiarostami, A. (2011). *Rüzgarla Yoldaş*. (Çev. U. Yıldırım). İstanbul: Pan. Kiarostami, A. (2019). *Rüzgar ve Yaprak*. (Çev. A. Rezvani). Van: Sıtav.

2 Çocuklar ve Ergenlerinin Düşünce Geliştirme Merkezi (Kanoon-e Parvaresh-e Fekri-e Koodakan ve Nojavanan). 1965'de kraliçe tarafından kuruldu ve günümüzde 1000'den fazla şubesi bulunmaktadır. Çocuklar için kültürel ürünler ve faaliyetler hazırlamakla yükümlüdür.

sanatını bir bütün olarak ele almak ve onu Heidegger'in hermenötiğiyle okumak için bir metot sunmaktır. Sanatçının bu çalışmada bahsi geçmeyen eserleri ya da en azından çoğu eseri bu yazıda sunulan yaklaşımla okunabilir.

I. Heidegger ve Felsefi Hermenötik

Heidegger, özellikle ikinci dönemindeki düşüncelerinde, sanatın düşüncenin en zirvesinde olduğunu savunmuştur. Ona göre sanat eseri varlığın sırrını açığa çıkarır. Bu bağlamda bilhassa *varlığın tarihine*³ odaklanıp *metafiziğin çöküşü* ismini verdiği projeye odaklanmıştır. Heidegger'e göre Batı düşünce tarihinde *idea* konseptinin icadından önceki dönemin yaklaşımı varlıkla doğru bir ilişki kurabilmişti. "İdea'nın icadından sonra... varlık kendini gizledi ve sonraki bazı düşünürlerin iyimser çabaları da bir sonuca varamadı ve sadece varlığa dair, Heidegger'in *ontik* olarak adlandırdığı bir görüş sunulabildi. Heidegger'e göre bu yaklaşım bir sonuç vermemektedir zira öncelikle *idea* veya *özün*, fenomenlerden veya onların açığa çıkma şeklinden ayrı olduğunu benimsemiştir" (Ahmadi, 2004, s. 523). Heidegger'e göre metafiziğin kuruluşundan önce, varlığın gizliliği ve aynı zamanda aşikâr olma ikilemi, varlığın içsel keşmekeşi olarak tanımlanabilir. Böylece varlık, kaosa neden olan gizemli ve anlaşılmaz tarafı ile onun bütünleştirici, düzen ve uyum veren yönünün bitmez savaşı olarak anlaşılmaktadır. Sokrates'ten önceki düşünürler için hakikati, *Aletheia*⁴ olarak "açıklık ve gizliliği, varlık ve yokluğu birlikte göz önünde bulundurur bir şekilde ele almışlardır... Halbuki metafiziksel yaklaşım sadece hakikatin açık ve aşikâr yönüne, yani *Physis*'e yöneliktir" (Rikhtegaran, 2009, s. 17). Bu açıdan Heidegger'in düşüncesinde sanata çok önemli ve özel bir rol düşmektedir. "Hakikat eserde iş başındadır" (Heidegger, 2007, s. 50) ve "Eser varlığı demek, bir dünya kurmak demektir" (Heidegger, 2007, s. 39) gibi sonuçlara ulaşmak için, bir taraftan sanatın kökeni ve sanat eseri, öbür taraftan da sanat eseri ve sanatçı arasında bir hermenötik devir inşa etmiştir. Bu hermenötik devir kendi özünde felsefidir. Düşünür, bu devrin felsefi ya da daha doğrusu fenomenolojik kökenleri arasından en önemlisine yani hakikat ve sanat arasındaki ilişkiye vurgu yapmıştır. "Heidegger'e göre hermenötik, kavramlar ve manalar üzerinde tartışmak değil, esasında içimizde geçen şeyi aşikâr etmesi demektir" (Fathi, 2008, s. 113). Bu gerçek, Heidegger'in düşüncesinde hermenötiği birebir *Dasein*⁵ kavramı ve dolayısıyla zaman konsepti

3 Seingeschichte

4 unconcealedness, gizli olmamak, "Aletheia: hakiki, gerçek, belli, açık, asil, doğru" (Inwood, 1999, s. 13).

5 being - there, presence, orada - varlık, oradalık

ile ilişkilendirir. Dasein konseptinin temeli, buradalık ve oluşu, dolayısıyla anlamı şimdi açığa çıkaran bir eylemdir. Bunu kabul ederek, Heidegger'in düşüncesinde hermenötiğin zamanla nasıl bir bağ kurduğu açıklanabilir.

Düşünürün 1935 yılında verdiği ve sonra kitap olarak yayımladığı ders dizini, onun sanat hakkındaki düşüncesinin gelişiminde önemli bir noktadır. Bu metin, sanat eserini materyal ve içerik açısından ele almamaktadır; kendisinden önce sanat felsefesi konusunda yazılan metinlere karşın sanatsal deha, estetik deneyim, duygu veya zevkten de söz etmemektedir. Özet olarak bu kitapta, sanat eserinin kökeni "hakikat kendini sanat eserinde yerleştirdiğinde, dünya ve yeryüzü ve aralarındaki çatışmaya" (Kocklemanns, 2012, s.152) bağlı olarak anlatılmıştır. Böylece, Heidegger'in deyişiyle dünya, Dasein'in hangi varlıklarla nasıl bir ilişki içerisinde olduğunun anlaşılmasının aracıdır (Heidegger, 2011). Bu yüzden de dünya zaten Dasein ile ilişkilidir. Bu kitabın diğer önemli bir özeliği ise sanatın kökeni olarak *şiiirin*, tarihsel bir halk için değer üretici önemini vurguluyor olmasıdır:

Sanatın varlığı edebiyattır. Edebiyatın varlığı ise hakikati kurmaktır... Biçim olarak işe koyulan hakikatin şiiirsel taslağı asla boşluğa ve belirsizliğe geçmez. Hakikat eserde, gelen koruyuculara yani tarihsel insanlığa fırlatılmıştır... Hakiki şiiirleştirici taslak, tarihsel olarak orada oluşun (Dasein'in) fırlatıldığı şeyin açılımıdır. Bu yeryüzüdür ve tarihsel bir halka ait yeryüzüdür, o bütün gizli olanlarla bir arada bulunan kendini kapatan temeldir (Heidegger, 2007, s. 71 ve 72).

Heidegger'den önce, şiiire yönelik böyle bir yaklaşımın benzerine Schopenhauer ve Nietzsche'de de rastlanıyor olsa da Heidegger'i önceki düşünürlerden ayıran önemli faktör, onun büyük projesi yani metafiziği çökertmekte şiiire ve dolayısıyla sanat eserine verdiği merkezi roldür. Düşünüre göre zaten metafiziksel problemler ortadan kalktığı zaman, şiiirsel düşünce (poesis) başlar. Bu, estetiğe karşıt bir düşüncedir, zira sanat eserini duyularla değil hakikatle ilişkilendirmektedir. Buradan anlaşılıyor ki Heidegger'in zihninde, büyük projenin önemli ve hatta bir açıdan merkezi olan kısmı, estetiği hakikatin lehine reddediyor olmasıdır.

Heidegger'in hakikatten kastettiği konsepti anlamak için, düşünürün başka yazıları, özellikle de *Felsefeye Katkı (Olaya Dair)*⁶ kitabına başvurmak gerekir. Bu yazıda düşünür, hakikatten, varlığın hakikati ve kendine mal eden ve özümseyen olay yani *Ereignis*⁷ olarak söz etmiştir (Heidegger, 2012). "Hakikat, ... gerçek olayın

⁶ Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis), Contributions to Philosophy (Of the Event).

⁷ olay, etkinlik, hadise

gerçekleştiği ufuktur... varlıkların onun içinde bulunduğu açıklık ve gizli olmama halidir" (Ahmedi, 2002, s. 95). Başka bir deyişle hakikat dünyayı tanımlayan açıklık ufkudur. "Dasein'in temel yapısı, günlük yaşam dünyasını paranteze alarak değil bilakis o dünyadan hareketle anlaşılabilir" (Yılmaz, 2018, s.18). Dolayısıyla sanat eseri dünyayla bu şekilde ilişki kurduğunda hakikati açığa çıkartıp dünyaya anlam verebilir. Düşünüğe göre hakikat, "dört parametrenin bileşiğidir. Açığa çıkmamış mesele (yeryüzü), açığa çıkmış mesele (ontik anlamda dünya), aşikâr olma ufku (ontolojik anlamda dünya) ve gizlilikten açığa çıkarıcı olarak insan" (Young, 2002, s. 29). Heidegger bunu, sanat eseri olarak bir Yunan tapınağını örnek gösterdiğinde şöyle açıklar: "Kendi duruşunda tapınak, nesnelere sahip oldukları çehrelerini, insanlara da bakışı verir" (Heidegger, 2011, s. 38).

*Anlamak*⁸ konusu ve onun yorumlamak ile ilişkisi, Dasein ve hermenötik arasındaki ilişki olarak ele alınırsa, Heidegger, *Varlık ve Zaman* kitabında, anlamak için üç *ön-yapı*⁹ saymaktadır: *ön-sahiplik*¹⁰, *ön-görüş*¹¹ ve *ön-fikir*¹². Bu üçgen Dasein'in anlama imkanlarını açıklar ve anlamayı yorumlamakla ilişkilendirir. "İnsani anlayışın yolu, ona özel eksistensiye konumundan kaynaklanan ön-anlayıştan geçer" (Grondin, 1994, s. 151). Bu noktada sübjektif sözcüğünü kullanmak, Heidegger'in düşüncesine aykırıdır, zira Dasein'in tanımı süje/obje ikileminin reddi üzerine kuruludur. Heidegger, kendi sözcükleri ile varlık imkanlarına göre tefsiri şu şekilde anlatır:

Anlama olarak Dasein, kendi varlığını imkanlara göre tasarlar. İşbu anlayarak imkanlara göre varolma, Dasein'a açılanmışlık olarak geri döndüğünden, ona varlık imkanı denir. Anlamanın tasarlanımı kendini teşekkül ettirme gibi bir zati imkana sahiptir. Anlamanın teşekkülüne tefsir diyoruz. Tefsirle birlikte anlama, anladığı şeyi anlayarak kendine mal eder. Tefsirle birlikte anlama başka bir şeye dönüşmez, kendisi olur. Tefsir eksistensiye bakımdan anlama üzerine temellenir, tersi değil. Tefsir anlaşılma olanın tasdikten ilamı demek olmayıp, anlama sırasında tasarlanan imkanların çalışması demektir (Heidegger, 2008, s. 157).

Dasein'in imkanları ve yorum arasındaki bu birebir ilişki, Heidegger'den sonra ondan etkilenen düşünürlerde farklı şekillerde ele alınmıştır. Örneğin Gadamer, Dasein'in imkanlarını gelenekle ilişkilendirerek bir okuma öne sürmüştür (Gadamer, 2008). Halbuki, Herbert Dreyfus yorum ya da tefsiri, anlamanın türevlerinden birisi olarak ele almıştır. Ahmedi, Heidegger'in hermenötiğini şu şekilde okumaktadır:

8 verstehen, understanding
9 vor-stuktur, fore-structure
10 vorhabe, fore-having
11 vorsicht, fore-sight
12 vorgriff, fore-conception

“Nihayi bir yorum söz konusu değildir. Ben her daim anlamak yolundayım. Çünkü var olmak yolundayım ... yorumlar benim eylem ve faaliyetlerimin akışında gerçekleşir ve onlara bağlıdır ... yorum, eylem halinde olan Dasein'dır.” (Ahmadi, 2002, s. 92). Heidegger'e yönelik yapılan okumalardan tutarlı olarak nitelendirilebilecek olanların ortak noktası, düşünürün sadece son dönemini değil, bütün düşüncesini dil ve dolayısıyla da hermenötik ile bağlantılı olarak görüyor olmalarıdır. Bu husus, Heidegger tarafından her zaman açık bir şekilde ifade edilmese de yazdığı satırlar arasından okunabilir.

Heidegger'in, anlama ve yorumlama arasındaki ilişki üzerine ortaya koyduğu başka bir terim ise *açığa çıkartma*¹³ konseptidir. “Her yorum, daha önce anlaşılmiş olan şeyin sahiplenilmesidir, ama daha önce anlaşılmiş olan şey hala gizlidir” (Leung, 2011, s. 23). Asıl Dasein, kendi varlığının veya varlığın imkanları hususunda *kaygı duyar*.¹⁴ Çünkü yorumlanması, görevi haline gelen şeyin, kendi orada-varlığı olduğunu ve onun da geçiciliğini anlar. Dolayısıyla onun için yorumlama, kaçınılmaz bir zorunluluk ve bir yolculuk haline gelir. Bu şekilde “her doğru yorumda, ilk görev, kendi özünü düşünerek, kendisi için anlamın ön-yapısının farkındalığıdır” (Grondin, 1994, s. 156). Her cümle veya yargı, bireyi kendi varlığı konusunda yorumlama eylemine davet ettiği sürece fenomenolojik bir yaklaşımdır ve felsefi hermenötik çemberi içinde ele alınabilir. Hermenötiğin görevi, açıkça söylenmeyen veya söylenemeyen şeyi keşfetme yolculuğuna başlamaktır. Heidegger, 1959'da yazdığı *Dile Doğru*¹⁵ kitabında hermenötik için iki farklı tanım önermiştir. Hermenötiği geleneksel okunuşa çok yakın bir şekilde “başkasının dilini, özellikle de yazılı dilini doğru anlama bilgisi veya tekniği” (Heidegger, 1971, s. 11) olarak belirlemiştir. Aynı kitapta hermenötik, “haberleri getiren bir açıklamadır, çünkü bu açıklama, bir mesajı dinleyebilir” (Heidegger, 1971, s. 29) şeklinde de tanımlanmıştır. Özellikle geleneksel olmayan hermenötik tanımı esas alınır, Heidegger'in fenomenolojik hermenötik ismini verdiği felsefi metodu ile sanatçının sanat eserini yaratmak için kullandığı metotlar arasında aslında bir nevi paralellik sezilebilir. Çünkü her ikisinde de temel konu, gizlilikten açığa çıkartma ve inkişaf çabası ve yolculuğudur. Yine de aynı kitapta yer alan *Hölderlin ve Şiirin Özünü* makalesinde, düşünür şiirin en masum uğraşı olduğunun altını çizdikten sonra ortaya koyduğu yargı hiç şaşırtıcı değildir: filozoflar, felsefe ve

13 enthüllung, unveiling

14 Sorge, concern for

15 On The Way to Language

düşüncenin özüne vardıklarında şaire dönüşürler; dahası, düşünmek temelden şairce bir eylemdir. Şiirin dil içinde barındığını ve Heidegger'in *varlığın evi* olarak tanımladığı dile verdiği önemi bir arada göz önünde bulundurulursa, varlık bağlamında şiirin ne denli esas rol oynadığı anlaşılır. "Dil, şiirin ilk hali olduğu edebiyat değildir, bilakis, dil edebiyatın asli varlığını sakladığı için, şiir dilde gerçekleşir, buna karşın inşa etmek ve kurmak, her zaman söyleme ve adlandırmanın açıklığında gerçekleşir... Bu yüzden onlar hakikatin nasıl etkili olacağına yolu ve tarzıdır" (Heidegger, 2011, s. 70 ve 71). Şairlik, *kurmak (yol açmak)*¹⁶ yetisine sahiptir, hakikatin aletheia olarak temelini atar ve böylece dünyayı anlamlandırıp değerler hiyerarşisini düzenler. Ama bunu boşlukta yapmaz. "Sanat eserinde hakikat, onu korumaya özenen tarihi bir halka teveccüh eder" (Kocklemanns, 2012, s. 338). Felsefe ve sanata aynı kökeni tanıyan Heidegger, her ikisinin de tarihi özellik ve zemine sahip olduklarını savunmaktadır. Sanatı duyularla değil, metafiziğin icadından önceki Yunan düşüncesinde olduğu gibi tekrardan hakikatle ilişkilendiren düşünür için, Batı estetik düşüncesini eleştirip onu reddetmek, mantıksal bir zorunluluk haline gelir. "Heidegger için estetik düşünce tarih anlayışından yoksundur... Sanat yapıtı geleneksel felsefe tarihinde, tarihsellikten yoksun olarak, biçim, içerik, estetik deneyimin öğeleri gibi kategorik kavramlarla anlaşılmaya çalışılmıştır" (Bal, 2008, s. 52).

Heidegger'in hermenötiğindeki diğer bir önemli terim, *Patika*'dır. Düşünür 1950'de *Holzwege*¹⁷ ismini verdiği kitapta daha önce yazılmış makalelerini yayımlamıştır. Ölümüyle aynı yılda, 1976'da yayımladığı, makalelerinden oluşan başka bir kitabı için de *Wegmarken*¹⁸ adını seçmiştir. Bu durum, patika kavramının, özellikle de düşünürün 1930'lardan sonra sistematik felsefe dili yerine daha şiirsel denilebilecek bir dili tercih ettiği dönemde, daha çok önemini göstermektedir. Filozofun Patika (Holzwege) sözcüğünü, yol (wege) kelimesine tercih etmesinin sebebini anlamak için, Heidegger'in düşüncesinde patika ile deneyimler-tecrübe (Erlebnis) ve olay-vaka (Ereignis) arasındaki ilişkinin incelenmesi gerekmektedir. "Erlebnis bireyin hayatı boyu tecrübe ettiği'dir. Burada hayat, herhangi bir canlının oynadığı rol anlamında değil, bir bireyin doğuşundan ölümüne kadar sunulan

16 stiftten, establish. (Almancada stiftten fiili ayrıca hediye etmek anlamında da kullanılır. Ayrıca stift, isim olarak çivi anlamına gelir. Şiir ve aletheia arasındaki ilişkide tercüme edilemeyen bu anlamlara dikkat etmek gerekir).

17 patika, yaya geçidi. Bu kitabın İngilizcesi "Off the Beaten Track" ismiyle Julian Young ve Kenneth Haynes'in çevirisiyle Cambridge Üniversitesi tarafından 2002 yılında yayımlanmıştır.

18 yol işaretleri. Bu kitabın İngilizcesi "Pathmarks" ismiyle Julian William McNeil'in çevirisiyle Cambridge Üniversitesi tarafından 1998 yılında yayımlanmıştır.

imkanlar doğrultusunda ilerlediği istikamettir. Dolayısıyla Erlebnis mutlak bir şekilde *bana aittir*" (Ghassami, Asghari, 2017, s. 19). Heidegger, tecrübenin niteliği konusunda şimdiye kadar bize söylenenlerin hepsinin faydasız teorik bilgiler olduğuna inanmıştır. Şimdi tecrübenin somut birey olarak benim deneyimlediğim şeklide anlamının zamanı gelmiştir. Böylece gereken şey tecrübeyi teori öncesi bir terim olarak ele almaktır. Deneyimler bağlamında Heidegger, Ereignis (olay) kavramından söz etmeye başlar. "Yaşanmış tecrübe bir nesne gibi karşımdan geçen şey gibi vuku bulmuyor. Ben tecrübeyi kendime mal ediyorum. O da kendi niteliği kapsamında kendini benim için uygunlaştırır" (Heidegger, 2002, s. 75). Yaşamı teorize etmek, onu ruhsuzlaştırır (de-vivify) ve *bir bireye ait olan*¹⁹ Ereignis (olay)'ı bir gösteri olayına²⁰ indirger. (2002, s. 74 - 75). Heidegger 1927'de yazdığı *Varlık ve Zaman* kitabından önceki makalelerinde bile, varlığın mutlak bir şekilde tanımını yapmanın mümkün olmadığını dile getirmiş ve varlık konusunda konsept kurmadan konuşmaya, suskun konuşma (silent telling) ismini vermiştir. Yazar, 1952'de yayınladığı *Düşünmek Ne Demektir?*²¹ kitabında düşünülebilir meselenin her zaman insana sırt çevirdiğini izah etmiştir. Bu sırt çevirme, Ereignis (olay)'ın ta kendisidir. Düşünülebilir mesele bu kendini geri çekme yöntemiyle bizi kendine çeker ve böylece insanı düşünmenin patikasına yönlendirir (Heidegger, 2009). Maksudı belli olmadığı için ve hatta öyle bir noktanın olup olmadığı bile bilinmediği için yoldan ziyade bir patikadır. Belki de bir süre sonra ormanın içinde kaybolacaktır. Heidegger'in bu kitabın sıra dışı isminde kullandığı Almanca *heissen* fiili, çağırmak, talep etmek, yol göstermek ve işaret etmek anlamlarına gelmektedir. "Kelimenin geniş anlamında Heissen, bir şeyi yavaş, akıcı, sorunsuz ve göze gelmeden hareket ettirmek ve yola koymaktır" (Heidegger, 2009, s. 247).

Heidegger felsefesinde kullandığı patika ve yol işaretleri tabirleri Batı dışındaki düşünce okulları tarafından önemli oranda yanlış anlamalara yol açmıştır. Çin düşünce okulunda Tao, Japonya'da Mahayana, Orta Doğu mistisizminde İrfan gibi yol anlamına gelen anlatımlar mevcuttur. Heidegger hayatta olduğu süreçte defalarca bu yanlışlığa tepki göstermiştir. 1959'da yayınlanan *Dile Doğru* kitabının birinci bölümünde, Japon bir Alman dili ve edebiyatçısı, Tezuka Tomio ile gerçekleştirdiği söyleşisini zihninde tekrar canlandırarak kaleme almış ve bu yanlış

19 an event of one's own

20 vorgang

21 Was Heisst Denken?

anlamaya net bir cevap vermiştir. *Soran Biri ile Bir Japon Arasında Dil Üzerine Bir Diyalog*²² ismini taşıyan bu yazıda, Heidegger, açıkça felsefi düşünce geleneğinin Batı medeniyetine ait olduğunu dile getirmiş ve *Sophia'yı sevmenin* ne anlama geldiğini bilmek için derinden Yunan medeniyetinden etkilenmiş olmanın gerekli olduğunu vurgulamıştır. Bu diyalogda, Batı dışındaki başka medeniyetlerde düşüncenin başka tarzlarının var olduğunun ama onların konulara yaklaşımları ile Yunan kökenli felsefenin yaklaşımının farklılığı vurgulanmıştır (Heidegger, 1971). Buna, düşünceden arınma çabasında olan Mahayana Budizmi'nin Zen okulu örnek gösterilebilir. Heidegger'in söylediği, gerçek Yunan felsefesiyle daha yakın temasta olan Orta Doğu düşüncesinde, felsefe ile hikmet gibi düşünce tarzları arasında ayırım yapılmasından bariz bir şekilde anlaşılabilir. Heidegger'in düşünce patikasıyla doğudaki yol anlayışlarının arasındaki temel fark, onun felsefi hermenötiğin bir sonucu olarak modernliğidir. Doğu medeniyetlerinde işaret edilen yolların hepsi bir nevi bilgelik veya vukuf peşindeler, halbuki hermenötiğin modern anlamı ve patika düşüncesinin esası, varılacak bir son noktanın olmamasına ya da Heidegger'in deyişle hakikatin her zaman geri çekilmesine dayalıdır. İslam dünyasında ise Ahmad Fardid ve Henry Corbin gibi felsefe hocalarının yanlış yorumları, Heidegger'in felsefesinin kökeninin teist olmadığını göz ardı ederek, onunla Sühreverdi'nin İshrâkiyye ve Molla Sadra'nın Transandantal Teosofi (Hikmat-al- Muta'âliyah) düşüncelerinin yakın olduğu izlenimine yol açıp uzun yıllar büyük bir coğrafyada Heidegger'in gerçek felsefesinin anlaşılmasına engel olmuştur. Alman üniversitelerinde İslam Teoloji dersleri veren Abdoldjavad Falaturi, Heidegger ile görüştüğünden sonra, onun düşüncesinin Tanrı karşıtı olmayıp ancak varlığa herhangi bir başlangıç tanımadığını söyleyerek, Heidegger'in felsefesini Molla Sadra'nın düşüncesiyle kıyaslamayı, insanı Tanrı ile mukayese etmeğe benzetmiştir (Falaturi'den aktaran Nazari, 1994, s. 42- 64).

II. Abbas Kiarostami'nin Sanatını Heideggerci Bir Bakışla Okumak

Fardid ve Corbin'nin Heidegger'le ilgili yanlış yorumuna paralel ve çok benzer bir yanlış, basite indirgenmiş Batı perspektifinden Doğu'nun sanatına bakmakta da görülebilir. Örneğin bu bakış açısı, İran sinemasında her zaman egzotik ve oryantal unsurları arar ve hep de onu bulur. Zira "kapının arkasında sadece beklediğin şeyi bulursun" (Žižek, 1989, s.127). İran sinemasını konu alan mevcut Türkçe kaynakların çoğunda bu derin yanlış anlayışa rastlanır. Kiarostami, 1999'da çektiği *Rüzgâr Bizi*

²² A Dialogue on Language between a Japanese and an Inquirer

Sürükleyecek filminde dahiyane ve ironik bir dille, sinemasına yönelik ortaya konan oryantalist yaklaşımı eleştirmiştir. Bu filmde bir grup sinemacı, bir köyde yaşlı bir kadının yakında öleceği haberini alırlar ve başkentte oturanlar için egzotik görünen yas töreniyle ilgili belgesel bir film çekmek için Kürdistan'ın uzak bir köyüne giderler. Ancak amaçlarına ulaşamazlar çünkü ölüm yatağındaki kadın bekledikleri gibi ölmez. Asıl yolculuk, köy halkının içinde bir süre yaşamak zorunda kalan yönetmenin ölümle yaşam ve egzotizm meselesi ile ilgili bakışında gerçekleşir. Ölüm gerçekten yaşlı kadının kapısındaiken yönetmen belgeseli çekmekten vazgeçip kente döner. Bu filmin “felsefi ve politik değerlerinin kaynağı, sinema medyumunu vasıtasıyla yabancı (egzotik) bir kültürün kaydı ile oryantal ve aslında sömürgeci eğilimi arasında kurduğu ilişkilere dayanmaktadır” (Abbott, 2017, s. 78) (Görsel 1).



Görsel 1. Abbas Kiarostami, "The Wind Will Carry Us"
(Rüzgar Bizi Sürükleyecek), 1999, 98':11"

Buna karşın, İran'daki sinema eleştirmenleri, Kiarostami'nin filmlerinin İran'da ilgi görmemesine istinaden, onun Avrupa'daki film festivalleri için film yaptığını öne sürmüşlerdir. Halbuki Kiarostami'nin eserlerinin çok sayıda muhatap bulamamasının sebebi, günümüz dünyanın şiire uygun olmayan atmosferinde aranmalıdır, zira Heidegger'in deyişiyle çağımızın ruhu şiir veya din değil, teknolojidir (Heidegger, 1977).

Kiarostami, çok yönlü bir sanatçıydı. En bilinen eserleri sinema alanında olsa da, fotoğraf, resim, grafik, enstalasyon, sahne tasarımı, senaryo yazarlığı, opera yönetmenliği gibi alanlarda ve hepsinin ana kaynağı olan yani şiir alanında eserler vermiştir. Kendisi ilginç bir şekilde bu dallara marangozluğu da eklemiştir. “Resim,

şiiir, sinema ya da marangozluk arasında seçim yapmamın nedeni, o anda elimde bulunan imkanlardı" (Seminer, Indiana Üniversite Sineması, Mart 2014, 4':23", <https://bit.ly/30W8ZHY>). Sinemaya dair ise "filmlerinin seyircide güzel bir şiiirinkine benzer bir tesir bıraktığına işaret etmiştir" (Şefiki'den aktaran Aktaş, 2005, s.179). Kiarostami'nin çok yönlülüğü, sanatı Heidegger'in sanat yaklaşımıyla ele alındığında çok büyük avantaj sağlamaktadır. Bu avantajın en başında da hem düşünür hem de sanatçının şiiire verdikleri önem gelir. Kiarostami'nin hayatı boyunca (1940 - 2016) yirmi beş kitap yayınladı. Bunların üçü kendi şiiirleri²³ ve beşi Farsça dilinin en bilinen şairlerinden seçtiği mısra ve beyitlerden oluşmaktadır. Seçtiği şairlerin üçü klasik Fars edebiyatının ustaları; Hafız-i Şirazi, Sadi ve Mevlâna, diğer şair ise Farsçada yeni şiiirin kurucusu Nima Yuşic idi. Ancak Kiarostami seçtiği şiiirlerin kalıbını tamamen kırarak, kelimeler veya ibareleri birbirinden ayırıp onları kendi şiiir tarzına yakın bir şekilde yeniden düzenlemiştir. Böylece onların okunuş tarzını değiştirerek, şiiirlere yeni bir yorum eklemiştir. Bu serinin ilk kitabının yayınlanmasıyla birlikte, muhafazakâr klasik edebiyatseverler büyük bir yaygara kopardıkları için Kiarostami, Saadi'nin seçme şiiirlerini, radyo haber bülteni sunuşu tarzıyla okunmasından oluşan CD projesinden vazgeçmiştir. Bu serinin son iki ciltlik kitabı, 2015'de yayınlanmıştır. Bu kitap, Farsça şiiir yazar çeşitli şairlerin geceyi konu alan şiiirlerinden seçmelerin aynı şekilde konstrüksiyonu değiştirilerek oluşturulmuştur.

Bazı eleştirmenlere göre Kiarostami'nin şiiire böyle yaklaşımının kökeni, Japon şiiirindeki Haiku tarzıdır. Özellikle üç satırda yazılan şiiirlerin bazıları ister istemez Japon Haiku'larını hatırlatsa da Haiku tarzının Japonca dilindeki hecelere dayalı olduğu ve bu anlamda çok kısıtlı kalıplarda yazıldıklarını unutmamak gerekir (Safariyan, 2016, <https://bit.ly/2X0cGuX>). Klasik Farsça şiiirinin nazım kurallarını değiştirmeye çalışan Kiarostami, şiiirini başka sınırlarla boğmak istemesi de mantıklı değildir. Örneğin aşağıdaki şiiirin temeli Haiku tarzına yani doğayı gözetlemeye dayalı değil, içsel ruh halini anlatmaya yönelik ve görsel imgenin dolaysız bir şekilde aktarabileceği olanaklardan oldukça uzaktır:

"Geri sayım

Benim ölüm günüm

23 Kiarostami, A. (1999). Rüzgarla Yürümek. Tahran: Honer-e Iran. Kiarostami, A. (2005). Pusuda Bir Kurt. Tahran: Sokhan. Kiarostami, A. (2011). Rüzgar ve Yaprak. Tahran: Nazar. 2002 yılında ilk kitabın orijinali İngilizce çevirisiyle birlikte Harvard Üniversitesi tarafından yayınlandı. Kiarostami, A. (2002). Walking with the Wind. (Çev. A. Karimi-Hakkak ve M. Beard). Cambridge: Harvard University Press.

Başladı

Tam doğum anından" (Kiarostami, 2005, s. 135).

Sanatçının ister kendi şiirlerinde ister başka şairlerden aktardığı seçmelerde olsun, en belirgin unsur, hem içsel dünyaya hem de doğadaki olay veya konuya bir fotoğrafçı gözüyle bakıyor olmasıdır. Bu özellik, kalıptan bağımsız olarak Kiarostami'nin şiirlerini bazen Haiku ustalarının şiirlerine yakınlaştırır fakat bazen de tam tersine uzaklaştırır. Bilindiği üzere, her sanat eserini yaratmak için bir kadraja ihtiyaç vardır. Kiarostami'nin başarısı, çektiği fotoğrafları şiir üzerinden, yazdığı ya da seçip değiştirdiği şiirleri de fotoğrafları üzerinden kadrajlamış olmasındandır. Heidegger, *Teknolojiye İlişkin Bir Soru* isimli kitabının üçüncü bölümünde *Dünyanın Resimleri Çağı* başlığı altında, çağımızda dünyanın kendisinden koptuğumuzu ve sadece onun kadrajlanmış ve kayda geçilmiş haliyle temasta olduğumuzu söyler (Heidegger, 1977). Yunan'ın parlak çağında yani dünyanın imgeye dönüşmediği çağda, "var olan şey, kendini meydana çıkararak ve açarak şey idi ... kendini mevcudiyet bulana açarak kişiye aşikâr eder ve bu şekilde anlaşılır olurdu. Mevcut olan şey, insanın ilk önce ona bakmasıyla var olmaz; kaldı ki imgelemek (temsil etmek) anlamında bakmak, sübjektif algılamaya özelliğine sahiptir" (Heidegger, 1977, s. 131). Çağımızda teknolojinin yoğun etkisiyle birlikte insanın sübjektivitesi yükseldiği derecede, dünyanın da aynı derecede objeliği artmıştır. Dolayısıyla insan, örneğin bir ağaca varlığını açmadığı için, ağaç da mevcudiyetini ona açmaz olmuştur; ağaç dünyanın imgesinin bir parçası olarak onun yanında değil, her zaman obje olarak karşısındadır. Böyle bir bakış açısı sanatçının fotoğrafik yaklaşımına daha yakın şiirlerinde sezilebilir. Örneğin:

"Kaşıyor suyun yüzeyini

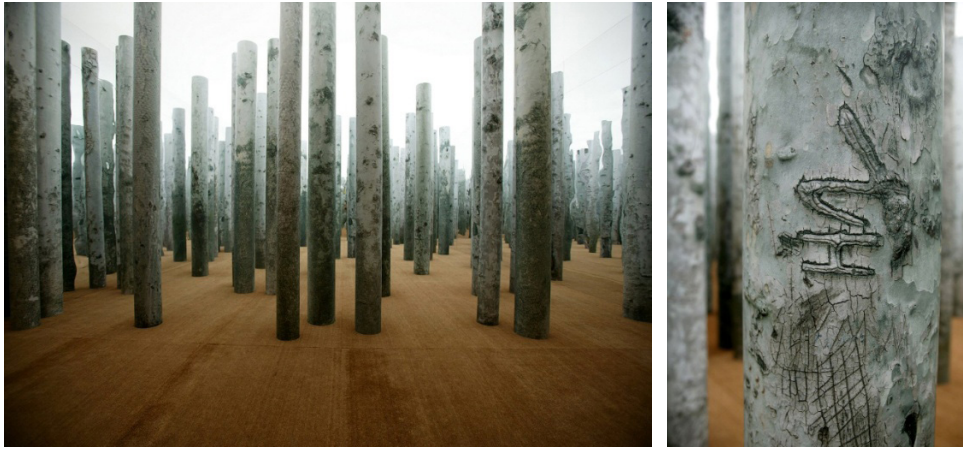
Kırık köprü

Ay ışığı

Boşa harcanıyor" (Kiarostami, 1999, s. 70).

Bu anlamda Kiarostami'nin sanatı dijital teknikleri kullansa da kendi çağının ruhunun tersi yönünde hareket eder ve özünde teknolojik değildir. Belki de eserlerinin bu özelliği, dünya çapında onlara duyulan ilginin nedenidir (Görsel 2). "Biz bakmayı unuttuk" (Seminer, TIFF Bell Lightbox, Ocak 2016, 9':35", <https://bit.ly/3jUNpfV>). Heidegger'in deyişiyle, teknoloji çağının insanı, kendine şişirilmiş süje olarak yapmacık

bir pozisyon yaratmış ve insanlığı geliştiren bir şey olarak kasten ve ısrarla bu rolü oynamaya devam etmektedir (1977, s. 132). Heidegger'e göre sibernetiğin yeni bir temel olarak yakın bir zamanda günümüzün bilimlerini istila edeceğini öngörmek için herhangi bir kehanete ihtiyaç yoktur. Sibernetik, dili haberler ve verileri aktarmak için bir araca dönüştürecek ve böylece sanatları verileri düzenleyen birer araca dönüştürecektir (1993, s. 434). Dilin, varlığın evi olmaktan bir araç haline dönüşmesi, şiir ve *Büyük Sanat* yaratmayı imkansızlaştırır ve böylece sanat, tarihe ait bir fenomen olarak kalabilecektir. Kiarostami'nin çağın ruhuna uymamasının anlamı da tam burada gizlidir: şiiri imkânsız kılan çağda şair olma çabası.



Görsel 2. Abbas Kiarostami, "Forest Without Leaves" (Yapraksız Orman), 2005, enstalasyon, PVC üzerinde fotoğraf, ayna ve ışık kutusu, Londra, Victoria & Albert müzesi, <https://bit.ly/3g7oFyp>.

Kiarostami, fotoğraflarının çoğunu, film çekimleri için mekan ararken ve genelde arabayla yolculuk yaparken çekmiştir. Kendisi fotoğraf çekme ihtiyacını şu şekilde anlatmıştır: "Sihirli bir ışık altında, bulutlu göğü ve ağaçların sarmaşık köklerini yalnız düşünmek zordur. Başkasıyla birlikte etkileyici bir manzarayı görme hazzını keşfedememek işkence gibidir, bu nedenle ben fotoğraf çekmeye başladım. O duygu ve keder anlarını ölümsüzleştirmek istedim" (Kiarostami'den aktaran Amiri, 2009, s. 16). Sanatçı seri halinde olan fotoğrafların çoğuna belli bir tarih atmamış ve otuz seneyi bulan uzun bir süre içinde yol, yağmur, kar, kapı, duvar, karga ve ağaç gibi belirlediği konular üzerinde çalışmaya devam etmiştir. Fotoğraf, sinemada hikâye anlatımını minimuma düşürmeye çalışan Kiarostami için bir özgürlük alanıdır. "Eser, konusunun yokluğunda kendi dünyasının habercisi olur" (Ahmadi, 2004, s. 534). Eserin dünyası "... gözümüzün önündeki objelerin dünyası değil, dünyalaşmakta olan

dünyadır" (Heidegger'den aktaran Ahmadi, 2004, s. 534). Heidegger sanat eserinin üretiminden söz ederken *Her-stellen* fiilini kullanmıştır. Bu fiile daha derinlemesine bakıldığında, "zorluklara rağmen tesis etmek" anlamına geldiği görülmektedir. Heidegger eserin dünyasından söz ettiğinde üç tabiri birbiriyle ilişkilendirir: ikamet etmek, ev kurmak ve düşünmek (Ahmadi, 2004). Bu üç anlam insanın tek vatani ve sanatın kökeni sayılan şiiirde tecelli bulur. Düşünme konusu ele alındığında, Heidegger'in hermenötiğindeki dağlıkta dolaşan düşünce, yani patika konsepti tekrar vurgulanmalıdır. Bu anlamda her-stellen fiilindeki zorluk, her an kaybolabilecek ve sonu bilinmeyen bir patikada yol bulmakla paralellik göstermektedir (Görsel 3).

"Dağlık patikada
Aksakallı köylü yolda
Bir gencin sedası uzakta" (Kiarostami, 1999, s. 69).



Görsel 3. Abbas Kiarostami, "Roads" (Yollar), 1989, fotoğraf,
<https://bit.ly/33cBMdY>.

İlk bakışta sinema eserlerini diğer sanat eserlerinden ayıran mesele, sanat eserinin nesneselliğidir. Heidegger'e göre "bütün eserlerin nesnesel bir yönü vardır" (Heidegger, 2011, s. 11). Yüzeysel bakışla güncel sanat ufkundan bakıldığında Heidegger'in 1930'da ortaya koyduğu bu yargı geçersiz gibi görünebilir. Ama Heidegger kitabının aynı sayfasında sanatın nesnesel yönüne örnek olarak müzikte ses ve edebi eserlerde sözcükleri gösterir. Buna istinaden, her ne kadar bir sinema eseri, resim kadar tarihsel bir geçmişe sahip olmasa da, onu tamamen tarihi bir

varlık ve Heidegger'in sanat düşüncesinin dışında sanmak da yanlış olur. Kiarostami 2010'da yönettiği *Aslı Gibi (Certified Copy)* filminde sanat eserinin tarihselliği ve orijinalliği konularını ele almıştır. Böylece, Heidegger için önem taşıyan konular üzerinde çalıştığı görülmektedir.

Kiarostami, hayatı boyunca *Yol* konseptini farklı şekillerde sinema eserlerine yansıtmıştır. Yönetmenin kendi filmleri arasında en çok beğendiği iki filmden biri²⁴ olan *Yakın Çekim (Close Up, 1990)*, sanatçının bakış açısından, yolun başlangıç noktası, ilerleyişi, vardığı nokta ve yol boyunca keşif süreci gibi deneyimlere dair ufuk açıcı bir örnek teşkil etmektedir. Filmin ortaya çıkış hikayesi şu şekildedir: Kiarostami gazetede, bir dolandırıcının, kendini ünlü sinema yönetmeni, Mohsen Makhmalbaf olarak tanıtarak gittiği bir evde, aileyi bir süreliğine dolandırdığına ve bunun sonucunda tutuklandığına dair küçük bir haber okumuş ve haberi takip edip ederek cezaevinden çıktıktan sonra dolandırıcı Sabzian ve aile ile birlikte, hikâyeyi olduğu gibi yeniden canlandırmışlardır.

Bu film, bir yandan yönetmenin gerçeği sinema medyumunu aracılığıyla elde tutma çabasını göstermekte diğer yandan da sinemada gerçeklik ve sanallık kavramlarını sorgulamaktadır. Heideggerci bir yaklaşımla *Yakın Çekim*'de, düşünce patikasında yolculuk yaparak eserini ortaya çıkarmaya çalışan sanatçı, kendini daha önce başlamış bir hikâyeye dahil eder. Zaman içinde gelişen ve Kiarostami'nin olaya karıştığı anda cezaevine varan bu hikâye, Sebzian'ın yolculuk yaptığı patikadır. Yönetmen patikanın başlangıç noktasını görmese de, onun hakikatin ters tarafı, yani bir yalan yönünden geldiğini bilerek, kendi gerçek kimliğiyle ve elbette kamerası eşliğinde bu yola dahil olup onu takip eder ve sonunda film çekildiğinde, düzenbaz Sebzian'ın o evde bir film çekeceği yalanı da gerçeğe dönüşür. Böylece film vasıtasıyla hakikat olmayan noktadan gelen patika hakikate ulaşmış olur. Bu yolculukta Kiarostami, patikanın daha gerisini keşfederek ilk başta ona gizli olan gerçekleri öğrenir. Gerçek ifadeleri kullanarak tekrar canlandırılmış yargı sahnesinde Sebzian, kendini sahte Makhmalbaf olarak tanıttasının nedenini, cebinde hiç parası yokken çok aç olduğu ve niyetinin herhangi bir evde bir öğün yemek yiyip sonra çekip gitmek olduğu şeklinde anlatır. Ancak bir sinema yönetmeni olarak

24 Diğer filmi ise 2008'de çekilen *Şirin (Shirin)* filmidir. Sanatçı bu iki filmde yönetmen rolünü minimum seviyeye düşürmekte daha başarılı olduğunu dile getirmiştir. Böylece yönetmen müdahale etmeden olayı takip eder ve aktörlere kendi varlıklarını kamera önünde sergilemelerine olanak tanır.

kapısını çaldığı o evde kendisine o kadar kibar davranılmış ve saygı gösterilmiştir ki, başlattığı çocukça oyunu, sonu belli olsa da, sürdürmeye karar vermiştir. “Biz bir yolun ortasında doğar ve başka bir yolun ortasında ölürüz. Ardımızda kesilmiş bir yol ve önümüzde kesilecek bir yol vardır. Maksada varmak ve durmak, yeterince nefes aldım ve daha almayacağım demeye benzer ve bu, yaşadığımız sürece mümkün değildir” (Akrami, 2003, 8':07"- 12':35").

Kiarostemi'nin yaptığı bu yolculuk sayesinde bir sanat eseri olarak yarattığı *Yakın Çekim* filminde, gizlilikten açığa çıkan hakikat bir yanıyla evrensel olarak insani varlık durumunu gösterirken diğer yandan İran'a özgü yerel bir özelliğe de sahiptir.

Film, sekizsenelik bir savaşın hemen ardından felaket ve yoksulluk içerisindeki bir toplumu ve aynı toplumda bir sinema yönetmenine gösterilen saygıyı anlatmaktadır (Görsel 4). Kiarostemi, sanatın tanındığı topraklarda kök saldıgını savunurken, ağaç metaforunu kullanmıştır. “Eğer uluslararası tanınmış bir sanatçı olmak istiyorsanız, ilk önce yerel olmanız gerekir” (Seminer Maxwell School of Syracuse University, Nisan 2014, 10':16", <https://bit.ly/33bPRIK>). Bu ifade, Heidegger'in sanat eseri ve dil konusunda ortaya koyduğu anlayışı destekler niteliktedir. Düşünür, Hölderlin'i Almanlar nazarında, eseri var etmeyi başarmış şair olarak tanıtır (Heidegger, 2011, s. 74). Kiarostami'nin bu tercihi, yönettiği *Koker* üçlüğünde daha bariz şekilde görülebilir. Kendisi, otuz sene İran'da yönetmenlik yaptıktan sonra başka ülkelerde ve kültürlerde de film yapmaya başlamıştır.²⁵

25 1997'de Cannes Film Festivali'nde *Kirazın Tadı* filmi ile Altın Palmiye ödülünü kazandıktan sonra, İran hükümeti tarafından film çekme iznine el konuldu. Bu tarihten sonra yönetmenin, İran'da izinsiz olarak çektiği filmlerin yanı sıra, Angola, İtalya, Fransa, Japonya gibi ülkelerde de çalışmıştır. İzinsiz olarak çektiği filmlerin hiçbiri İran sinemalarında vizyona girmemiştir.



Görsel 4. Abbas Kiarostami, "Close Up" (Yakın Çekim), 1990, 91':34".

Sanatçı, yol ve yolculuk konseptini tüm kariyeri boyunca düşünmüş ve her defasında bir hermenötik devir içinde kendine aynı soruyu sormuştur. Bu soru Heidegger gibi Kiarostami için de yolun nereden başladığı ve nereye gittiği değil, yolda nasıl yüründüğüyle ilgilidir. "Sanat aslında bilmediğimiz şeyleri keşfetmekle ilgilidir" (Seminer Maxwell School of Syracuse University, Nisan 2014, 46':03", <https://bit.ly/33bPRIK>). Bu düşünce, sanatı Aletheia olarak, yani bir şeyi gizlilikten açığa çıkarmak ve hakikatin yolcusu olarak tanımlamaktadır. Hakikatin açığa çıkmak için sanata ihtiyacı vardır; çünkü bu açıklık da zaten gizlilik içerir. Sanatın kökeni olan şiir, "tüm yaşama anlam veren bir anın ayrıcalığından başka bir şey değildir. Şair kendi iç dünyasından haberdar olmuş bir mecnun değil, o varlığın içinden agah olur: gizemden" (Heidegger'den aktaran Ahmadi, 2004, s. 538).

"Çınar yaprağı
Yavaşça düşüyor
Ve dinleniyor
Kendi gölgesinde
Sonbahar öğleni" (Kiarostami, 1999, s. 57).

"Kiarostami'nin işi, kaydetmek eylemini kaydetmektir. Dünya ve dünya içindeki insanların açığa çıkışını kaydetmek: tezahür etmenin kendisini açığa çıkarmak: bu onun sinemasının poetik görevidir" (Abbott, 2017, s. 109). Abbott'un Kiarostami'nin sineması için yazdığı bu ifade, sanatçının tüm eserlerini kapsamaktadır. Sadece

bu ifadede kullanılan “görev” sözcüğü yerine “yolculuk” sözcüğü kullanılması Kiarostami'nin eserlerinin içeriğine ve onun sanat anlayışına çok daha uygundur. Zira sanatçı yer yer sanatla görev tabirinden çok uzak çocuk dünyası ve oyun arasındaki yakınlığı vurgulamıştır.

Kiarostami filmlerinde, profesyonel oyuncu olmayan kişilere öncelik tanıyarak onlardan kamera önünde kendi gerçek karakterlerini sergilemelerini istemiştir. Bu seçimle kendi yaşamından tecrübelerle, karakterlerin kendi yaşam deneyimlerini (Erlebnis) kamera aracılığıyla kaydetmek ve sinematografik birer imgeye dönüştürmek (Ereignis) istemiştir. Ama Heidegger'in söylediği gibi olay, her ulaşmaya çalıştığımızda, daha uzağa çekildiği için, Kiarostami'ye göre sanat hermenötik bir devire dönüşür. Sinemada onun ulaşmak istediği olay, yapılmamış filmidir (non-made film). Buna en çok *Şirin* (*Shirin*, 2008) ve *On* (*Ten*, 2002) filmlerinin yaklaştığı söylenebilir. Onun için diğer bir olay ise insan varlığını tanımaktır.

Kiarostami, ister sinemacı, ister edebiyatçı olsun başka sanatçıların eserlerinden değil, hayatın kendisinden etkilendiğini dile getirmiştir (Seminer, Indiana Üniversitesi Sineması, Mart 2014, <https://bit.ly/30W8ZHY>). Böylece söylenmesi mümkün olmayan bir meseleden, gizemden söz etmeyi hedefler. Bütün hikayelerden üstün, merkezi önemde ve diğer bütün hikayeleri etkileyen bir hikâye yoktur. Her karakterin kendi yolculuğunda karşılaştığı hikayeler vardır. Kiarostami *Şirin* filminde, aktrislerin hikayelerini izleyiciye anlatmaz, hatta kendisi de o hikayelerden haberi yoktur. Bu filmde yönetmenlik pozisyonunu ortadan kaldırmak isteyen Kiarostami, evinin bodrum katının duvarına beyaz bir A4 kâğıdı asarak karşısına üç sandalye ve sabit bir kamera yerleştirerek evinin sinema gibi görünmesini sağlamıştır. Daha sonra, İran sinemasında rol almış (Juliette Binoche hariç) 114 aktrisi, zamanları oldukça teker teker gelmelerini istemiş, onları altışar dakika boyunca kamera karşısında oturtup beyaz kağıda bir sinema perdesiymiş gibi bakmalarını ve kendi yaşam deneyimlerinden aşka dair bir hikayeyi veya çok beğendikleri bir filmde duygusal bir sahneyi zihinlerinde canlandırmalarını istemiş ve sabit kamera ile yüz ifadelerini, sanki bir sinema salonunda oturan birer izleyicilermiş gibi kayıt altına almıştır. Montaj aşamasında, klasik dönem şairlerinden Nizami'nin 12. yüzyılda yazdığı Hüsrev ve Şirin hikayesini modern Farsça ile yapılan bir tür müzikal radyo tiyatrosu gibi hazırlayıp çektiği görüntülere eklemiştir. Bu metin Ermeni prenses Şirin ve İran şahı Hüsrev'in

aşk hikayesini anlatmaktadır. Hikaye, şahin oğlu tarafından öldürülmesi ve cenaze töreninde prensesin intiharıyla bitmektedir (Görsel 5).



Görsel 5. Abbas Kiarostami, "Shirin" (Şirin), 2008, <https://bit.ly/39EpSuK>

Şirin filminin çekiliş yöntemini bildikten sonra akla ilk gelen soru filmde yer alan karakterlerin pozisyonudur: Acaba onlar hala aktris olarak mı sandalyede oturmuşlardı, yoksa reaksiyonları kendi yaşamlarından duygusal bir anı hatırlamaktan mı kaynaklıdır? Yönetmenlik koltuğunu bir nevi terk eden Kiarostami onların beyaz kâğıtta ne canlandırdıklarını bilmediği kadar bu sorunun cevabını da bilemez. Filmin sonunda normalde oyuncuların isimlerinin yer aldığı jenerik kısmında Kiarostami, onların isimlerine izleyiciler başlığı altında yer vermiştir. Ama asıl izleyici sanatçının eser yaratmak için kullandığı kameradır. Aslında filmi anlamak için, görüntüye eklenen öykünün pek de önemi yoktur. Kiarostami'nin keşfetmek üzere yola koyulduğu "olay" için sadece bir ip ucudur. O "olay" sanatçıya göre en komplike varlık olarak kadın ve onun dünyasını gizlilikten açığa çıkarma çabasıdır. Bu çabaya "Aslı Gibi" ve "On" filmlerinde de tanık oluruz. Kiarostami bir röportajında, bir erkek olarak kadın dünyasını tanımmasının imkansızlığından bahsetmiştir (Röportaj, Voice of America, 2012, <https://bit.ly/3gdJ7xP>). Anlatılan öyküde, Hüserv, krallığını geri almak, isyanları bastırmak gibi çoğunlukla erkekler için öncelikli olan konularla uğraşmaktadır. Bunun için hatta Şirin'e olan aşkını bırakıp Rum padişahının kızıyla evlenmek gibi birçok hata yapar ama eril mantığın anlayamayacağı bir şekilde Hüserv'in ölümüyle Şirin intihar eder. Kimdir bu Şirin? Kiarostami'nin kamerası her bir aktrisin portresine odaklandığında tekrar bu hermenötik devir başlıyor ve soruyor: Kimdir bu Şirin?

SONUÇ

Heidegger'in Hölderlin, Rilke ve Trakl'in şiirlerini yorumlamak için kullandığı hermenötik, görsel sanatlarda da kullanılabilir. Zira görsel sanatlar ve müzik dahil kültürle ilgili hiçbir fenomen dilden bağımsız değildir. Bu, şairlerin eserlerini anlayarak yani yorumlayarak gerçekleştirilebilir. Şiirin içeriğini daha iyi kavramak için hermenötik devirde bir veya birkaç halka daha ilerlemeyi kast etmiştir. Heidegger'e göre şiirin özü sanatın kökenini oluşturmaktadır. Aynı zamanda şiir, varlığın asil ve tek vatani sayılır.

Her sanatçı gibi Kiarostami'nin de sanatı bir bütün olarak ele alınmalıdır. Bu şekilde aşırı yorumların (örneğin onu mistisizm veya nihilizmle ilişkilendirmek isteyen yorumlar) önlemi alınabilir. Hermenötik, tüm yorumların doğru olduğu anlamına gelmez. Mümkün yorumlar, metnin anlam ufkunu oluşturur. Aşırı veya yanlış olmayan yorum bu ufukta olmalıdır. Buna karşın her yorum yöntemi gibi hermenötikte de sübjektif taraf, yani yorumcunun sahip olduğu ön-yapının (fore-structure) varlığı da inkar edilemez. Bu yazının yazarının da düşünmek için sahip olduğu ön-yapı, Kiarostami'nin sanatının yorumunda, yol konseptinin çok önemli olduğunu tespit etmiştir. Kiarostami için sanat eseri yolun sonucunu sorgulamak değil, yolda yürüyüşün kendisidir; maksatsızdır ama daha önce bilinmeyenleri gizlilikten açığa çıkarır ve var olanlardan değil, daima varlığın varoluşundan yani gizemli meseleden, konuşulması mümkün olmayan konudan söz etmek ister. Kiarostami için bunun ön koşulu sadakattir. Sinema yönetmenliğinde onun için sadakat, bazen kameranın süreçte var olmasını gizlememek, (*Kirazın Tadı*, 1997, son sahne), bazen profesyonel aktör veya aktris kullanmamak (*Koker Üçlemesi*, *Arkadaşımın Evi Nerede*, 1987, *Yaşam Sürüyor*, 1992, *Zeytin Ağaçları Altında*, 1994), bazen profesyonel olmayan aktörün yaşadığı hikayeyi yeniden canlandırmak (*Yakın Çekim*, 1990), bazen profesyonel olmayan küçük dijital kamerayla belgesel çekmek (*ABC Afrika*, 2001) ve bazen de senaryoyu aktrisin karakterine göre yazmak (*Aslı Gibi*, 2010) anlamına gelmektedir.

Kiarostami'nin şiiri fotoğrafının, fotoğrafı ise şiirinin kökenidir. Sinemayla kıyasla video-art, sanatçının daha özgür hissettiği bir alandır. Şiir de bazen sadece doğanın bir anlatımı gibi görünse de, asıl unsur şairin iç dünyası ve onun halleridir. Onları Kiarostami'nin yönetmen kişiliğinin gölgesinde değil, onun sanatının kökeni olarak görmek gerekir.

KAYNAKÇA

- Abbott, M. (2017). *Abbas Kiarostami and Film-philosophy*. (Çev. S. Nejafi).
Tehran: Lega.
- Ahmadi, B. (2002). *Structure and Hermeneutics (2. Baskı)*. Tehran: Gam-e No.
- Ahmadi, B. (2004). *Truth and Beauty; Lectures on the Philosophy of Art (8.
Baskı)*. Tehran: Markaz.
- Akrami, J. (Yönetmen). (2003). *A Walk with Kiarostami* [Film]. İrlanda:
Jamsheed Akrami.
- Aktaş, C. (2005). *Şark'ın Şiiri: İran Sineması*. (2. Baskı). İstanbul: Kapı.
- Amiri, M. (2009, 18 Nisan). Tahran'da Kiarostami'nin Fotoğraf Sergisi. *Etemaad*,
16.
- Bal, M. (2008). *Martin Heidegger'in Sanat Anlayışında Varlık, Sanat Yapıtı ve
İnsan Arasındaki İlişki*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sistemantik
Felsefe ve Mantık Bölümü, Ankara.
- Fathi, A. (2008). Philosophical Hermeneutics or Hermeneutics of Philosophy
(Introduction to Heidegger's Hermeneutics). *Marifat*, 128, 113-122.
- Ghassami, H. ve Asghari, M. (2017). Heidegger'in Düşüncesinde Ereignis
Kavramını, Düşünmek Kavramı Üzerinden Tekrar Okumak. *Biannual Journal Of
Philosophical Meditations University of Zanjan*. 19, 11-35.
- Gadamer, H.G. (2008). *Hakikat ve Yöntem* (Çev. H. Arslan ve İ. Yavuzcan).
1.Cilt. İstanbul: Paradigma.
- Grondin, J. (1994). *Introduction to Philosophical Hermeneutics* (Çev. J.
Weinsheimer). New Haven: Yale University Press.
- Indiana Üniversite Sineması, Mart (2014), [Seminer], <https://bit.ly/30W8ZHY>
Erişim: 2020.06.17.
- Inwood, M. (1999). *A Heidegger Dictionary*. Massachusetts: Blackwell.
- Heidegger, M. (1971). *On the Way to Language* (Çev. P.D. Hertz). New York:
Harper & Row Publication.
- Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other
Esseys* (Çev. W. Lovitt). New York: Garland.
- Heidegger, M. (1993). *Martin Heidegger: Basic Writings* (Çev. D. Farrell Krell).
San Francisco: Harper.
- Heidegger, M. (2002). *Towards the Definition of Philosophy* (Çev. T. Sadler).
London: Continuum PUB.

Heidegger, M. (2007). *What Is Called Thinking?* (Çev. S. Jamadi). Tehran: Ghoghnoos.

Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman* (Çev. K.H. Ökten). İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları.

Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni (2. Baskı)* (Çev. F. Tepebaşı). Ankara: De Ki basım.

Heidigger, M. (2012). *Contributions to Philosophy (Of the Event)* (Çev. R. Rojcewicz and D. Vallega-Neu). Bloomington: Indiana University Press.

Kiarostami, A. (1999). *Rüzgarla Yürümek*. Tahran: Honer-e Iran.

Kiarostami, A. (2005). *Pusuda Bir Kurt*. Tahran: Sokhan.

Kocklemanns, J. (2012). *Heidegger on Art and Artworks* (Çev. M.J. Safiyan). Tehran: Porsesh.

Leung, K.W. (2011). *Heidegger's Concept of Fore-Structure and Textual Interpretation*. Ljubljana: Diapositiva.

Maxwell School of Syracuse University, Nisan 2014, [Seminer], <https://bit.ly/33bPRIK> Erişim: 2020.05.06.

Nazari, H.R. (1994). Martin Heidegger's Thoughts. *Keyhan-e Andisheh*. 57, 42-64.

Rikhtegaran, M.R. (2009). *Hakikat ve Onun Sanatla İlişkisi (2. Baskı)*. Tahran: Sore-e Mehr.

Safariyan, (2016), <https://bit.ly/2X0cGuX> Erişim: 2020.04.22.

TIFF Bell Lightbox, Ocak (2016), [Seminer], <https://bit.ly/3jUNpfV> Erişim: 2020.04.11.

Voice of America, (2012), [Röportaj], <https://bit.ly/3gdJ7xP> Erişim: 2020.05.14.

Yılmaz, E. (2018). Metafizikten Fenomenolojiye: Özne Metafiziğine Heideggerci Eleştiri. *Divan*, 23, 1-26.

Young, J. (2002). *Heidegger's Late Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Žižek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.

Modern Sanatta Soyut Yaklaşımlar ve Metafizik Yönleri

Geliş Tarihi/Received: 20.06.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 24.08.2020

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Şah MALTAŞ
Yıldız Teknik Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü
mehmetsah.maltas@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2083-6142

ÖZ

Modern dönemde, Bilim ve Felsefe'de olduğu gibi Sanat'ta da soyut yaklaşımlar öne çıkmaya başlamıştır. Resim sanatına müzik sanatının 'model alınması' da müziğin resme kıyasla çok daha soyut ve matematiksel bir yapısının olmasından kaynaklıdır. Resim sanatının dünyanın bir kesitinin 'aynası', bir kişinin portresi gibi belli şeylerin temsillerinin hizmetinden kurtararak 'saflaştırılması' ve böylece onun 'bağımsız bir sanat' haline dönüştürülmesinin çabası özellikle Kübizm ile başladığı söylenebilir. Kübist sanatçılar Rönesans'tan beri süregelen geleneksel tek bakış açılı optik yaklaşımı terk ederler ve duysal olmaktan çok ussal eserler sunarlar. Dolayısıyla optik yaklaşım yerini daha zihinsel bir yaklaşıma terk eder. Bu bağlamda Apollinaire Kübizm için 'bir kavrayış sanatı' ifadesini kullanır. Tuvalin yüzeyi 'dünyaya açılan bir pencere' olmaktan çıkartılarak, yüzey artık daha çok, sanatçının zihinsel-kavramsal faaliyetinin yansıtıldığı bir alana dönüştürülür. Tuvalin yüzeyinde söz konusu olan 'imgeler' ve bütünsel olarak kompozisyon kendi iç yapısındaki ilişkiler bağlamında ele alınıp çözümlenmeye çalışılır. Yani bir resmi oluşturan bütün elemanların (renk, çizgi, şekil vs.) birbirleri ile ve yüzey ile bağıntıları ele alınır. Böylece Modern Sanatta daha dilsel ve mantıksal bir yaklaşım öne çıkmaya başlar. Dolayısıyla sanat alanında metafizik çabaların da böylece öne çıktığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda Modern Sanattaki soyut yaklaşımlar ve bunların metafizik yönleri bu makalede tarihsel süreci bağlamında irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: modern sanat, resim, soyut, mantık, matematik, metafizik

Maltaş, M. Ş. (2020). Modern Sanatta Soyut Yaklaşımlar ve Metafizik Yönleri. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 4, ss. 52-75

Abstraction and It's Metaphysical Aspects in Modern Art

ABSTRACT

In the modern era, abstract approaches have come to the fore in Art as well as in Science and Philosophy. The "modeling" of music for painting was due to the fact that music has a much more abstract and mathematical structure compared to painting. It can be said that the effort for freeing the art of painting from being mere servant of representations of someone's portrait or a mirror of a fragment of the world and so purifying it, and transforming it into an independent art, particularly get started with Cubism. Cubist artists offered more rational art works then sensory, by leaving the traditional single point view approaches which continued since renaissance. Consequently optical approach leaves it's space to more mental one. In this point of view Apollinaire uses 'an art of understanding' statement for Cubism. The surface of a canvas (a painting) were not considering 'as an open window on the world' anymore, but transformed into a field which artist reflects his/her mental-conceptual activities on it. The images and the composition as a whole which appears on the surface of a canvas were becoming analyzed according their interrelationships. That is to say the whole elements which constitute a painting (color, line, shape, etc.) were becoming hold by their interrelations and their relation to the surface. Therefore in art Modern Art arena, more logical and linguistic approaches came forward. In this point of view we are able to declare that Metaphysical approaches come forward in the art field. According to this concept, abstract approaches in Modern Art and its' metaphysical aspects is going to be analyzed in this article in historical process.

Keywords: modern art, painting, abstract, logic, mathematics, methaphysics

GİRİŞ¹

Modern Sanatta daha soyut ve düşünsel bir tavrın ağır bastığı söylenebilir. Katı natüralist sanatsal yaklaşımların eleştirildiği ve daha düşünsel ve ruhsal olanın vurgulandığı bir dönem olduğu sanatçıların ve eleştirmenlerin manifestolarından da açıkça anlaşılabilir.

Modern Sanatı anlamak için Rönesans'tan Modern döneme uzanan süreçteki sanat anlayışlarını da dikkate almak gerekir. Bu nedenle özellikle Rönesans sanatına değinilmiş ve sonrasında da ortaya çıkan bazı yeni yaklaşımlar ele alınmıştır. Böylece Modern Sanatta öne çıkan soyut yaklaşımlar ve bu yaklaşımların metafizik boyutlarının anlaşılması için gerekli düşünsel altyapı oluşturulmaya çalışılmıştır.

'Göz ve Tin' adlı kitabında Merleau Ponty, 'Resmin bütün modern tarihinin, kendini yansımacılıktan kurtarmak ve öz boyutlarını kazanmak için bütün çabalarının metafizik bir anlamı vardır' der. Modern Resim'de öne çıkan soyutlama ve soyut yaklaşımlar metafizik anlama yönelik çabalar olarak değerlendirilebilir. Ponty, Modern sanatçıların (ressamların) 'bakışını' şöyle ifade eder: Ressamın bakışı, dışa yönelen bir bakış, dünyayla yalnızca bir "fizik-optik" ilişkisi değildir artık. Dünya, temsil yoluyla ressamın karşısında değildir artık: Aslında, sanki görünürün yoğunlaşması ve kendine ulaşması yoluyla yansıması, ressamdır şeyler içinde doğan..." (Ponty, 2006, s. 61, 66).

Ponty Rönesans'ın katı natüralist yaklaşımını eleştirir ve 'görüş'ü ve bu bağlamda algıyı ve elbetteki sanatsal faaliyeti salt optik ve dışsal olanın bir yansıması olarak değil, belki de tam tersine ruhsal olanın adete şeylere, dışa nüfuz ettiği ve böylece görüşün gerçekleştiğini ifade eder. Bu yaklaşım Rönesans'ın 'bakış' ve 'görüş' anlayışından bambaşkadır.

Bu makalede Modern sanat akımlarının dayandıkları temel düşünceler –ki daha çok sanat manifestoları üzerinden- irdelenerek Modern Sanat'ta daha soyut bir sanat anlayışına sanatçıları yönlendiren etkenlere değinilmiştir. Söz konusu etkenler ile modern (yeni) yaklaşımlar daha önceden yüzyıllarca süregelen sanat

¹ Bu makalenin temel fikri yazarı tarafından 18-20 Ekim 2018 tarihlerinde yapılan VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ ULUSLARARASI KÜLTÜR, SANAT VE TOPLUM SEMPOZYUMU'nda sunulan bildirisine dayanmaktadır (www.cassymposiumvan.com).

anlayışından temelde farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Makalede bu temel farklar üzerinde durulmuştur.

Sanat alanında ortaya çıkan yeni soyut yaklaşımların Bilim, Felsefe, Mantık ve Matematik alanlarında da neredeyse eşzamanlı ortaya çıktığı söylenebilir. Bu bakımdan hem sanat hem de diğer alanlarda daha dilsel ve kavramsal yaklaşımlar öne çıkmıştır.

Bu makalede öncelikle Modern Sanat'ta ortaya çıkan yaklaşımların ardındaki bazı koşullar üzerinde durulmuş ve özellikle Kübizm akımı üzerinde durulmuş ve Kübizm ile bağ kurmuş bazı sanatçıların sanata daha soyut yaklaşımları ele alınmıştır. Ayrıca tamamen soyut bir sanat anlayışı benimseyen bazı sanatçıların fikirleri bağlamında Modern Sanat ele alınmıştır. Özellikle o dönemin sanatçıları ve sanat eleştirmenleri tarafında yayımlanan metinler, bildiriler ve kitaplar referans alınmıştır.

Rönesans'tan Modern Döneme Uzanan Süreçte Sanatta Matematiksel Yaklaşımlar Ve Modern Sanatın Doğmasındaki Etkenler

Fransızca telaffuzuna göre Türkçe'de yer alan 'Rönesans' terimi 'yeniden doğuş' anlamındadır. Terim, 'Rönesans' (terimin İtalyanca'sı 'Rinascimento'dur) olarak adlandırılan uzun bir dönemi (genel olarak 14 ile 16. yüzyıllar arası dönemi) ifade için daha sonradan tarihçiler ve sanat tarihçileri (Vasari ve Burckhardt gibi) tarafından kullanılmıştır. Yeni bir dünya görüşü bununla birlikte yeni bir sanat anlayışı İtalya merkezli olmak üzere Avrupanın tümüne yayılmıştır.

Rönesans sanatının doğuşunda önemli bir referans olarak sıkça Giotto di Bondone'den söz edilmektedir. Hatta bazı sanat tarihçileri Rönesans için onu temel bir referans olarak ele alırlar. Giotto, resim sanatına, "optik biçim" yaklaşımını 'sokarak' sanatta natüralist bir anlayışın önünü yeniden açmıştır. Onun resimlerinde henüz 'mekanın' bir sistem olarak tasvir edilmesinin (figürasyonunun) matematiksel yöntemi söz konusu değildi. Bu yöntem iki kuşak sonra 'icat' edilmişti. Ancak Giotto'nun çalışmalarındaki sözü edilen yaklaşımı, ona götüren yolda önemli bir adım olarak da değerlendirilebilir (Maltaş, 2019, s.224-225).



Görsel 1. Giotto di Bondone, Ağrı, 200 x 185 cm, Fresko, c.1304 - c.1306, Capella degli Scrovegni, Padua, İtalya

Sanatta matematiksel yaklaşım Rönesans'ta ve Antik dönemlerde de söz konusudur. Ama modern dönemde bu yaklaşım daha da soyut bir hal almıştır. Matematiksel yaklaşım Antik Yunan felsefesinde de önemli bir yere sahiptir. Pisagor (Pythagoras) ve Pisagorcular'ın (başta Platon sayılabilir) evrene dair, sayısal ve oransal ilişkiler bağlamında açıklamaları vardır. Platon, *Timaios* adlı kitabında "Evren, orantı vasıtasıyla uyum içinde meydana getirilmiştir" (The Timaeus of Plato, s. 99) der ve evrenin biçimlenmesine yönelik açıklamasını 'matematiksel bir zemin' üzerinde yapar.

Antik Roma döneminin mimarlarından ve mimari kuramcılarında olan Vitruvius *Mimarlık Üzerine On Kitap* adlı eserinde, mimari'yi bir insan bedenindeki ("fiziği düzgün bir erkek") oransal ilişkiler üzerinden ele alır.

Rönesans'ın sanat kuramcılarında ve Doğrusal (Linear) Perspektif'in de ilk kuramcısı olan Leon Battista Alberti (1404-1472), *Resim Üzerine* adlı kitabında "Eğer

şimdiye kadar duyulmadık ve görülmedik sanatları ve bilimleri, herhangi bir öğretmen ve örnek alacağımız bir model olmadan keşfedebiliyorsak, bizim şöhretimiz daha da büyük olmalıdır" (Alberti, 1991, s. 34) der. Kendisinin ve bazı çağdaşlarının (başta Brunelleschi olmak üzere Donatello, Nencio, Luca, Masaccio, gibi) iddiası olan 'yeni bir sanat' (anlayışı-kavrayışı) söz konusudur. Bu konu ile ilgili bir başka ifadesi: "Pliny gibi bir resim sanatı tarihi yazmadığımızı göre biz sanata tamamen yeni bir yoldan/ yönden yaklaşıyoruz" (A.g.e., 62). Burada belirtilen 'tamamen yeni bir yoldan yaklaşım' kısaca matematiksel bir yaklaşım olarak ifade edilebilir.

Alberti'nin yukarıda aktarılan sözlerinde değindiği yeni yaklaşımı, *Floransa ve Bağdat* adlı kitabında Belting ise şöyle yorumlar: "Alberti'nin ders kitabını, ressam olmadıkları halde bu ikisine (mimar Filippo ve Donatello) ithaf ettiğine bakılırsa, asıl derdinin "matematik içerikli yeni bir sanat (arte)" olduğu anlaşılır" (Belting, 2012, s. 169).

Rönesans'ın sanatı her ne kadar matematik içerikli yeni bir sanat olsa da, bu, soyut anlamda bir sanat olmaktan henüz çok uzaktır. Ancak 'matematik içerikli yaklaşım', sanata daha soyut yaklaşım yolunda son derece önemlidir.



Görsel 2. Raffaello Sanzio, *Atina Okulu*, 500cm x 770cm, Duvar Üzerine Fresko, 1509-1511, Vatikan, Roma, İtalya



Görsel 3. Albert Dürer, *Perspektif Dersi*, Ahşap baskı, 1525-1527

Perspektifle birlikte Rönesans, görme koşullarını herkes için anlaşılır kılmayı ve resimlerle ortaya koymayı amaçlayan yeni bir resim pratiğinin donanımını geri kazandırdı. Bu yüzden Rönesans'ta sanat uygulamalı bilim olarak görülüyordu ve optik ile sanat arasında, ancak Kepler'in döneminde feshedilen bir ittifak kurulmuştu (Belting, 2012, s. 34-35).



Görsel 4. Gustave Courbet, 'Günaydın Courbet bey', 129 cm x 149 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1854, Fabre Müzesi, Fransa

19. yüzyılın önemli Fransız şairi ve sanat eleştirmeni Baudelaire, 'Modern

Hayatın Ressamı' adlı kitabının *Modernite* başlıklı kısmında 'saf sanat', 'mantık' ve 'genel yöntem'e dikkati çeker ve insanın 'vücuda gelme' halinin sanatta özgünlük açısından önemine vurguda bulunur:

Antik sanattan saf sanat, mantık, genel yöntem dışında kalan şeyleri öğrenmeye çalışanın vay haline! Oraya fazla gömülünce şimdi'ye ilişkin belleğini yitirir; içinde yaşadığı koşulların sağladığı haklardan ve ayrıcalıklardan vazgeçer. Burada gerçekten bir ayrıcalık söz konusudur, çünkü neredeyse bütün özgünlüğümüz, zamanın duyularımıza vurduğu damgadan kaynaklanır (Baudelaire, 2003, s. 107).

X ışınlarının (röntgen) keşfinden, motorlu araçların gelişimine kadarki bilim ve teknik alandaki gelişmeler dünyayı çok farklı açılardan da algılama olanağını sağlamıştır. Modern Sanat'ın önemli isimlerinden Fernard Leger 1914 yılında "eğer resimsel ifade değişmişse bunu modern yaşam zorunlu kılmıştır" (Moszynska, 2004, s. 8) şeklinde ifade eder. Sanatçılar kendi sanatları vasıtasıyla dünyaya artık farklı bir şekilde 'muhatap' olma yollarını bulmaya çaba gösterdiler. Modern dönemde Kübizm bu çabanın en önemli sanatsal ifadesi olarak ele alınabilir.

Pierre Francastel'e göre modern resmin (pentürün) başlangıcı Kübizm'dedir. Rönesans plastik uzamının yıkılışı, 19. Yüzyılın sonlarıyla yüzyılımızın (20.yy.) ilk yarılarında matematiksel, bilimsel ve toplumsal değişmelere koşul olarak uzamın yeni bir figürasyonu Kübizm'de görülür. Rönesans ressamı bir sahne içindeki figürleri, temsili birliği içinde, yalnızca bir gözle bakan, hareketsiz bir gözlemciyi varsayan, Eukleides (Oklid) Geometrisi'ne dayalı perspektif aracılığıyla canlandırıyor. Kübizm tuval yüzeyini, üzerinde bir sahnenin canlandırıldığı yanlısına alanı ya da dünyaya açılan bir pencere olmaktan çıkarır; kendine, iki boyutlu bir yüzey olmaya indirger ("Sanat Tanımı Topluluğu, Çalışma 3", s. 29).

Kübizmler resimsel elemanlar olarak yüzey, çizgi ve renk gibi unsurları ilk defa daha bağımsız bir şekilde, yani geleneksel perspektifin ötesine geçerek daha zihinsel-kavramsal ilişkiler içerisinde ele aldılar. Cezanne'nin açtığı yolda daha ileri giden Kübizmler özelden resim sanatında genelde de sanatta devrimsel bir dönüşümü gerçekleştirmişlerdir. Gabo "*Sanatta Konstrüktif Düşünce*" adlı makalesinde "Bu ekolün sanatçılarının zihinlerinde yarattığı devrim, sadece aynı dönemde fizik dünyasında yaşanan devrimle kıyaslanabilir" diyerek Kübizm'in önemini vurgular.

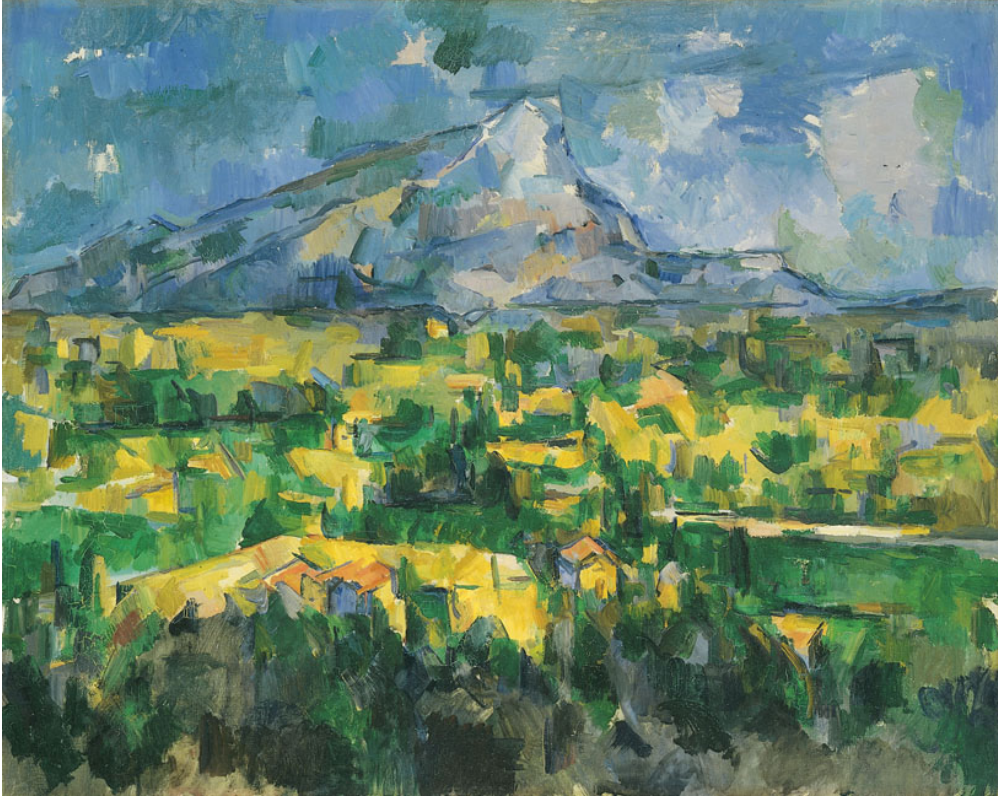


Görsel 5. Pablo Picasso, Avignon'lu Kızlar, Tuval üzerine yağlıboya, 244 x 235 cm., 1907, New York MoMA, A.B.D.

Modern Sanatta Soyutlama Ve Soyut Anlayış

19 yüzyılda fotoğraf makinesi ile elde edilen görüntülerin basılabilmesi ile birlikte, Rönesans'tan beri süregelen resmin 'dünyaya açılan bir pencere' olması görüşü, daha kökten sorgulanmaya başlandı. Sanatçılar resim sanatının temel özelliklerini yeniden sorgulamaya yöneldiler. Bu bağlamda Lynton, Maurice Denis'in 1890'da yayımlanan denemesinin ilk cümlesini aktarıp yorumlar:

Unutmayın ki bir resim –bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir öykü olmaktan önce- üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir.' Bu görüş üç boyutlu gövdelerin boşluğa yerleştirilmesi ilkesine dayanan Rönesans resim anlayışının sonunu haber verdiği gibi, soyut sanata bir çağrı olarak da yorumlanıyordu (Lynton, 1982, s. 17-18).



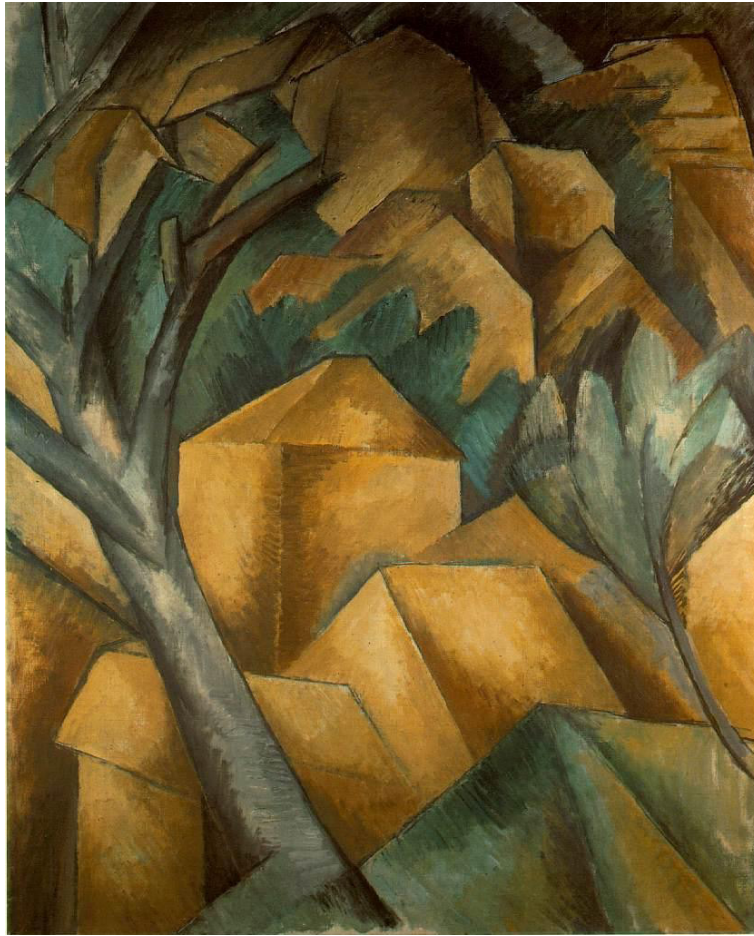
Görsel 6. Paul Cezanne, *Mont Sainte-Victoire*, 73 x 91 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1902-04, Philadelphia Museum of Art, A.B.D.

19. yüzyılın ortalarından itibaren sanatçıların, daha önce yapılan resim konuları hiyerarşisini de artık pek önemsemedikleri yaptıkları çalışmalardan anlaşılmaktadır. Daha önceleri en üst düzeyde görülen tarihi ve dini konuları ele alan resimler yapmak yerine gündelik yaşam sahneleri, manzara ve natüremort gibi konulara sanatçıların daha çok yöneldikleri görülmektedir. “Post Empresyonistler yirminci yüzyıl sanatı için hem kuramsal düzeyde, hem de uygulamada birçok başlangıç noktaları sağladılar” (A.g.e., s. 19). Özellikle Cezanne'nın etkisi başta Kübistler üzerinde olmak üzere çok güçlü olmuştur. Cezanne, bir dönem Paris'ten uzak bir yerde ve âdete inzivaya çekilerek resim sanatını ve geleneksel perspektif anlayışını sorgulamıştır. Kendi görüşleri bazı çağdaşlarını ve sonraki kuşağın bazı sanatçılarını da derinden etkilemiştir. Emile Bernard'ın *Cezanne Üzerine Anılar* adlı kitabında Cezanne ile arasındaki bir diyalog bu bağlamda gayet önemlidir:

“-Descartes felsefeye nasıl yeniden başlamışsa, siz de sanata sıfırdan başlamak istediniz sanıyorum. Sizden öncekilere bir daha dönüp bakmak istemiyorsunuz şimdi.

-Evet, yeni bir sanatın ilk başlangıcı olmak isterim ben. Sanırım şimdi benim arkamdan gelenler olacaktır" (Bernard, 2001, s. 87).

Bu diyalogdan da anlaşılacağı üzere Cezanne resim sanatında yeni bir yaklaşımı-görüşü ortaya koyma çabası içerindeydi. Resim sanatında geometrik figürler üzerinde yoğunlaşmaya öncelik verilerek, koni, küp, silindir ve küreye dönüştürme yönünde çabaların geliştirilmesi önerisinde bulunur ve ancak nesnelerin görüntülerinin bu temel formlara indirgenmesinden sonra resim yapma alışkanlığının edinilmiş olacağını söyler (A.g.e., s. 91).



Görsel 7. Geoges Braque, *Houses at L'Estaque* 1908, Tuval üzerine yağlı boya, 73 x 60cm, Kunstmuseum, Bern, İsviçre

Kübizm'in savunucularından şair, yazar ve sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire, *Modern Resimde Konu Üzerine* adlı makalesinde 'saf resim' tabirini kullanır. Kübist ressamın artık doğayı natüralist bir anlayışla taklit etmekten

kaçındıklarını ve saf resimsel bir anlayışa doğru yöneldiklerini belirterek, onların resim kompozisyonu bağlamında saf plastik unsurlar arası ilişkiyi ve kontrastı önemsediklerini vurgular. Saf plastik unsurların ilişkisinden doğan bir ahenkten de yüksek derecede estetik zevk alınabileceğini Plinius'tan aktardığı bir hikâye ile destekler ve ardında da Avangard ekolün genç ressamlarının saf resim yapmak istediklerini ve bunun tümüyle yeni bir plastik sanat olduğunu belirtir: "Avangard ekollerin genç ressamları da, saf resim yapmak istiyor. Onlarıki tümüyle yeni bir plastik sanat. Daha başlangıcında, ve daha olabileceği kadar soyut değil. Yeni ressamlar bir bakıma farkında olmadan matematikçi, ama doğayı terk etmemişler ve onu sabırla inceliyorlar" (Sanat ve Kuram, 2011, s. 214). Bu ifadelerinden de anlaşılacağı üzere Apollinaire yeni bir plastik sanat olarak, saf resim ifadesi ile soyut bir sanat anlayışını kasteder ve sanatçıları saf bir sanata yönelmeleri için teşvik eder. Yani resim sanatının -daha önce geleneksel olarak geldiği gibi, doğanın çeşitli kesitlerini yansıtan veya tarihi meselelerin sahneleri veya insan portreleri olmasının hizmetinden çıkartılarak- saf plastik unsurlar olarak renk ve çizgi unsurlarının artık soyut olarak ele alındığı bir sanat haline gelmesini söz konusu eder. *Yeni Resim: Sanat Notları* başlıklı metinde de Apollinaire genç Kübist ressamların bize duyusal olmaktan çok ussal olan eserler sunduklarını belirtir (A.g.e., s. 215). *Kübist Ressamlar'dan* adlı makalesinde de "Kübizm eski resim ekollerinden bir taklit sanatı olmamasıyla değil, yaratıma yönelen bir kavrayış sanatı olmasıyla ayrılır" ifadesinde bulunur (A.g.e., s. 215). Bu ifadede de dikkati çeken hususun Kübizm'i bir kavrayış sanatı olarak tabir etmesidir. Kavrayış, duyusalılık'tan öte entelektüel yani zihinsel bir faaliyet olarak gerçekleşir. Apollinaire bu meseleyi Kübizm'de çeşitli eğilimleri sınıflandırırken saf eğilimlerden biri olarak nitelediği "Bilimsel Kübizm" kapsamında açıklar: "O görmenin gerçekliğinden değil, kavramanın gerçekliğinden ödünç alınan öğelerden yeni yapılar resmetme sanatı" (A.g.e., s. 216). "Gerçeklik" ve "nesne" duyusal olmaktan öte kavramsal meseleler olarak ele alınır. Kübistler için nesne artık belli bir açıdan resmedilebilen bir şey olmaktan çıkar. Nesne ancak kavramsal bütünlüğü ile "gerçekçi" bir şekilde tasvir edilebilir. Aslında Kübistler her ne kadar dış dünyayı yani fiziksel nesnelere dünyasını terk etmemiş olsalar da onlar artık daha çok zihinsel olanı önemsemeye ve tuvalin yüzeyini artık bu bağlamda ele almaya başladılar. Tuvalin yüzeyini artık "optik gerçekliğin" yansıtıldığı bir alan olmaktan çıkarıp bunu daha çok zihinsel faaliyetin yansıtıldığı bir alana dönüştürürler. Bu bağlamda matematik, özellikle de geometri onlar için son derece önemli bir yol gösterici olur. Onlar Öklid dışı geometrilere de ilgi göstererek bunu sanatsal ifade aracı olarak ele almaya başladılar.



Görsel 8. Juan Gris, *Körfezin Karşısındaki Manzara*, 65 x 100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1921, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Fransa



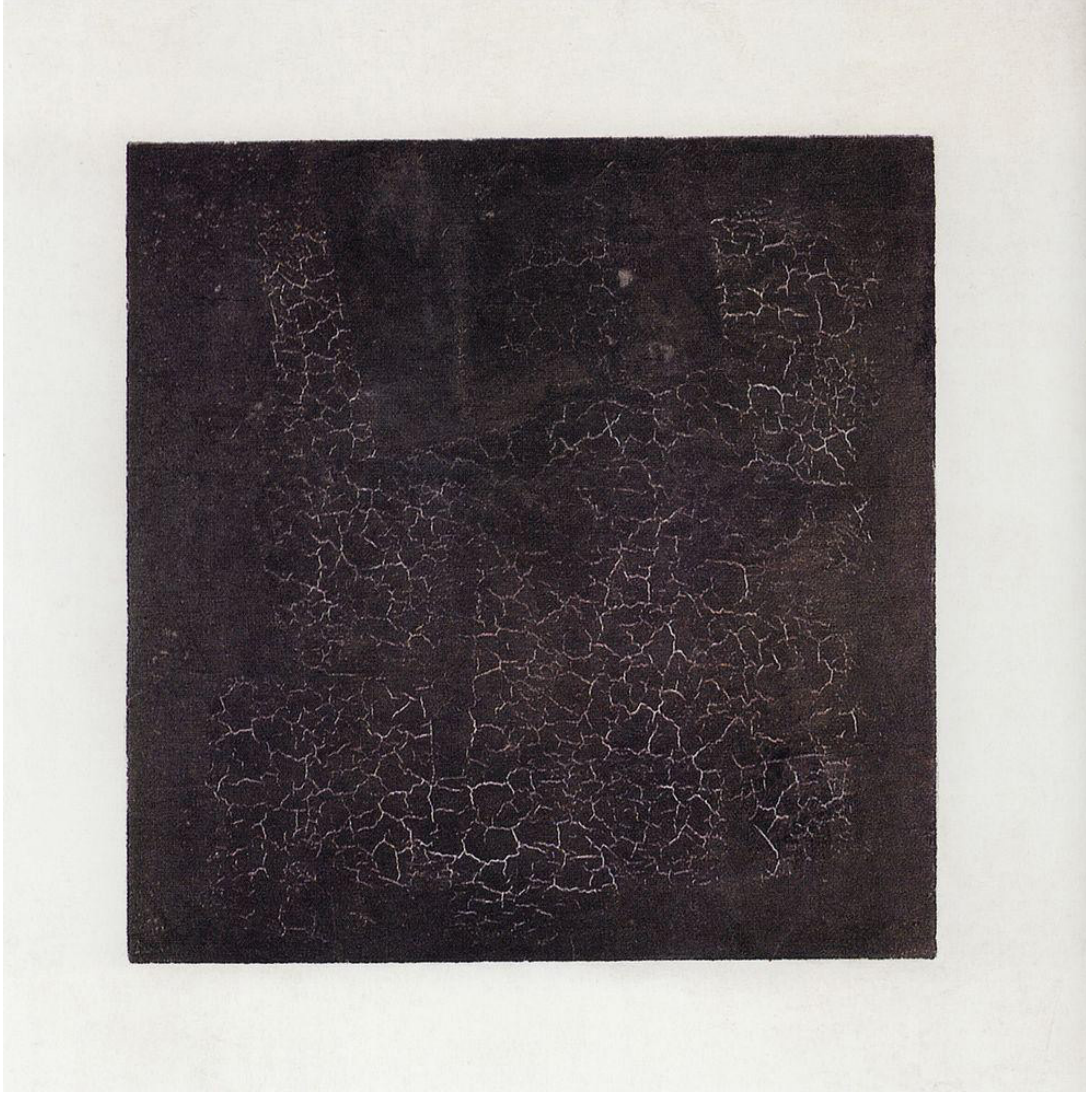
Görsel 9. Wassily Kandinsky, *Kırmızı Lekeli Resim*, 130 x 130 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1914, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Fransa

Soyut resim sanatının önde gelen sanatçılarından biri olan Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine* adlı kitabında özsel ve içsel olanın, başka bir deyişle ruhsal olanın

önemini vurgular. Kitabın giriş kısmında:

Her sanat eseri, çağının çocuğu ve pek çok durumda duygularımızın kaynağıdır. Bundan da anlaşılacağı gibi, uygarlığın her dönemi, asla tekrarlanmayacak olan kendine özgü bir sanat meydana getirir. Geçmişin sanat ilkelerini canlandırma çabaları en fazla ölü bir sanat doğurur. Eski Yunanlılar gibi yaşamamız ve hissetmemiz olanaksızdır. Aynı şekilde, heykelde Yunan metotlarını takip etmeye çalışanlar, yalnızca bir form benzerliği elde ederler; eser sonsuza değin ruhsuz kalır. Böylesi bir taklidin, maymunun yaptığı taklitten farkı yoktur... (Kandinsky, 2001, s.35).

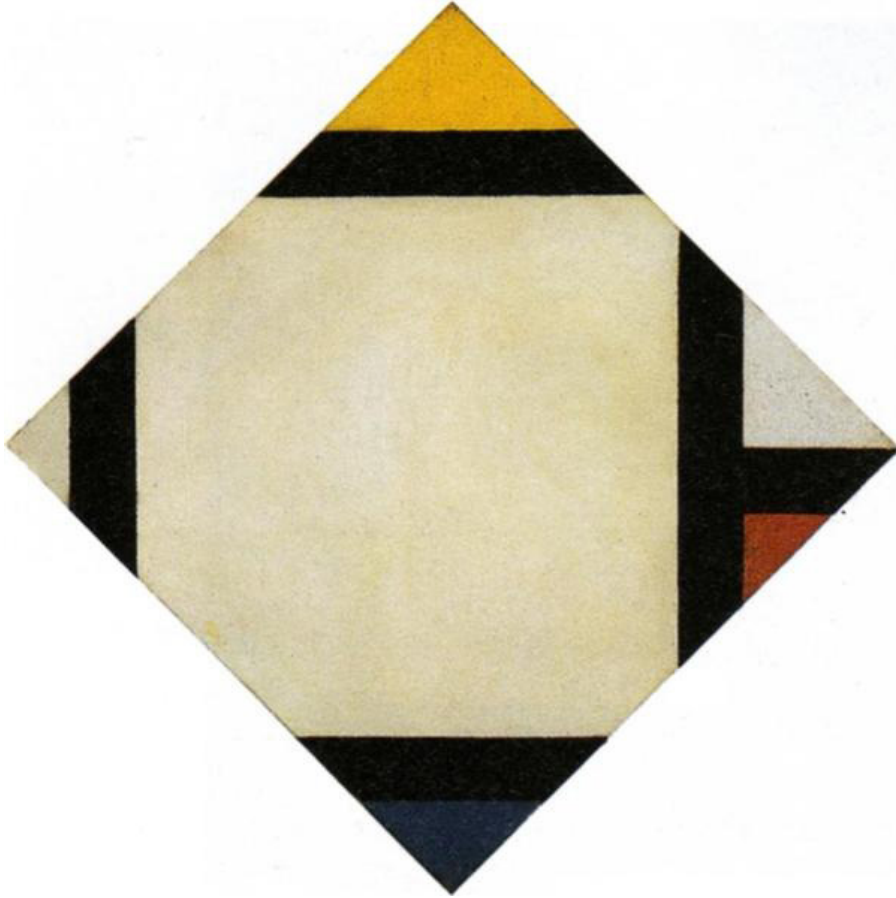
Açıkça anlaşılabilceği gibi Kandinsky, her bir zamanın kendi özgün ruhuna dikkati çeker ve sanatta eskiyi biçimci açıdan taklit etmeyi de içi boş ve anlamsız bulur. Ayrıca Materyalizmi tenkit eder. "Evrenin yaşamını kötü, yararsız bir oyuna çevirmiş olan materyalizm kâbusu henüz geçmiş değil; ruhun uyanışını pençesinde tutuyor. Karanlığın geniş uçurumunda yalnızca zayıf bir ışık küçük bir yıldız gibi parlıyor..." (A.g.e., s. 36) diyerek uzun maddeci dönemin insanın ruhunu tutsak etmiş olduğunu ve bu tehlikenin henüz geçmemiş olduğunu ifade eder. Korku, neşe, keder gibi duyguları kaba bulur ve Materyalizmin pençelerinden kendini kurtaran sanatçının daha ince ve yüce duyguları verebileceği bir sanattan söz eder. Sanatta ruhsal yaşantının en önemli unsurlardan biri olduğunu belirtir. "Sanatın ait olduğu ve en kuvvetli unsurlardan biri olduğu ruhsal yaşantı, ileri ve yukarı doğru giden, karmaşık fakat ayırt edilmesi kolay ve belirgin bir harekettir. Hareket, deneyimin hareketidir. Farklı biçimler alabilir; fakat aslında aynı içsel düşünce ve amaca dayanmaktadır" (A.g.e., s. 42). Ruhun yaşamını da yatay bir şekilde eşit olmayan bölümlere ayrılan bir üçgen diyagramıyla temsil edilebileceğini yazar. Bireyin ve insanlığın bedeninin onsuz sağlıklı olamayacağı ruhu, sanatın içsel hakikati olarak ifade eder. Sanatçının her türlü formu içsel ihtiyaç bağlamında kullanabileceğini belirtir. *Sanat ve Sanatçılar* adlı kısımda da şöyle bir ifadede bulunur: "Resim bir sanattır ve sanat, geçici, tek başına ve belirsiz bir üretim değildir. İnsan ruhunun geliştirilmesine ve artırılmasına yani ruhsal üçgenin yükseltilmesine yöneltilmesi gereken bir güce sahiptir" (A.g.e., s. 134). Bu ifade ile sanatın asıl işlevinin, insan ruhunun geliştirilmesi ve artırılmasına yönelik olduğunu söyler.



Görsel 10. Kazimir Malevich, *Siyah Kare*, 106 x 106 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1915, Galeri Tretyakov, Moskova, Rusya

Modern dönemin en avangard sanatçılarından biri olan Malevich'in, *Kübizm ve Fütürizmden Süprematizme: Resimde Yeni Gerçekçilik* adlı sanat manifestosu, "Ancak resimlerde doğanın küçük köşelerini, *madonnaları* ve arsız *Venüsleri* görme alışkanlığına sahip zihnin ortadan kaybolmasından sonra, *saf, canlı bir sanat eserine tanık olacağız*" (Sanat ve Kuram, 2011, s. 199) ifadesi ile başlar. Bu manifestoda adeta batı resim sanat tarihinin de çok kısa bir eleştirel özeti ile Fovistleri, Kübistleri ve Fütüristleri de eleştirerek Süprematizm olarak adlandırdığı ve bunu "saf resim sanatı" olarak tabir ettiği kendi sanat anlayışını ortaya koyar. Saf resim sanatından ne kastettiğini de içinde bu tabiri kullandığı cümleden önceki bir iki cümlede açıklar: "...Ve renk resmin yaşamasını sağlayan şeydir, yani en önemli şeydir." İfadesi ve

“Ve burada ben saf renk biçimlerine (formlarına) vardım.” Ayrıca bu bağlamda sanatçılara şöyle bir tavsiyede bulunur: “Saf ressam olmak istiyorlarsa ressamların konuyu ve nesnelere bırakmaları gerekiyor” (A.g.e., s. 206). Bu bağlamda ressamların konuyu ve nesnelere bırakmaları saf plastik resmin bir talebi olarak söz konusu edilmektedir. Bu talebi tam olarak ne Fovistler ne Kübistler ne de Fütüristler yerine getirmediği için onları da eleştirir. Ancak onların çabalarını da saf resim sanatına ulaşma açısından önemser. Kübistlerin nesneyi, özü, amacı, duygusu ya da temsilinin tamlığıyla birlikte düşünme ve ele alma girişimlerini gereksiz bulur. Bir resmin yapılı olduğunu ama nesnenin (yukarıda belirtilen anlamda) aktarılamaz olduğunu iddia eder. Böylece resim sanatını yapısal anlamda söz konusu eder. Renk ve form'u da sanatçının saf yaratma çabasının aracı olarak bağımsız ve canlı unsurları olarak görür ve bu bağlamda bu anlayışı da resimde saf yeni gerçekçilik olarak öne sürer. Malevich'in bu yaklaşımını kendi çağdaşı bazı başka sanatçılar da benimser. Örneğin El Lissitzky, Theo van Doesburg vd. gibi.



Görsel 11. Theo van Doesburg, *Kontre Kompozisyon VII*, 63.5 x 64 cm,
Tuval üzerine yağlıboya, 1924, Özel Koleksiyon

Tamamen soyut bir anlayışı öne süren De Stijl grubunun önde gelen sanatçısı Theo van Doesburg, *Neo Plastik Sanatın İlkeleri* adlı metninde "...Görsel sanatın gelişebileceği ve kullanılabilmesi tek yol biçim verici araçları yeniden değerlendirmek ve arındırmaktan geçer. Kollar, bacaklar, ağaçlar ve manzaralar tartışmasız bir şekilde ressamca araçlar değildir. Ressamca araçlar şunlardır: renkler, biçimler, çizgiler ve düzlemler" ifadesinde bulunur (Sanat ve Kuram, 2011, s. 316). Doesburg görsel sanatlar için renk, çizgi ve düzlem gibi unsurların saf bir şekilde ele alınmasını görsel sanatların gelişimi için asıl bir koşul olarak öne sürer. Saf sanatsal araçlar ile sanatsal dengenin elde edilmesi ve böylece biçimci bir uyumun yaratılması. Sanatçı artık düşüncesine, doğrudan elindeki asıl araçlarla biçim verir. "Sanat eseri bağımsız, sanatsal açıdan canlı (plastik) bir organizma, içinde her şeyin başka her şeyi dengelediği bir organizma olur" (A.g.e., s. 317) der.



Görsel 12. Naum Gabo, *Kinetik Konstrüksiyon*, Ahşap, Metal ve Elektrik motoru, 616 x 241 x 190 mm, 1919-1920, Tate Modern, Londra, İngiltere

Soyut sanat akımlarından biri olan Konstrüktivizm'in (İnşacılık) önde gelen sanatçılarından Naum Gabo "Gerçekçi Manifesto"da der ki: "Hiçbir yeni sanat sistemi, sanatın temeli yaşamın gerçek yasalarının üzerine dikilmeyene kadar, gelişen yeni bir kültürün baskısına karşı koyamayacaktır" (Art in Theory, 6 2005, s. 299). Yaşamın gerçek yasaları üzerine kurulu etkin, verimli varoluşun en yüksek güzellik olduğunu ve bu yasaların (fizik yasaları da denebilir) temelde soyut olduğunu söyler. Ancak "Eğer soyutlama serap ve kurgu üzerine inşa edilirse sanat bu yasalara karşı koyabilir mi?" (Sanat ve Kuram, 2011, s. 333) diye de sorar. Gabo'nun bu ifadelerinden de çıkarsayacağımız gibi sanattaki soyut anlayışın dayanağının yaşamın gerçek yasaları olması gerektiğidir. Uzay ve zaman'ı yaşamın üzerlerine bina edildiği yegâne formlar olarak görür ve bu nedenle sanat inşa edilmelidir der. Yani yaşamın içinde tezahür ettiği formların zaman ve mekân olduğunu söyler ve sanat için de en güçlü temellerin bunlar olduğunu ima eder. "Sanatta Konstrüktif Düşünce" adlı makalesinde Konstrüktivizm anlayışına dair açıklamalarda bulunur: [...] Sanat içindeki Konstrüktif düşüncenin temeli, Sanatın doğasına ve onun yaşam içindeki işlevlerine tümüyle yeni bir yaklaşımda yatar." dedikten sonra, Biçim ve İçerik ile ilgili yapılan genel ayırma aykırı gelebilecek ifadelerde bulunur. ...Bu iki öge Konstrüktif bakış açısından bir ve aynı şeydir. İçeriği Biçimden ayırmaz o –tersine, onların ayrı ve bağımsız varoluşunu mümkün görmez" (A.g.e., s. 420) diyerek sanatta gerçekleşmeyi de (sanat eseri – sanat faaliyeti) bir anlamda Aristocu bir anlayışla² ifade etmiş olduğu söylenebilir. Ancak konstrüktif düşünce bağlamında bunlardan birinin diğerine öncelikli olmadığını bunların aynı anda birlikte mevcudiyetlerinin olduğunu, aynı yönde ve aynı etkiyi üretmeleri gerekliliğinden söz eder.

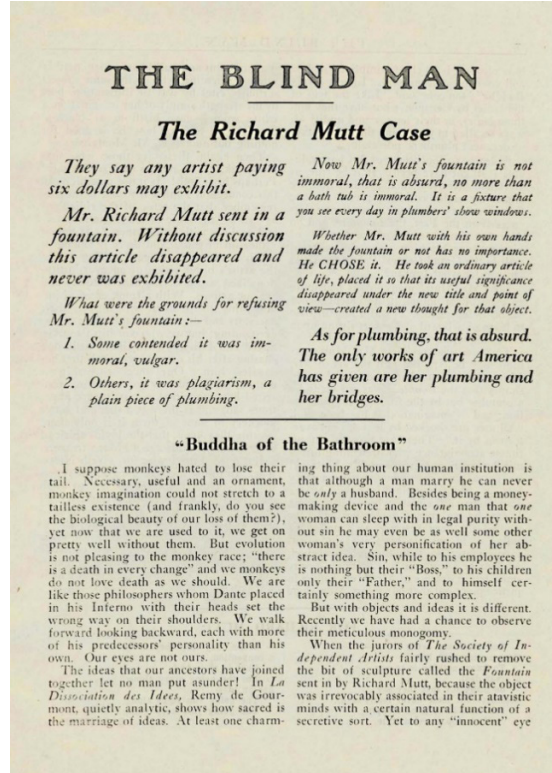
Marcel Duchamp 20. yüzyıl'ın en önemli avangard (öncü) sanatçılarından biri olarak anılmaktadır. Onu Modern Sanat'ın ve Kavramsal Sanat'ın öncüsü olarak da gören sanatçılar ve sanat kuramcıları (teorisyenleri) bulunmaktadır. Örneğin Joseph Kosuth gibi.

Duchamp, "sanat eserleri" üretmekten öte, Ready-mades dediği hazır-yapım nesnelere sanat bağlamında "kullanması" ile ve sanatı düşünsel-kavramsal bir mesele olarak yeniden gündeme getirmesi ile öne çıkmıştır. Sanatçı olarak ortaya koyduğu tavır ile sanatı biçimsel (biçimbilimsel) ve optik bir yaklaşımla (duyusal) 2 somut birleşik varlık olarak nesnelere ancak madde ve form birlikteliğinden meydana geldikleri (varlık kazandıkları)

değil, düşünsel (kavramsal) bir etkinlik alanı olarak söz konusu etmiştir.



Görsel 13. Marcel Duchamp, Çeşme (The Fountain), 1917



Görsel 14. The Richard Mutt Case, The Blind Man, No. 2, New York, 1917

“Richard Mutt Vakası” (“The Richard Mutt Case”), New York, 1917

1917 yılında New York'ta bir sergi düzenlenir ve öncesinde sergi için altı dolar ödeyen herkesin sergiye katılabileceği söylenir. Duchamp da hazır-yapım bir pisuvarı alıp onu “adlandırıp” müstear bir isimle imzalayıp sergileme için gönderir. Ancak gönderilen “eser” perde arkası edilerek sergilenmez. Bunun üzerine bir yazı yayımlanır. *The Blind Man*'de *Richard Mutt Vakası (The Richard Mutt Case)* başlığı ile yayımlanan metinde: “Bay Mutt'ın çeşmeyi kendi eliyle yapıp yapmamasının bir önemi yok. O onu SEÇTİ. Hayatın sıradan bir eşyasını aldı, onu, yeni adı ve bakış açısı altında, kullanım anlamının kaybolmasını sağlayacak şekilde yerleştirdi –o nesne için yeni bir düşünce yarattı.” (*The Richard Mutt Case, The Blind Man, No. 2, New York, 1917*) ifadeleri yer almaktadır. Duchamp'a atfedilen metinde “seçme” terimi özellikle vurgulanmıştır. Ayrıca yeniden (farklı) adlandırma ve konumlandırma'ya dikkat çekilmektedir. Böylece sıradan bir hazır-yapım nesne de sanat bağlamı içine sokularak bir “sanat nesnesi”ne dönüşebilmektedir. Yani sanat ve sanat eseri sanatçının düşünsel çabası ve tavrı bağlamında söz konusu edilmektedir artık.

Duchamp, “sanat”ı, düşünsel (zihinsel) olarak söz konusu etmekle birlikte, sanatçıyı özel bir yaratıcı ve maddi metalar üreten kişi olarak görenlere, gösterenlere ve bu bağlamdaki ilişkilere karşı da tavır alır. Bu bağlamda bir “sanatçı” olmayı da reddeder. “Bugünkü anlamda sanatçı olmayı reddediyorum”; “Sanatçıya yönelik tutumları tamamen değiştirmek istedim”; “Son yüzyıl zarfında sanatçının dönüştüğü küçük tanrıyı öldürmek için çok çabaladım”; “Biliyorsunuz ki asla bir sanatçı olmak istemedim” (Lazzarato, M. 2017, s. 23).

Felsefeden Sonra Sanat (1969) adlı metinde, Joseph Kosuth (1945-) Marcel Duchamp'ı hem Modern Sanat için hem de sonrasındaki Kavramsal Sanat için asıl referans olarak gösterir. Sanatçı olmayı sanatın doğasını sorgulamaya bağlayan Kosuth bu bağlamda Duchamp'ı öne çıkarır.

...Katıksız Hazıryapımla (Readymades) birlikte, sanatın odak noktası dilin biçimi olmaktan çıkıp söylenen şey oldu. Yani sanatın doğasını bir morfoloji sorunu olmaktan çıkarıp bir işlev sorunu haline getirdi. Bu değişim –“görünüm”den “kavrayışa” olan değişim- “modern” sanatın başlangıcı ve “kavramsal” sanatın başlangıcıydı. Bütün sanat (Duchamp'tan sonra) kavramsaldir (doğasında) çünkü sanat sadece kavramsal olarak var olur (Harrison, C. & Wood, P., (Edf.), 2011).

“Sanatın doğası” söz konusu olduğunda “insanın doğası” da söz konusudur. Çünkü “sanatın doğası” “insan’ın mahiyeti (doğası)” ile doğrudan ilgilidir. *Sanat ve Dada Üzerine Söyleşi*’nin sonunda Duchamp’ın “sanat” üzerine olan ifadelerini de bu bağlamda değerlendirebiliriz:

İnsanın insan olarak, hayvaniyet durumunun ötesine geçebildiği ve gerçek birey olarak kendini gösterdiği, yegane etkinlik biçiminin (formunun) sanat olduğuna inanıyorum . Çünkü sanat, zaman ve mekan ile yönetilemeyen bölgelere doğru çıkış yeridir. Yaşamak inanmaktır, bu benim inancımdır³ (Marcel Duchamp, Interview on Art and Dada (1956), dk. 28:08 – 28:47).

SONUÇ

Modern sanatta öne çıkan tavır; katı natüralist anlayışın eleştirilmesi ve sanatın, dünyayı-olguları yansıtma-temsil etme ve bunun aracı olma iddiasının ötesine geçilerek, artık sanatçının özgür ve bağımsız bir “yaratım” veya ifade alanı olarak söz konusu edilmesidir.

Sanatçılardan bazıları doğanın ve yaşamın temelindeki soyut yasaları daha çok önemseyip bu soyut yasaların sanattaki yaratımda da temel olması gerektiğini ifade ederler. Başka bazıları da sanatın kaynağının dışsal değil de içsel yani ruhsal olması gerektiğini vurgularlar. Sanat’ın katı natüralist ve optik yaklaşımlardan arındırılması, saflaşması ve böylece bağımsız bir hale gelerek sanatçının saf yaratım (ifade) aracı haline gelmesi söz konusudur. Sonuçta daha soyut ve kavramsal yaklaşımlar sanatta öne çıkar. Sanatsal elemanların saf, soyut, zihinsel ve kavramsal ilişkiler bağlamında ele alınması düşüncesi ağır basar. Kübizm’in önde gelen sanatçılarından Braque, “nesnelere değil, bağıntılara inanıyorum” derken de bunu vurgulamaya çalışır. Bu bağlamda yapılan bir resim artık dış dünya ile ilişkili olup olmamasından öte, kendi içsel-yapısal bağıntıları bakımından değerlendirilir, yani saf formel (biçimsel) bağıntılar bakımından. Yani “Sanat eseri” analitik önermeler gibi kendi iç yapısı bakımından değerlendirilir ve sanat, adeta mantık ve matematik gibi formel bir alan olarak söz konusu edilir.

Modern sanatın sanatçıları Rönesans’tan beri süregelen katı figüratif-natüralist anlayışı terk ederek, sanatta daha soyut-matematiksel yaklaşımları öne çıkartmışlardır. Batıda sanatta öne çıkan bu yaklaşımlar sanat alanında devrimsel bir

³ Çev. Mehmet Şah MALTAŞ

değişim ve dönüşümü meydana getirmiştir. Modern Sanat'taki soyut sanat anlayışı İslam sanatında da söz konusu olan soyut tavrı haliyle hatıra getirmektedir. Ancak İslam sanatındaki soyutlama ve soyut sanat anlayışı her ne kadar bazı yönlerden Modern sanattaki soyutlama ve soyut anlayışla benzerlikler taşısa da temelde bazı farklılıklar da söz konusu edilmektedir. Örneğin, Titus Burckhardt'ın *İslam Sanatı* adlı kitabında, Hüseyin Nasr'ın *Sunuş*'unda geçen "'Biri, bütünüyle beşeri ve rasyonalistik bir düzenin matematiksel bir soyutlamasına başvurarak on dokuzuncu yüzyıl Avrupa sanatının natüralistik ve donmuş formlarının çirkinliğinden kaçınmaya çalışır. Diğeri ise ruhani semadaki ilk örneklerde somut gerçekleri görür; ..." (Burckhard, 2013, s. 11) ifadeleri ve devamı gibi. İslam sanatında soyut-matematiksel yaklaşım ile ilgili, Hans Belting, *Floransa ve Bağdat* adlı eserinin *İslam Sanatında Matematik ve Geometri* adlı bölümünde şu ifadeler bulunur:

Geometri, İbnü'l Heysem'in zamanında kendi başına, sanatta bir mesele haline (sanat haline) geldi, oysaki Rönesans sanatında geometri, duyarlar dünyasının konuları olan resimlerin temeline hizmet etti. Bundan dolayı İslam sanatında geometrinin tasvir edildiğini söyleyebiliriz; sadece bir teknik veya dekorasyon değil, kozmik yasaların bir temsili olarak da. Batı sanatının, canlı gibi resimler yapmanın veya temsilin bir metodu olarak tasarı (temsili) geometrisine tezat bir durumdur (Belting, 2011, s. 111).

İslam sanatında surete karşı olan tavır ve soyuta olan meyil, tüm bu değerlendirmelerle birlikte ve "dijital devrim" sonrası günümüzde tekrar üzerinde düşünülmesi gereken önemli bir meseledir.

Şeylerin gerçekliği veya "gerçeklik" söz konusu olduğunda dil, düşünce ve şeyler (olgular, nesnelere) arasındaki ilişkiler de hep söz konusudur. Modern Sanatta bu ilişkilerin artık daha çok irdelendiği söylenebilir. Daha dilsel-mantıksal ve düşünsel yaklaşımlar önemsenir. Bu yaklaşımlar fiziksel-duyusal yaklaşımların ötesinde akıl ile "görülebilir"ler ve kavrananlar ile ilgilidir. Bundan dolayı daha metafiziksel bir tavrın öne çıktığı söylenebilir. Metafizik, maddi olan ve duyu organları ile duyumsanabilen alanın ardındaki dayanaklara, temel ilkelere yöneliktir. Ayrıca maddi olanların da manasına yönelme söz konusudur. Bu bağlamda, fizik bilimlerin, metafiziğe zemin oluşturduğu söylenebilir. Bu ilişkilerin sağlanması, insanın özsel bir niteliği olan ve onu diğer canlılardan (hayvanlardan) ayıran akıl yetisi sayesinde gerçekleşir. Akıl ise insanların hem sözlerinde (konuşmalarında) hem de eylemlerinde (icraatlarında) kendini "gösterir". Sanat da son derece kapsamlı bir insan etkililiği ve etkinlik alanı olarak insanın mahiyetine yöneliktir. Yani bir anlamda "insan olma"

etkinliğinin gerçekleştirildiği bir alandır denebilir. Bu etkinliğin sağlıklı bir şekilde gerçekleştirilebilmesi için de insanın kendi “benliğini” (ego) doğru tanınması esastır. Bu bağlamda Modern Sanatta, sanatçıların kendi zihin alanlarına ve benliklerine daha çok yöneldikleri ve “ellerindeki malzemeleri” de kendi sınırları ve imkanları doğrultusunda daha dilsel-zihinsel-ruhsal bir yönde kullanma çabası içine girdikleri söylenebilir.

KAYNAKÇA

Alberti, L. B. (1991). *On Painting*. (Trans. Cecil Grayson). England: Penguin Classics

Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (1. Baskı). (Çev. A. Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları

Belting, H. (2011). *Florence and Baghdad*. (Trans. D. L. Schneider). London: The Belknap Press of Harvard University Press.

Bernard, E. (2001). *Cezanne Üzerine Anılar*. (Çev. K. Özsegin). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları

Burckhardt, T. (2013). *İslam Sanatı, Dil ve Anlam*. (Çev. T. Koç). İstanbul: Klasik Yayınları.

Harrison, C. & Wood, P. (Ed.). (2011). *SANAT ve KURAM 1900-2000*. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.

Harrison, C. & Wood, P. (Eds.) (2003). *Art in Theory 1900-2000*. Oxford: Blackwell Publishing.

Kandinsky, W. (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (1.Baskı). (Çev. G. Ekinci). İstanbul: Altı Kırkbeş Yayın.

Lazzarato, M. (2017). *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*. (Çev. S. Çalıcı). Kolektif Kitap Yayınları.

Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü* (1.Baskı). (Çev. C. Çapan & S. Öziş). Remzi Kitabevi Yayınları.

Maltaş, M. Ş. (2019). Rönesansta, Matematik İçerikli Yeni Bir Sanat Bağlamında Doğrusal (Linear) Perspektif. *YYÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 44, 223-238. <http://www.yyusbedergisi.com/dergi/ronesansta-matematik-icerikli-yeni-bir-sanat-baglaminda-dogrusal-linear-perspektif20190717045915.pdf>

Marcel Duchamp Interview on Art and Dada (1956)) <https://www.youtube.com/watch?v=DzwADsrOEJK>

Moszynska, A. (2004). *Abstract Art*. London: Thames & Hudson World of Art.

"*Sanat Tanımı Topluluğu, Çalışma 3*" (Aralık 1997) İstanbul: STT Yayını.

Ponty, M. M. (2006) *Göz ve Tin*. (Çev A. Soysal). İstanbul: Metis Yayınları.

The Richard Mutt Case, The Blind Man, No. 2, New York, 1917 https://monoskop.org/images/6/6f/The_Blind_Man_2_May_1917.pdf

The Timaeus of Plato, (1888) R.A. ARCHER HIND, M.A., London, Macmillan and Co. and New York

İdeolojinin Doğuşu ve Bilim-Din Ekseninde Konumlanması

Geliş Tarihi/Received: 02.06.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 30.08.2020

Dr. Saniye VATANDAŞ
Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi
Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu
saniyevatandas@isparta.edu.tr
ORCID: 00000-0002-3646-9332

ÖZ

İdeoloji isim açısından tamamen, anlam ve işlevleriyle de büyük oranda modern zamanların bir olgusudur. Düşünsel kökleri Platon'a kadar uzanmakla birlikte, farklı filozofların düşüncelerinden beslenerek gelişimini sürdürmüş ve gerek anlam gerekse kendisinden beklenen işlevleri açısından sistematik bir şekilde ilk kez Aydınlanma çağında inşa olunmuştur. İsmen doğuşu ve ilk sistematik formunu kazanışı Devrim Fransa'sında gerçekleşen ideolojinin bu ilk zamanlardaki anlam ve işlevleri, 14. yüzyıldan beri devam etmekte olan geleneksel-modern, din-bilim, eski-yeni, geri-ileri geriliminden pay alarak oluşmuştur. Doğuş aşamasında "düşünce bilimi" anlamına sahiptir. Fakat kısa süre sonra öznesine göre değişen başka anlamlar ve işlevler üstlenmiştir. Bugün itibarıyla neredeyse her bireyin yanı sıra her devletin, toplumun, ülkenin, toplum kesiminin, siyasal ve ekonomik sistemin ideolojik nitelediklerinden bahsedilecek kadar bireysel ve toplumsal düşüncelere, sistemlere, felsefelere, yaşam tarzlarına ilişkili hâle gelmiş durumdadır. Dolayısıyla anlam ve işlevleriyle çok farklı boyutlar kazanmıştır. Bu inceleme ideolojinin Platon'dan başlayan ve Aydınlanma çağına uzanan süreçteki öncülerini ve Aydınlanma çağındaki inşa sürecini konu edinmektedir.

Anahtar Kelimeler: ideoloji, aydınlanma, bilim, din

Vatandaş, S. (2020). İdeolojinin Doğuşu ve Bilim-Din Ekseninde Konumlanması. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 4, ss. 76-102.

Birth of Ideology and Its Position on the Axis of Science-Religion

ABSTRACT

Ideology is entirely a phenomenon of the modern era not only in terms of its 'name' but also of its 'meanings and functions'. Though its intellectual roots go all the way back to Plato, it has continued its development by being fed by the thoughts of different philosophers, and it was built systematically for the first time in the Age of Enlightenment in terms of both its expected meaning and its functions. The birth of the word ideology and its gaining a systematic form for the first time took place at the time of French Revolution. The meanings and functions of ideology in these early times were formed by making use of certain tensions such as traditional-modern, old-new, reactionary-progressive, religion-science conflict that had been going on since the 14th century. Previously, it had the meaning of 'science of thought'. But later it took on different meanings and functions which changed according to its subject. As of today, it has become associated with almost every individual, every state, society, country, ethnic group, lifestyle, philosophy, political and economic system. Therefore, its meaning and function has gained many different dimensions. This study focuses on the pioneers of ideology from Plato to the Enlightenment era and on its process of construction in the Enlightenment era.

Keywords: ideology, enlightenment, science, religion

GİRİŞ

İdeolojinin ne olduğu, hemen her zaman sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel alanlarda ve akademik, bilimsel çevrelerin gündemlerinde önemli yer edinmiş konulardan birisidir. İdeolojinin ne olduğu ile ilgili verilmiş çok sayıda cevabın yanı sıra, ideolojinin anlamı ve işleviyle ilgili olarak da belirli çevrelerce kabul gören yine çok sayıda tanım bulunmaktadır. İdeolojinin anlam ve işlevine ilişkin farklı anlayış ve yaklaşımlara rağmen, tüm kesimlerde ortak kabul edilen temel özelliklerinden birinin, ideolojinin modern dönemlere özgü olduğu ve anlamsal inşasının Aydınlanma Çağı ortamında başladığıyla ilgilidir. 14. yüzyılda Hümanist çalışmalarla başlayan ve Aydınlanma ile gelişimini büyük oranda tamamlayan modern zihniyet ve yaşam tarzının ürünü olan ideolojiye ilişkin yaklaşımlardan bazılarına göre ideoloji bir “dünya görüşü”dür. Bireyin evrenle ve toplumla olan ilişkisi iki açıdan ideoloji ile irtibatlıdır. Bunlardan birisi insanın parçası olduğu evreni “anlama ve kontrol etme” ihtiyacı, ötekisi ise insanın kendisini evrende ve toplumda konumlandırma, niteleme ve hem evren hem de toplum ile ilişkilerini “düzenleme” ihtiyacıdır. İnsanın evren ile ilişkisinde en önemli nokta, nesnel evrende gerçekleşen olayları gözlemleyerek sebep ve sonuçlarını anlamak ve anlamlandırmak, sınıflamak ve yaşamı hem rahat hem de güvenilir kılmaya arzudur. İdeoloji bir bakıma tüm bu arzu ve çabalara karşılık gelmektedir. Diğer bazı açılardan ise ‘düşünce tarzı’, ‘yaşam biçimi’, ‘siyasi inanç sistemi’, ‘siyasi fikirler kümesi’, ‘iktidarın denetim aygıtı’, ‘kolektif bir eylemi meşrulaştıran düşünceler sistemi’, ‘siyasi öğretisi’, ‘ekonomik sistem’ ... gibi anlamlara gelmektedir.

İdeoloji sözcüğünü ilk kez “ideologlar” grubunun önemli temsilcilerinden Destutt de Tracy ifade etmiş olmakla birlikte, anlamsal ve işlevsel özelliklerine ilişkin geçmişi Platon’a kadar uzanmaktadır. Platon’un ‘devlet’in var olmasının ve varlığını problemsiz sürdürebilmesinin temel aracı olarak gördüğü “soylu yalan” tanımlaması, modern zamanların ideolojisinin antik çağdaki öncüsü olarak dikkate alınabilir. Takip eden zamanlarda ideolojinin anlamsal ve işlevsel açıdan inşa sürecinin birçok önemli durağı bulunmaktadır. Bunlar arasında Francis Bacon (1561-1626), Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780) ve Claude Adrien Helvétius (1715-1771) ismi ön plana çıkan filozoflardır. Bu şahsiyetler, bilgi felsefesi bağlamında “gerçek” olana ulaşmanın araç ve tarzını tartışırken, gerçeğin niteliğini irdelerlerken önemli birer öncü olarak ideolojinin inşasına önemli katkılar sağlamışlardır. Böylelikle modern zihniyet ve yaşam

tarzının felsefi temellerinin inşa edildiği Aydınlanma çağı aynı zamanda ideolojinin de doğum çağı olmuştur. Dolayısıyla ideolojinin doğuşunu sağlayan koşulların ve ideolojinin gerek anlamsal gerek işlevsel temellerini Aydınlanma felsefesinde ve Aydınlanma çağının inanç, din, bilim tartışmalarında aramak gerekmektedir.

Çağlar boyunca insanların, varoluşa, nesnel evrene, ilahi iradeye, topluma ve siyasal iktidara ilişkin sorularını cevaplayan dinler, mitler ve gelenekler söz konusu cevapları önceden hazır bir halde insanlara sunmuşlar; böylece sürmekte olan sosyal ve siyasal düzenin tam da “olması gerektiği gibi” olduğuna ilişkin inanç ve kabulleri desteklemişler, nesnel anlamda mevcut olanları izah ederek “daha iyi bir insan ve toplum nasıl olmalıdır?” sorusuna da cevaplar vermişlerdir. Fakat Avrupa toplumları açısından Orta Çağ, bir dinin cevaplarının şekillendirdiği ‘karanlık’ bir çağ olmuştur. Çünkü ‘gerçek’ adına gerçeğe giden tüm yolları kapatmış, sorgulanmasına izin verilmeyen cevaplarıyla dünyayı her yönüyle yeniden inşa ederken, yaşamı bireyler ve toplumlar için katlanılamayacak kadar ağırlaştırmıştır. Aydınlanma ise söz konusu ‘karanlıktan’ kurtulup ‘aydınlığa’ erişmenin yolunu aşkın değerlerin; bu değerlerin referansı olan din, tanrı ve kilisenin bireysel ve toplumsal yaşamdan uzaklaştırılmasında görmüş, dinden boşalan alanı ise dolduracak yeni bir inanç sistemine ihtiyaç hissetmiştir. İdeoloji ise bu ihtiyacın karşılığı olmuştur. Fakat ideoloji özellikle doğup gelişimini hızla sürdürdüğü Aydınlanma çağında hiçbir zaman bir ‘inanç’ sistemi olarak takdim edilmedi. Hatta felsefe olarak da nitelenmedi. Çağın felsefelerinin ve egemen anlayışlarının gereğine uygun olarak ‘gerçek’ olanın tek yöntemi kabul edilen bilimle özdeşleştirilip ‘düşünce bilimi’ olarak nitelendi. Böylelikle din- Aydınlanma felsefesi çatışmasında bilime yakın konumlandırıldı.

Bu makale, Aydınlanma çağından bu güne çok farklı boyutlarda anlamsal ve işlevsel değişim ve dönüşüme uğramış olan “ideoloji”nin Aydınlanma çağındaki anlam ve işlevini konu edinmektedir. Anlam ve işleviyle konumlanması ise özel ilgi noktasını oluşturmaktadır.

İdeoloji

Eğer ideolojiden bahsediliyorsa, modern zamanlardan bahsediliyor demektir. Çünkü ideoloji, öncü düşüncelere rağmen, modern döneme özgüdür. Sözcük olarak da kavram olarak da bu böyledir. İdeolojinin isim olarak doğuş tarihini net bir

şekilde biliyoruz. Ancak anlamına; kavram olarak inşa ediliş sürecine gelince durum değişiyor. İsim/sözcük olarak inşası öncesinde de sonrasında da durum oldukça karışık. Zira ideolojiye yüklenen anlamlar zaman içerisinde çok farklı mecralardan geçti. Bu sebeple çok farklı kavramlaştırmalara sahip oldu. Dolayısıyla ideolojinin olumlu veya olumsuz, dar veya geniş anlamlarda birçok tanımı ile karşılaşınca şaşırılmamak gerekiyor. Bunlara örnek olması ve kavramsal açıdan genel bir zemin oluşturmak adına, bugün itibarıyla ideoloji denildiğinde dile getirilen ve yaygın olarak kullanılan tanımlardan ve görüşlerden birkaç tanesini hatırlamak gerekirse; Laclau, ideolojiyi, devlet tanımlarından yola çıkarak, "toplumsal formasyonun birlik ve beraberliğini sağlayan ve devam ettiren, sistemin toplumsal koşullarını sürdüren ve yeniden üreten, devletle aynı amaca yönelmiş bir düzen" (Laclau, 1998, s.73) olarak nitelmiştir. Allard, "insan düşüncesinin ve eyleminin amacını, bu amaçlara nasıl varılacağını tanımlayan ve sosyal ve fiziki gerçeklerin niteliğini belirleyen bir değerlendirici prensipler sistemi" (Allard, 1971, s. 117) tanımını yapmıştır. Mardin ise (1976, s. 102-108) doğrudan bir ideoloji tanımı yapmak yerine, ideolojilerin toplumsal/tarihsel/siyasal simgeleri aktarma, koruma, değiştirme işlevlerini kullanarak topluma yeni bir şekil ve anlam dünyası verme ve toplumsal düzenin aynı biçimde sürdürülmesi için dünya görüşünün korunmasını sağlama işlevlerini üstlendiklerini ifade etmiştir. Van Dijk'e göre ideolojilerin en önemli özelliklerinden biri kişisel olmamalarıdır. Yani doğal diller gibi, ideolojiler de bireyler tarafından kullanılan toplumsal durumlara karşılık gelmektedir. Başka bir deyişle, ideolojiler, sosyal olarak paylaşılan tüm inanç sistemlerinin ilk örneğidir. Böyle olunca Van Dijk'a göre ideolojiler, bir grup tarafından paylaşılan, kullanılabilecek temel norm ve değerleri içeren normsal inançlardır. Bu anlamda özgürlük, adalet, eşitlik vb. örnek olarak verilebilir. Dolayısıyla her sosyal grup tarafından kendi çıkarlarını dayatmak, savunmak veya mücadele etmek için kullanılırlar (Van Dijk, 2019).

İdeolojiye ilişkin yaklaşımlar bir arada düşünüldüğünde, Raymond Williams'a göre (1990, s. 48) ideolojinin geleneksel olarak üç temel kullanım tarzından bahsedilebilir. Söz konusu tarzlardan birincisi, belirli bir toplumsal sınıf ya da kesime özgü inançlar sistemi olmasıyla ilgilidir. İkincisi, genel manada "doğru" ya da bilimin nesnel dayanaklara sahip bilgileriyle çelişebilecek aldatıcı inançlar sistemi, yani yanlış düşünce ve kanaatler içermesidir. Üçüncüsü ise anlam ve düşünce üretiminin genel sürecini temsil ediyor olmasıdır. John Fiske, Williams'ın söz konusu

kavramlaştırmaları üzerinde bir değerlendirme yaparak “birinci kullanım, sözcüğün psikologlar tarafından kullanımına daha yakındır” (Fiske, 1996, s. 212-214) tespitini dile getirmiştir. Williams'ın bahsettiği bu ilk kullanım biçiminde ideoloji sözcüğü, yalnızca iktidar tarafından üretilen değil, her bireyin edindiği tutumların tutarlılık zemini olarak kavramlaştırılmaktadır. Fiske, ikinci kullanım biçimini ise, birincisiyle kaçınılmaz bir ilişki kuracak biçimde şöyle açıklamıştır (Fiske, 1996, s. 121, 124): “Böylece ideoloji, yönetici sınıfın işçi sınıfı üzerinde tahakkümünü sürdürmesini sağlayan yanılsamalar ve yanlış bilinç kategorisi hâline gelir. Yönetici sınıf, ideolojiyi aktaran ve toplum içinde yayan temel araçları kontrol ettiği için, işçi sınıfının kendi ikincil konumunu *doğal* ve dolayısıyla haklı görmesini sağlayabilir. Yanlışlık burada yatmaktadır. Bu ideolojik araçlar içinde eğitim sistemi, siyasal sistem, hukuk sistemi ve medya ile yayıncılık yer almaktadır”. İdeolojinin bu anlamlandırılış biçiminde Marx'ta temelini bulan ve Althusser'in “devletin ideolojik aygıtları” kategorilerinden yararlanan bir kavramlaştırma söz konusudur. Bu anlamlandırma biçimi, ideolojinin “egemen ideoloji” olarak kavrandığına işaret etmektedir. Bu anlamlandırmada Antonio Gramsci'nin özel bir önemi vardır. Onun bu anlamlandırması, Althusser'in anlamlandırmasına temel olacaktır. Üçüncü anlamlandırma ise ilk iki anlamlandırmayı içerecek niteliktedir. Fiske bunu şöyle açıklamıştır: “İdeoloji burada, anlamın toplumsal üretimini betimlemek için kullanılan bir terimdir. Bu şekilde kullanıldığında ideoloji, yan anlamların kaynağıdır. Mitler ve yan anlamlı değerler, ideoloji içinde kullanılabilirler için var olurlar. İdeoloji, beni bilim temelli batı kültürünün bir üyesi olarak inşa etmektedir, çünkü bu kültürün göstergelerini yan anlamlarını ve mitlerini uygun biçimde kullanabilmekteyim. Kültürümün anlamlandırma pratiklerine katılmakla, ideolojinin, kendini sürdürme araçlarından biri hâline geliyorum. İdeoloji, bu üçüncü kullanımda durağan bir değerler dizgesi ve görme yolları değil, bir pratiktir” (Fiske, 1996, s. 229).

İdeolojinin günümüzdeki anlamının inşasından önemli eşiklerden birisi olan Gramsci'ye göre 'iktidar', 'iletişim araçları' ve 'kitle' üçlüsünün birbirleriyle olan ilişkilerinde 'hegemonya'nın özel bir önemi vardır. Onun anlamlandırmasıyla hegemonya, ideolojiden daha geniş bir kategoridir: ideolojiyi kapsar, ama ona indirgenemez (Eagleton, 2005, s.165). Hegemonya, özetle 'rıza'nın üretilmesi demektir (Marshall, 1998, s. 299-300). Gramsci, hegemonyayı, kapitalist toplumdaki sosyal düzeni korumanın başlıca aracı olarak görmüş ve özellikle yönetici sınıfın egemenliğini sürdürme araçlarına gönderme yapmıştır. Ona göre hegemonya,

bir sınıfın kendi “toplu” çıkarlarını savunmaktan, diğer bütün toplumsal grupları birleştirme ve yönlendirme konumuna geçmesini sağlayan politik, entelektüel ve ahlâki önderliğin bir sentezidir. Gramsci'nin kullanımındaki hegemonya “egemenlik” (hakimiyet)'ten de çok başka anlamdadır. Egemenlik, salt güce dayanan ve ideoloji, ahlâk, ortak değer gibi kavramlara yer bırakmayan bir zorlama ilişkisidir. Hegemonya ise, bir seçkin grubun dayatması değil, doğal grupların, bu seçkin grubun değerlerini ve önderliğini kabul etmesine ve bunun gereğine inanmalarına dayanmaktadır (Gramsci, 1997, s. 28).

Gramsci'nin ideolojiyi anlamaya yönelik kuramının orijinal yönlerinden birisi, “ideolojik gereçler” olarak isimlendirdiği yapı ile ilgilidir. Bu yapıyı, burjuvazinin kendi ideolojisini organize etme aygıtları oluşturmaktadır. Bu aygıtlar, Gramsci'de kitlesel eğitim, iletişim araçları, organik aydın şeklinde karşılık bulurken, Althusser'de ise devletin ideolojik araçları olarak karşılık bulacaktır. Bunların en önemlisi ise kitle iletişim araçlarıdır. Aynı zamanda kütüphanelerden okullara, şehir mimarisinden müzelere kadar birçok alan bu yapının içinde yer alır (Hall ve Jacques, 1979: 315-318). Gramsci'nin özellikle hegemonya ile ilgili görüşleri kitle iletişim araçlarına uygulandığında şu anlama gelmektedir (Yaylagül, 2014, s.114): Kitle iletişim araçları okuyuculara-dinleyicilere-izleyicilere egemen sınıfın değerlerini aktaran araçlardır. Bunlar Kapitalist düzeni normal kabul ederler. Bireyciliği yüceltirler. Kitle iletişim araçları, egemen yapıya ve anlayışa muhalif olan her yapı ve anlayışa muhaliftirler. Bu sebeple işçi sınıfına ve onun ideolojisine yakın veya yakın olma ihtimali taşıyan sendikalar, eylemciler, çevreciler kitle iletişim araçlarının karşı olduğu kesimleri oluştururlar.

İdeolojinin anlam alanının oluşumunda önemli eşiklerden bir diğeri Althusser'dir. Althusser açısından ideoloji, iktidar-iletişim araçları-kitle ilişkisinin temel tanımlayıcı ve açıklayıcıdır. İdeolojiyi “toplumun çoğunluğunca paylaşılması bakımından bir anlamda nesnel, ama aslında o toplumun genel bakış açısının dışındaki gerçekliğe varamayan bilgi çeşidi” (2004a, s.19) olarak tanımlayan Althusser'e göre ideoloji, işlevsel açıdan en genel açıdan, toplumsal bütünlüğü ve işleyişi yeniden üretim sürecinde siyasal ve ekonomik iktidarın kullandığı ikna yöntemini sağlayan önemli bir araçtır. Daha da önemlisi ideoloji, her yana yayılmış pratikler olarak insanların tüm etkinliklerinin içine sızabilen bir şeydir (Althusser, 2004b, s.104). Bu yönüyle toplumsal

bütünlüğün organik bir parçasıdır.

Althusser, egemen ideolojinin sürekliliğinde ve toplumsallığın yeniden üretiminde gerekli olduğunu ifade ettiği ideoloji görüşünde Platon'un "soylu yalan" (Althusser, 2003, s. 87) ve Marx'ın "Camera Obscura" (Marx ve Engels, 2004, s. 45, 216) kavramlaştırmalarını kendisine başlangıç noktası olarak almıştır. Ancak söz konusu kavramlaştırmaları fazlasıyla aşan ve kendi içinde son derece sistematik ve bütünselliği olan bir kuram geliştirmiştir. Althusser, özellikle *Devletin İdeolojik Aygıtları* eserinde Marx'ın 'yanlış bilinç' görüşünden tamamıyla uzaklaştırdığı, çok daha kapsamlı bir kuram olarak ortaya çıkardığı ideolojiyi, bireysel özneler düzleminde ve onların gündelik ilişkilerinde belirleyici, tutum ve davranışlarında işlevsel bir referans olarak ortaya koymuştur. İdeolojiyi, yaşayan somut bireyleri iş bölümü çerçevesinde, *Üretim-sömürü-baskı-ideolojikleştirme* faktörlerinin farklı evrelerinde, kendi başlarına davranabilen ve başlarına birer zabıta dikmeden bunu başarmalarına olanak veren bir referans olarak nitelemiştir.

Althusser'e göre, *Devletin İdeolojik Aygıtları*'nda detaylı olarak ele aldığı üzere, ideoloji, üretim ilişkilerinin yeniden üretimini sağlayan sistemin ismi olup, bunun somutlaştığı yapı ise 'iktidarın ideolojik aygıtları' ve 'baskı aygıtları' olarak vücut bulmaktadır. İktidarın ideolojik aygıtları, ideoloji çerçevesinde bireyin özne olarak kurulmasına yardım ederlerken, ideolojiyi somutlaştırır ve ona maddi var oluş kazandırır. Althusser'e göre devletin (iktidarın) birden çok ideolojik aygıtı vardır. Bunlar görünüşte dağınık olmakla birlikte, büyük ölçüde özel alanda toplanmışlardır. Fakat özel ya da kamusal alanda bulunmaları önemli değildir; önemli olan işleyişleridir. Söz konusu ideolojik aygıtları 'din', 'eğitim', 'aile', 'siyaset', 'hukuk', 'sendika', 'kültür' ve 'iletişim araçları' teşkil etmektedir. Bu çeşitliliği işleyiş bakımından birleştiren şey ise 'egemen ideoloji'dir. 'İdeolojik aygıtlar' ile 'baskı aygıtları' arasındaki temel fark ise, baskı aygıtlarının zor kullanarak işlemesi, ideolojik aygıtların ise ideoloji kullanarak işlemesidir. Althusser'e göre kitle iletişim araçları, egemen ideolojiyi yurttaşlara taşınmasının temel araçlarıdır (Althusser, 2003, s.171). Fakat salt ideolojik aygıt yoktur. Bu sebeple ideolojiye ağırlık vererek işlemleri, kitle iletişim araçlarının gizli ya da hafifletilmiş anlamda baskı unsurları içermediğini göstermez. Hatta etkileri devletin baskı aygıtından bile daha güçlüdür. Kapitalizm öncesi dönemde kilise, yalnızca dinsel işlevi değil, haberleşme, kültür, eğitim ve öğretim işlevleri de yerine

getirmekteydi. Günümüzde ileri kapitalist toplumlarda kitle iletişim araçları tartışmasız bir öneme sahiptir. İktidar, toplumun *rızasını* sağlayarak toplumsal yeniden üretim yapmayı ve hegemonyayı, devletin ideolojik aygıtlarını kullanarak sağlamaktadır. Kitle iletişim araçları ise bu bağlamda önemli işlevler üstlenmişlerdir (Althusser, 2003, s.170- 185).

İdeoloji sözcüğünün bu kadar farklı, değişken ve çok anlamlı olmasının nedenlerine ilişkin açıklamalar da yapılmıştır. Bunlardan birisi ve en bilineni Foucault'ya aittir. Ona göre bu farklılık ve değişkenliğin temel nedeni ideolojinin yorumlara açık niteliğinden kaynaklanmaktadır. Bu özelliği nedeniyle ideoloji, farklı bireylere, toplum kesimlerine yahut düşünörlere göre farklı anlamlar kazanarak anlam ve işlev değişimine uğramakta ve birbirinden oldukça farklı özellikleriyle konu edinilmektedir. Bu arada Foucault da kendi tanımını vermiş ve ideolojinin hakikat karşısında 'sahte olanı', daha doğrusu 'kurgusal olanı' temsil ettiğini dile getirmiştir (Purvis ve Hunt, 2014). Foucault'ya göre iktidar, gücü elinde tutan belli bir toplumsal sınıfın güdümünde değildir, toplumun bütün dokularına işlemiştir, gündelik yaşam pratiklerinin içinde, söylemindedir. İnsanlar iktidarla kuşatıldıklarının ve onun yeniden üretiminde bizzat rol aldıklarının farkında olmaksızın bu işleyişe katılırlar (Güngör, 2011, s.55).

Buradaki örneklerden de kolaylıkla anlaşılacağı üzere, ideolojinin anlam ve işlevine ilişkin dile getirilen ilk tespitlerden birisi, ideolojinin tüm sosyal bilimlerde geçerli standart bir tanımının bulunmuyor olmasıdır. Kişiler veya spesifik uğraş alanları bağlamında kolaylıkla tanımlanıyor olmasına rağmen, genel ve herkes tarafından kabul edilen bir tanımlı yapılamamıştır. Andrew Heywood'a göre bunun iki temel sebebi bulunmaktadır. Birincisi, ideoloji teori ile uygulama arasında bir bağın varlığını kabul ettiğinden; bir taraftan, siyasette fikirlerin rolünü ve inançlarla kuramlar arasındaki ilişkiyi, diğer taraftan da maddi yaşam ve siyasi tutumları dile getirmektedir. İkinci olarak, genel olarak ideoloji, kendini siyasi ideolojiler arasında süre giden mücadelenin dışında tutamamıştır. İdeoloji sözcüğü tarihsel macerasının çoğunda rakip fikir ya da inanç sistemlerine saldırı silahı veya aracı olarak kullanılmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar, tarafsız ve nesnelliği açık olarak ifade edilmiş bir ideoloji anlayışı yaygın bir şekilde kullanılmamıştır (Heywood, 2007, s. 7). Tüm bunlar dikkate alındığında ideoloji için söylenmiş ve söylenebilecek tespit ve

görüşlerden en bilinenleri olarak şunlar ifade edilebilir: “1. Siyasi bir inanç sistemi; 2. Eylem yönelimli siyasi fikirler kümesi; 3. Yönetici sınıfın fikirleri; 4. Belli bir sosyal sınıf veya sosyal grubun dünya görüşü; 5. Sınıfsal veya sosyal çıkarları dışarı vuran siyasi fikirler; 6. Sömürülenler veya baskı altındakiler arasında yanlış bilinci yayan fikirler; 7. Bireyi sosyal bir bağlamda konumlandırın ve müşterek aidiyet hissi yaratan fikirler; 8. Bir siyasi sistemi veya rejimi meşrulaştırmak üzere, resmi olarak ayrıcalık verilmiş fikirler kümesi; 9. Hakikat tekeli iddiasındaki her şeyi kapsayan siyasi öğretisi; 10. Soyut ve oldukça sistematik nitelikteki siyasi idealler kümesi” (Heywood, 2007, s. 7). Bu özet bilgi ise ideolojinin, oluşum ve gelişim sürecinde üstlendiği anlamsal ve işlevsel boyutları işaret etmektedir.

İdeolojinin Doğuşu

İdeoloji, Latince ‘idea’ (düşünce) ve ‘logy’ (bilim) sözcüklerinin birleştirilmesinden üretilmiş modern zamanlara özgü bir sözcüktür. İlk defa 1796 yılında Fransız devrimi sürecinde kullanıldı. Bir sözlükte ilk kez madde başı olması ise *Fransız Akademi Sözlüğü*'nün 1835'teki üçüncü basımında gerçekleşti. Söz konusu sözlükte “düşünceler ilmi”, “düşüncelerin kaynağı ve kuruluşu hakkında sistem” (Meriç, 1970, s. 119) olarak tanımlanan ideoloji sözcüğünü ilk kez telaffuz eden kişi Fransız ideolog Destutt de Tracy'dir. Tracy bu sözcüğü, kendi düşünce sistemi bağlamında yeniden dizayn ettiği oldukça köklü bir geleneğe sahip bilgi, bilim, tanrı-din, siyaset, toplumsal kabuller ile ilgili düşünce, inanç ve felsefelerin bütüne isim olarak vermiştir. Fakat içinde bulunduğu zaman ve toplum itibarıyla yalnız değildir. Paris'teki *Institut de France*'da 1796-1798 yılları arasında *Mémoire sur la Faculté de Pensée* ismi altında bildiriler kaleme alan ve kendilerini ‘ideologlar’ olarak niteleyen aydınlar grubunun önemli temsilcilerinden birisidir. Bu grubun amacı ‘devrimin vadettiği söz ve düşünce özgürlüğünü pratikte gerçekleştirmenin’ yöntemini belirlemektir. Kendilerini nitelirmede kullandıkları *ideologlar* ismini de bu kapsamda anlamlandırıp, benimsediler. Stuart Hall'ün dikkate çektiği üzere, misyonlarını nitellemek için ürettikleri ideoloji sözcüğünün anlamıyla ilgili olarak hep var olan bir ikilem içine düşmekten ide bir türlü kendilerini kurtaramadılar. İdeolojiyi, mantıki olarak birbiriyle tamamen örtüşmeyen iki farklı alanı ifade için tercih ettiler. Bu, tarih-düşünce veya devrim-düşünce arasındaki bağ ile ilgili bir durumdu. Fakat bu arada kendilerince kalıcı, değişmeyen düşünce ölçütleri de geliştirmek istiyorlardı. İçinde buldukları tarihsel konjonktür ne olursa olsun, doğru olacak düşünceler belirlemek amacındaydılar

(Hall, 2014, s. 70).

İdeoloji sözcüğünü ilk kez Tracy kullanmış olmakla birlikte, doğuşunu takip eden birkaç on yıl içinde tanınıp yaygınlaşmasında Napoleon Bonapart'tan Thomas Jefferson (1743-1826)'a kadar birçok aydın ve devlet adamının önemli katkısı vardır. İdeoloji isim olarak Fransa'da doğmuş ama yaygın kullanımının ilk aşaması Amerika'da gerçekleşmiştir. Destutt de Tracy ile mektuplaşan Thomas Jefferson, ideoloji sözcüğünün Amerika'daki serüveninin başlatıcısıdır. Kullanımlarıyla ideolojiyi uzun süre gündemde tutmayı başaran *İdeologlar* ise kitaplarıyla ideoloji sözcüğünün ve bu sözcükte karşılık bulan döneme ait anlamın Fransa dışındaki felsefe tartışmalarında yaygın olarak kullanılmasına önemli katkılar sağladılar.

Tracy ve arkadaşlarının kullanımında olumlu anlama sahip olan ideoloji, kısa süre sonra olumsuz anlama sahip bir sözcük olarak kullanılmaya başlandı. Bu değişimin aktörü Napoleon Bonapart (1769-1821)'tır. Napoleon Bonapart, Fransız devrimi yıllarında ideoloji sözcüğünü türeten *İdeologlar*'ın ilk ve önemli temsilcilerinden birisiydi. Fakat bir süre sonra *İdeologlar*'dan ayrıldı. Bu ayrılışı, bir topluluktan ayrılmanın ötesine taşıdı. *İdeologlar* tarafından olumlu ve işlevsel manada kullanılan ideoloji sözcüğüne olumsuz bir anlam yükledi. Değişimin temelinde kendisinin kariyer yolculuğunda gerçekleşen değişimler vardır. 1799 yılına kadar *İdeologlar* topluluğuna dahil olan ve bununla övünç duyan Napoleon, iktidarı ele geçirip kendi mutlakiyetçi amaçları doğrultusunda hareket etmeye başlayınca *İdeologlar* ile fikren ve fiilen çatışmaya girdi. Öyle ki "Güzel Fransa'mızın başına gelen her türlü musibeti ideologların öğretisine... şu karman çorman metafiziğe yormak gerekir" (Williams, 2007, s.185) demeye başladı. Bonaparte'a göre eski arkadaşları ve fikirdaşları olan *İdeologlar*, siyasi zekâları kıt, sadece zihinleriyle dünyayı değiştirmeyi arzulayan metafizikçilerdi. Ona göre *İdeologlar*, iyi bir toplum modelini insanlara kabul ettirmeye çalışmaktan başka bir şey yapmamaktadırlar. Fakat bunu yaparken bu fikirler dizisinin gerçeklikle uyuşup uyuşmadığını bir tarafa bırakıp spekülasyonlarla uğraşmaktalar. Napoleon, eleştiri ve hakaretlerinde daha da ileri giderek 1801'de *İdeologları* siyasi otoriteyi çökertmeye çalışan 'gevezeler' olarak suçladı. 1802 Kilise Devlet Antlaşması ile konumunu iyiden yiye sağlamlaştırdınc *İdeologları* "ateist" olmakla suçladı. İdeoloji sözcüğünün, entelektüel verimsizliği, pratik yeteneksizliği ve özellikle de tehlikeli siyasal fikirleri içeren bu yeni anlamı kısa zamanda yaygın bir

kabul buldu. Tracy'nin konuya ilişkin kitabının 1829'da yeniden basılmasından sonra da iyice yaygınlaştı (Bulut, 2011, s.187). Tüm bunlar, ideolojinin zamanla kazanacağı olumlu-olumsuz anlam spektrumunun daha doğuş aşamasında şekillenmeye başladığını göstermesi açısından oldukça önemlidir.

İdeolojinin Kavramsal Öncüleri

Destutt de Tracy'nin 1796'da yaptığı şey, Auguste Comte'un toplumun bilimi için 'sosyoloji' ismini belirlemesinde olduğu gibi, düşünceler ve olgular bağlamında özel bir anlamlandırma ve değerlendirme tarzına 'ideoloji' ismini seçmiş olmasından ibarettir. Elbette ki 'ideoloji' olarak isimlendirdiği ve 'düşünce bilimi' olarak nitelediği şeye ilişkin görüşler dile getirmekten de geri durmadı. İfade ettiği görüş ve tespitlerin ise birçok bakımdan öncüsü değildir. Çünkü, öncesinde her ne kadar 'ideoloji' sözcüğü icat edilmemiş olsa bile, daha sonra 'ideoloji' ile kastedilen anlamları çağrıştıran ve hatta ifade eden sözcük ve düşüncelerin var olduğunu; tarihsel süreçte konu bağlamında oldukça kapsamlı bir literatür oluştuğunu biliyoruz (Çelik, 2005, s. 28, 29). Dolayısıyla eğer ideolojinin sözcük tarihi değil de anlamsal (kavramsal) geçmişi dikkate alınacak ise ilk bahsedilecek isimlerden birisi hiç kuşkusuz Platon (427-347)'dur. Ayrıca Francis Bacon (1561-1626), Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780) ve Claude Adrien Helvétius (1715-1771)'un isimleri de oldukça önemlidir. Tracy'nin bizzat kendisi Condillac'ı ideoloji sözcüğünün kavramsal öncüsü olarak anmış olması ise anlamlıdır (Tracy, 1956).

Platon'un ideoloji bağlamında değerlendirilebilecek görüşleri 'soylu yalan' sözcüğü ile ifade ettiği düşüncelerde yer almaktadır. Platon da tüm diğer filozoflar gibi 'gerçek' arayıcısıdır. Ona göre de 'yalan' 'gerçek' olan ile çelişir. Dolayısıyla ahlaklı birisinin gerçek olana ilişkin yalan söylemesi kabul edilemez. Ahlaklı birisinin gerçek olan ile ilgili yalan söylemesi, ancak gerçeği unuttuğu, gerçeğin aleyhine büyülendiği ya da gerçek olandan uzaklaşması için zorlandığı koşullarda söz konusu olabilir. Bu durumlarda söylediklerinin ise bir değeri yoktur. Zira bu durumlarda ifade edilen şeyler gerçek değildir.

Platon'a göre 'yalan' olan şey yanlış, kötü ve zararlıdır; siyasal boyutuyla ifade etmek gerekirse 'devlet'i batırır (Platon, 2005, s. 214). Bu nedenle yalan kesinlikle kaçınılması gereken bir zehirdir. Fakat Platon, tüm zehirler için geçerli olduğu gibi,

yalanın da yerinde kullanıldığında bir ilaç işlevi görebileceğini düşünmüştür (Platon, 2005, s. 213). Bu da Platon'un yalandan ayırarak 'soylu yalan' dediği bir başka yalan türüne işaret etmektedir. Bu yalan türü ancak gerçek olanı desteklediği ve insanları başka yanlışlardan koruduğu kullanımlarda yarar sağlayabilir. Fakat böylesi bir kullanım hiçbir şekilde sıradan bir insandan beklenemez. Normal şartlarda öldürücü olan zehrin ancak bir hekim elinde şifaya dönüştüğü gibi, yalan da ancak yönetici, yani filozofun elinde yararlı olabilir (Platon, 2005, s. 362). Soylu yalanın başlıca işlevi, insanları yanlışlardan uzak tutarak, bir düzenin kurulmasını ve/ya da korunmasını sağlamaktır. Soylu yalan, bir yalan türü olmakla birlikte, gerçeklik hakkında söylenen yalanlardan tamamen farklıdır. Her soylu yalan bir gerçeği önceler. Örneğin bireylerin ontolojik yanılgılarının ürünü olan 'insanların birbirlerine denk/eşit oldukları' gibi bir fikre kapılmalarını önlemek, soylu yalan sayesinde mümkün olabilir. Böylece başka cevaplar arama ve muhtemel yanılgılara kapılma ihtimali büyük ölçüde önlenmiş olur. Bireyler soylu yalanı kabullenirler ve onun yönlendirmesiyle hareket ederler. Bu toplumsal yaşamın gereğidir. Zira ancak böylece ya istenilen bir düzenin kurulması için temel oluşturulur ya da düzenin korunması sağlanır. Soylu yalan, toplumsal yaşamda temel olan adalet düşünce ve uygulamaları için zorunludur. Çünkü düzenin korunması adalet ile gerçekleşebilir ve adaletin varlığı soylu yalan ile mümkün olabilir (Platon, 2005).

'Soylu yalan' olarak nitelediği ve gerçek olan ile çelişen düşünce ve görüşleri toplumsal yaşam ve sistem için 'gerekli' bulan Platon'a karşılık, Francis Bacon ise gerçeğe ulaşabilmek için düşünceyi engelleyen genel ve özel kabullerden uzaklaşmayı zorunlu bulur. Söz konusu engelleri 'idol' sözcüğü ile tanımlamıştır. Bacon'a göre gerçekliğe ulaşmanın yalnız iki yolu vardır. Bunlardan ilki "algılarımızı bir yana itip, aradığımız doğruları dedüktif çıkarımla elde edeceğimiz doğruluğu apaçık aksiyomlar bulmaktır. İkincisi, tam tersine, olguların tek tek gözleminden başlayıp genellemelere gitmek, bu genellemelerden daha genel aksiyomlara ulaşmaktır" (Yıldırım, 1985, s. 68). Bacon'un birinci yolu yararsız, ikinci yolu ise doğru ve yararlı olarak nitelemiştir. Bununla Bacon tümdengelimine bilimsel bir ideal olarak karşı çıkıp, tümdengelimini bilimsel yöntemin temeli yapmak istemiştir. Bacon yönteme ilişkin görüşlerinde gerçeği görmeyi engellediğini iddia ettiği dört idolden bahsetmiştir:

1. *Idola tribus* (Kabile idolleri): Bütün insanlarda görülen, olan bitenleri başka

türlü görmemize neden olan idollerdir. Eşitlik, uğraşı, ihtiras gibi tipleri vardır ve işimize yaradığı şekilde doğru saymamıza ve kendi hesabımıza göre kullanan duygu ve ihtiraslarımızın konularını gerçekleştirmiş gibi görmemize yol açarlar.

2. *Idola specus* (Mağara idolleri): Sosyalleşme sürecinde benimsenen idollerdir. Sosyalleşme sürecinde toplumun değer ve yaşam ölçütleri benimsendiğine göre, mağara idolü "kültür" ile karşılanabilir.
3. *Idola fori* (Çarşı idolleri): Kavramları şeylerin yerine koymaktır; kavramlar arasında değiş tokuş yaparak gerçeklikten uzaklaşmaktır
4. *Idola theatri* (Tiyatro idolleri): Düşünce, görüş, kanaat gibi gerçekten uzak veya gerçeği tahrip eden şeyler.

Bacon'a göre bu idoller gerçeği arayanlar ile gerçek arasında girerek, gerçeği ulaşmayı önlemektedir. Bu nedenle gerçeğe ulaşabilmenin temel şartı bu tür idollerden sıyrılmaktır.

İdeolojinin oluşumunda önemli tarihsel duraklardan birisi Aydınlanma çağı ve bu çağın özellikle de bazı aydınlarıdır. Bunlar arasında Condillac ve Helvétius özel bir öneme sahiptir. Her ikisi de isim vermeden ideolojiden bahsetmişlerdir. Her ikisine göre sonradan ideoloji olarak isimlendirilecek kabullerin güçlü olanın diğerlerini egemenliği altında tutmasını sağlayan düşünceler olduğunu ifade etmişlerdir.

Étienne Bonnot de Condillac'a göre (1989; 1992), neredeyse tüm insanlar arasında genel bir kabule dönüşmüş olan dünyanın algılanmasında insanın sahip olduğu ruhsal durumun etkili olduğu, insanın ruhsal durumuna göre dünyayı irdeleyip, yargılarını dile getirdiği (bilgiye ulaştığı) görüşü tamamıyla yanlıştır. Hatta doğru olan bunun tam tersidir. Condillac'a göre bilgi, objenin (bilinen) süje (bilen) üzerinde bıraktığı bir izdir; dış dünyadaki nesnelere duyular üzerindeki etkilerinin zihindeki izlenimleridir. Duyular ise bu sürecin temel araçlarıdır. Fakat duyular da tek başına bilgi inşa edemezler. Zihin devrede olmak zorundadır. Ancak zihinde duyu verileri olmadan düşünemez, zira böyle bir şey düşünmemek olur. Zihin duyulardan gelen verileri anlamlandırmada deneyimler ve duyguya dönüştürür. Dolayısıyla bilgi doğuştan gelen bir şey değil, kazanılan bir şeydir. Condillac, zihnin boş bir levha olduğu konusunda Locke (1632-1704) gibi düşünür. Ona göre zihin; en alışılmış ve

belli fikirlerin dışında fikirler edinilmesini sağlayan araçtır. Bu nedenle her insanın fikirleri farklıdır. Locke'a göre insan zihni doğduğu anda düz beyaz bir kâğıt gibidir. Ruhumuzda sadece bazı yetilerimiz vardır. Fakat bu düz levhaya izlerini bırakan, fikirlerin oluşumunda araya giren ruhun faaliyetini reddetmek suretiyle Locke'tan ayrılır. Condillac, fikirlerimizin sadece duymalardan doğduğunu iddia eder. Yine ona göre düşüncenin kendisi de duymaların dönüşümünden başka bir şey değildir. Bu ise insanın yaşadığı koşulların onun düşüncesini şekillendirdiği anlamına gelmektedir. Dil ise bu bağlamda son derece önemlidir.

Condillac bilginin oluşumunda dilin de önemine bilhassa dikkat çekmiştir. Ona göre bilgilerimizi teorik ve pratik bilgiler olmak üzere ikiye ayırabiliriz. Bizi bir dil kullanmaya muhtaç eden ise kuramsal bilgilerdir. Kuramsal bilgilerimiz bir sürü seçik fikirlere dayanır ve bunları sınıflandırmak ve belirlemek için birtakım işaretlere ihtiyaç duyulmuştur. Ona göre dil, bilgimizi sistematikleştiren simgeler sistemidir. Bu sistem ne kadar rasyonel çalışırsa dışarıdan gelen girdiler, etkiler o kadar doğru algılanır. Condillac bu aşamada önemli bir tespitte bulunarak, dilde veya kullanımında bir pürüz olduğunda gerçeklerin yanlış olarak algılanacağını ifade eder. Dolayısıyla hakikatlere varabilmek ve onları pürüzsüz olarak algılamak için dil üzerinden rasyonel bağlar kurmak gerekmektedir (Mardin, 2006, s. 22-23). Dönemsel bağlamıyla ifade etmek gerekirse, doğru düşünmenin yolu olan ideoloji, Condillac'a göre, yansız ve doğru kullanımına bağlıdır. Yani içten bir biçimlendiriciye değil, dıştan bir etkene ihtiyaç vardır.

Bilgi ve bilginin oluşumunda dış dünyanın rolü konularında dikkat çeken tespitleri bulunan ve ideolojinin inşasında önemli rol üstlenenlerden bir diğeri Helvétius'tur. Zamanın Voltaire, d'Alembert, Rousseau gibi filozoflarının aksine John Locke'un doğuştan geldiği (verili olduğu) savunulan düşüncelere ilişkin eleştirilerini takip ederek, insanların doğduklarında tamamıyla birer 'tabula rasa' durumunda olduklarını iddia eden Helvetius, insanın kişilik oluşumunda toplumsal ve fiziksel çevresinin belirleyici faktör olduğunun altını kalınca çizmiş ve duymusal tecrübelerin bilgiye elde etmedeki işlevi üzerinde durmuştur. Helvétius'a göre, aynen Condillac'da olduğu üzere, insan zihninin oluşumunda dıştan gelen veriler belirleyicidir. Bu bakımdan insan duygu ve düşünceleri ile çevrenin ürünüdür; zihin dünyası içinde bulunduğu şartlar tarafından şekillendirilir. Örneğin bir insandaki ahlaki

düzeyi ve düşünme kudretini oluşturan eğitim sistemidir. Ona göre “bizi biz yapan şey eğitimidir”, “yalnızca bildiğimiz değil, olduğumuz şey, bir insan; duygularıyla, zekasıyla, ahlaklılığıyla bir insan yapar” (Reboul, 1991, s. 25-26). Ona göre eğitim sistemini belirleyip uygulamaya koyan takiben gözetleyen devletin politikasıdır (Mardin, 2006, s. 23). Böyle olunca devletin kontrolü altındaki sistemin değişmesi durumunda, sonuçlar da değişir. Helvetius, yaptığı bu vurgu ile Condillac'ın teorisini daha ileri götürmüş ve güçlendirmiştir.

Aydınlanma Çağı ve İdeoloji

İdeoloji, 14. yüzyılda hümanist çalışmalarla başlayıp Aydınlanma ile kapsamlı sistematiğine kavuşan sürecin eksenindeki din-bilim çatışmasının ve özellikle de toplumsal ve hatta bireysel yaşamın tüm alanlarında dini etkisizleştirme çabalarının ürünü olarak doğmuştur. Dört yüz yıllık söz konusu süreç insanın, eşyanın, dünyanın yeniden tanımlanmasını temsil etmektedir. Bu süreç, 'kilise' ve dolayısıyla 'din', daha da önemlisi 'tanrı' referanslı insan, eşya ve dünya anlayışından insan referanslı insan, eşya ve dünya anlayışına geçişin inşa edildiği bir zaman dilimi olarak anlam kazanmaktadır. Hümanizm ise bir felsefe olarak bu süreçte temeli teşkil etmiştir. Zira, hümanizm her şeyin ölçüsü olarak insanı kabul eden felsefedir. Aşkın olana gözlerini kapayıp, sadece içkin olana yönelen bir anlayıştır. Hümanizm ve onun bağlamında oluşan seküler zihniyet, kilisenin skolastik Orta Çağ anlayışını reddederek bilimde, felsefede, sanat ve edebiyatta tamamıyla 'özgür' insan anlayışını savunmuştur. İnsanın bu özgürlüğü Kilise, Din ve Tanrı karşısında anlam kazanan, onlardan kopuşu dile getiren bir özgürlüktür (Paine, 2012, s. 4). Dolayısıyla İnsan her alanda yüceltilmiş; onun üstünde bir değer ve irade kabul görmemiştir. Böylelikle ortaya laik, seküler, akılcı ve yaşama her şeyden fazla değer veren 'rasyonel birey' çıkmıştır. Bundan böyle insanın, başka herhangi bir referansa ihtiyaç hissetmeden hayatını tamamıyla kendi akıyla düzenleyebileceği öngörülmüştür (Gökberk, 1974, s. 336, 337). Erken dönem modern düşüncenin oluşum sürecini araştırmış olan Paul Hazard'ın, gerçekleşenleri özetleyen tespiti son derece önemli ve anlamlıdır: “Tanrı semada bir yerde, bilinmeyen ve nüfuz edilemeyen bir gökte bırakıldı. İnsan, sadece ve sadece insan, her şeyin ölçüsü oldu. İnsanın hikmeti vücudu yine kendisi idi” (Hazard, 1981, s. 18).

Nitekim bu büyük değişimi/dönüşümü şekillendiren, özellikle evrensel otoritelerin nüfuzlarını kaybetmelerinde birinci derecede etkili olan temel unsur, Orta Çağ'ın tanrı merkezli dinsel düzeninin yerini, Aydınlanmadan sonra insan merkezli rasyonel düzenlerin alması olmuştur (Taylor, 2009, s. 50). Bir tarafta Papa ve İmparatorluğun etkisinden uzak İtalyan kentlerinde Poppoli Grossi denilen yeni yeni patronlar ortaya çıkmış, diğer tarafta keşifler sonrasında Amerika'dan gelen zenginliklerin biriktirilmesiyle merkantilizm doğmuş, ticaret yeniden şekillenmiş, burjuvazi oluşmuştur. Bu yeni sınıfların ticari kazançlarını daha da artırmak için destek vermeleriyle bilimsel çalışmalar baş döndürücü bir gelişme içine girerken, Anglikanizm, Calvinizm, Cizvitizm, Ortodoksluk ve Protestanlık ve Prütenlik gibi ulusal mezhepler ortaya çıkmış, bu arada *Kutsal Kitap* önce Latince'den ulusal dillere çevrilmiş, ardından matbaayla tüm Avrupa'ya dağıtılmış, sonuçta, asırlardır uygulanagelen aferez, enterdi, endülüjans gibi yaptırımların aslında olmadığı ortaya çıkmış ve Kiliseye olan inanç kökten sarsılmıştır. Bu süreçte Kilise önemini ve etkinliğini yitirirken, insanın kendisine ve aklına olan inanç yükselişe geçmiştir. Ne yapılsa yapılsın dünyanın gizemlerinin çözölemeyeceği ve kanunlarının değiştirilemeyeceği pasif düşüncesinden, var olan her şeye egemen olunabileceği aktif düşüncesine bir yöneliş başlamıştır. Artık tüm toplumsal çözümlemelerin merkezinde insan vardır ve Hümanizm dalga dalga yayılıp Kilisenin karsısında yepyeni bir evrensel kimlik olarak yerini almıştır (Budak, 2007).

Sürecin en yoğun ve sistematize olduğu dönem Aydınlanma Çağı olarak isimlendirilen dönemdir. Bu nedenle 'Aydınlanma'yı irdelemek yararlı olacaktır. Aydınlanma, çokça tanımlanmış ve özellikleri konusunda sayısız denecek kadar çok kitap ve makale yazılmış bir olgudur. Yapılmış çok sayıda açıklama ve tanımlara örnek olarak öncelikle Kant dikkate alınabilir. Kant, 'Aydınlanma Nedir' ismini taşıyan hacim olarak küçük ama niteliğiyle büyük ünlü eserinde Aydınlanmaya ilişkin tespiti oldukça önemli bir tespit ve yol gösterici bir rehberlik çabası olarak anlam kazanmıştır:

"Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir 'ergin olmama' durumundan kurtulmasıdır. Bu 'ergin olmayış' durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa 'insan kendi suçu ile' düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır. Aklını kendin kullanmak cesaretini göster! sözü imdi Aydınlanmanın parolası olmaktadır" (Kant, 1983, s. 139).

Ayrıca, Aydınlanmaya ilişkin güncel bir örnek olarak Edelman'ın tanımı

dikkate alınabilir. Edelman'a göre Aydınlanma "geleneksel kozmolojik, antropolojik ve teolojik [referanslı] kültürel sentezlerin parçalanmasının ardından Orta Çağ'ın sonlarında başlayan yeni bir kültürel sentez arayışıdır" (Edelman, 2004, s. 1). Çiğdem'e göre ise Aydınlanma, insanlık tarihinde akıl ve düşüncenin bireyin en güçlü yetisi olarak birleşmiş bir biçimde, dünyanın ve toplumun metafizik ve mistifiye edilmiş anlaşılmasına dayalı geleneksel toplum ve bilgi yapılarının ortadan kaldırmasını ifade etmektedir (Çiğdem, 1997, s. 21). Yine Çiğdem, Aydınlanmadan ne anlaşılabilirliğini şu ifadelerle dile getirmiştir:

"Aydınlanma deyince 18. yüzyılda, gerçekleşmesi ve sonuçları itibarıyla hem Amerika hem de hemen hemen Avrupa'nın her tarafında etkili olan, geleneksel olarak İngiliz Devrimi'yle başlatılıp, Fransız Devrimiyle bitirilen felsefi bir hareket ve daha da önemlisi, bu hareketin sonuçlarıyla belirginlik kazanan toplumsal ve siyasal bir sürece göndermede bulunuyoruz" (Çiğdem, 1997, s. 13).

Marshall'ın Aydınlanma'dan anladığı da bu bağlamda manidar bir yere oturmaktadır:

"Avrupa düşüncesinin, aklın, deneyimin, dinsel ve geleneksel otoritelere kuşkuyla bakmanın ve seküler, liberal ve demokratik toplumların ideallerinin tedrici biçimde şekillenmesinin vurgulanmasıyla somutlaşan dönemi. Aydınlanmanın başlangıcı genellikle Isaac Newton'ın Doğal Felsefenin Matematiksel İlkeleri'ne (1686) ve John Locke'un Üç yıl sonraki (1689) İnsan Anlağı Üzerine Bir Deneme'sine dayandırılmakla birlikte, bazıları da Aydınlanmanın daha önce 17. yüzyılda İngiltere'de Bacon ve Hobbes'un, Fransa'da yalnızca akla ağırlık veren Descartes'in çalışmalarıyla başladığını iddia ederler. Bununla beraber, Aydınlanmanın en parlak devri olarak görülen dönem, özellikle Encyclopèdiè'yle ve Rousseau, Diderot, Montesquieu ve Voltaire gibi kilise karşıtı ansiklopedistlerle öne çıkan 18. yüzyıl Fransası'dır" (Marshall, 1999, s. 48, 49).

Aklın bağlamında ifade etmek gerekirse, Aydınlanma, insanlığı, eleştirel aklın kullanılmasıyla dinden, mitter, batıl inançtan, gizemli güçlere ve doğa güçlerine tabi olmaktan kurtarma idealine dayanmıştır. Bu sayede insanın dünyadaki konumu, emek ve eğlence tarzı artık bir dışsal/aşkın otoriteye değil, fakat kendi özgür rasyonel etkinliğine dayalı bir hale geleceği savunulmuştur. Aydınlanma felsefesini, kendisinin hemen öncesinde yer alan felsefeden ayıran, yalnızca birkaç kişinin alanı olan bir şeyi, yani akla uygun olarak yürütülen düşünme ve hayat tarzını herkese uygulama iddiasıdır. Batı dünyasının bu yeni akılcılığı, 'dünyayı eski anlam düzeninden koparmış'; akılcı bir bakış altından değerlerden, idelerden arınmış bir dünya ise, artık 'büyüsünü yitirmiş bir dünya' haline gelmiştir (Özlem, 1990, s. 58). Hampson'ın ifadeleriyle;

"Aydınlanma Çağı insanları, [...] Orta Çağlar'ı değerlendirirken tam bir ittifak içindeydiler. Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden 16. yüzyıla kadar geçen zaman, bir fakirlik, baskı, cehalet, karanlık dönemi olarak görülmüştür

...Kendilerinin Fransızcada *siecle de lumieres* (Işıklar Çağı), Almandada *Aufklarung* (Aydınlanma) sözcükleriyle tanımlanan bir dönemde yaşadıklarını düşünüyorlardı. Onlara göre ve haklı olarak, insanlık nihayet kendini geçmişte bir sürü kör zulüme yol açmış olan önyargılardan ve hurafelerden görünür biçimde kurtarmaktaydı" (Hampson, 1991, s. 102).

Aydınlanma felsefesi akılcı olduğu kadar bilimcidir de. Bilim, Aydınlanma döneminde 'en üstün zihinsel otorite' (Fitzpatrick & McCalman, 2004, s. 10) kabul edilmiştir. Bu aynı zamanda insan aklına güvenin bir gereği olmuştur (Fitzpatrick & McCalman, 2004, s. 110). Bu açıdan, Aydınlanma ile ilgili olarak Urgan'ın tespiti önemlidir. Urgan, Aydınlanmanın 18. yüzyıldaki etkisini toplum üzerindeki yansımalarını anlatırken, bu dönem insanların "kurdukları düzenden ve kendilerinden hoşnut, toplumlarını kusursuz sanan, her alanda başarılarına tam bir güven duyan, yenilik istemeyen kişiler olarak tanımlar ve onlara bakılacak olursa, bilim, sağduyu ve akıl sayesinde çözümlenemeyecek sorun yoktu" (Urgan, 2004, s. 403) tespiti dile getirir. Dolayısıyla Aydınlanmanın ve onunla özdeşleşen görüşler bütünü'nün halk arasında kolayca yayılma imkânı bulmasının sebebi de anlaşılabilir olmaktadır. Bir başka deyişle, Aydınlanma yalnızca entelektüel çevrelerle sınırlanmış bir akım olarak kalmamış, halkın sıklıkla bir araya geldiği yerlerde tartışılmış ve kısa sürede yaygınlaşması sağlanmıştır.

17. yüzyıl, bilhassa bilimde meydana gelen gelişmeler açısından oldukça önemli bir yüzyıldır. Bu yüzyıl bilginin ve insan yaşamının niteliğinde ve niceliğinde radikal değişikliklere yol açan önemli keşiflerin gerçekleştiği, önemli ilerlemelerin yaşandığı, Bacon, Kepler, Galileo, Descartes, Pascal, Newton gibi son derece önemli filozof/bilim insanlarının yetiştiği bir zaman dilimini temsil etmektedir. Bilimde gerçekleşen gelişmeler, doğanın işleyişini anlamaya bağlı olarak elde edilen bilgiler doğrultusunda doğanın işleyişini kontrol altına alma çabalarına yol açmıştır. Böylelikle hukuk ile Tanrı arasında kurulu olan mevcut ilişki zayıflamaya, siyaset ile din arasındaki güçlü bağlar kopmaya başlamış; bunların yerine "doğal hukuk" anlayışı gelişmiştir. Evreni ve hayatı anlamlandırmada ve yönlendirmede etkili olan dinsel anlayışlardan uzaklaştıkça, akıl daha bir önem kazanmaya ve sürecin temel referansı olmaya başlamıştır. Bilhassa dinde oluşan yenileştirme girişimleri ile dinsel düşünce bireysel ve toplumsal hayattan gittikçe uzaklaşmış ve Aydınlanmacı kabuller eşliğinde düşünce ve eylemlerde meşruiyet referansı olma gücünü kaybederken siyasal sistemdeki egemenliğini de kaybetmeye başlamıştır. Tanrı olgusunun gerek insan gerekse doğa

ile irtibatını kesen aydınlanma düşüncesi (Cox, 1990, s. 21) ortaya attığı ilerleme mitinden hareketle siyasal, toplumsal ve felsefi bütün yönleriyle doğayı fethetmeyi ve insanı ihtiyaçları karşısında ikincil konuma indirgemeyi amaçlar (Mestroviç, 2004, s. 84). Bu düşüncenin batılı insanı getirdiği nokta, topyekûn maddi faydanın üstünlüğü düşüncesini benimsemek olmuştur.

Kuşku yok ki, Aydınlanma Çağı olarak isimlendirilen 18. yüzyılda gerçekleşen değişim ve oluşum son derece kapsamlı ve derinlikli bir değişim ve oluşumdur. Bu nedenle örneğin Beales, tarihin hiçbir döneminde 18. yüzyılda meydana gelen temel değişikliklerden daha önemli gelişmelerin yaşanmadığını belirtirken önemli bir tespitte bulunmuş olmaktadır. 17. yüzyıldaki Bilim Devrimi'yle ortaya çıkan bilgi yayıldıkça, Aydınlanma hemen bütün Avrupa ülkelerinde üst sınıfların tutumlarında radikal değişikliklere yol açmış ve Kilise ile Kilisenin temsilcisi olduğu teolojisinin gücü hiçte yavaş olmayan bir hızda ortadan kaldırılmıştır. 'İlerleme' ilkesini sürekli göz önünde bulunduran, kaynağını 17. yüzyılda meydana gelen bilimsel gelişmelerden alan ve bu gelişmeleri daha ileriye taşıma amacı güden Aydınlanma, olaylara ve gerçeklere sistematik biçimde yaklaşmış, doğayı da yine bilimsel bir yaklaşımla inceleme yolunu seçmiştir. Akla uygunluk ve düzen ilkeleri doğrultusunda hareket ederek kuşkucu tavrını hemen her fırsatta ortaya koymuş ve otoritenin değişik biçimlerinin sorgulanmadan kabulüne karşı çıkmıştır. Aydınlanma, insan aklını ve davranışını sorgulayan ve sınırlayan hemen her türlü görüşün şiddetle karşısında yer alarak bunları insan ilerleyişinin önünde engel kabul etmiş ve bu sınırlamaları ortadan kaldırma yolunda çaba sarf eden güç olmaktan büyük bir heyecan duymuş; adeta yüzyılların çözüm bulamadığı sorunları çözme iddiasıyla ortaya çıkmıştır (Yavuz ve Geçikli, 2008, s. 172).

Aydınlanmaya uzanan süreci detaylı bir şekilde araştırmış bulunan Paul Hazard'ın Ortaçağ-Yeniçağ ilişkisi veya Aydınlanmanın inşa süreci ile ilgili tespiti; bir başka söyleyişle de Kilisenin inanç ve uygulamalarına bağlı olarak yaşananları resmetmesi açısından oldukça önemlidir:

"Uzun zamandır bütün kudret rahiplerin elinde kalmıştı. Bunlar yeryüzünde iyilik, adalet ve kardeşçe sevginin hâkim olacağını vadettiler, ama vaatlerini yerin getirmedi. Hakikat ve saadet mükafatlarının konduğu bir yarışta kaybedenler onlar oldu. Artık sahayı terk etmekten başka yapacak bir şey yoktu. Güzellikle giderlerse ne ala, ama gitmezlerse zorla atılacaklardı. Bütün beşeriyet ailesine iyi bir sığınak olmamış bulunan eski binanın yıkılması

gerekiyordu. İlk iş bir yıkım işiydi.. Bu iş iyice bitirildikten sonra da yapım işi geliyordu; müstakbel sitenin temelleri kurulacaktı. Ama en az bunun kadar önemli ve acil bir vazife de insanı ölümün öncüsü olan bir şüpheciliğe düşmekten kurtarmak üzere, insanlığı hep yanlış yola götürmüş metafizik rüyaları bertaraf eden ve bizim hudutlu gücümüzün ulaşabileceği, bizi memnun etmeye yetecek olan 'gerçekler üzerine teksif edilmiş bir felsefenin' kurulmasıydı. İlahi müeyyidesi olmayan bir 'siyasi sistem', esrarsız bir 'din', dogmasız bir 'ahlak kurmak gerekti'. İlim sırf bir zihin eğlencesinden daha fazla bir şey olmalı, tabiat kuvvetlerini insanlığın hizmetine verebilecek bir kudret kazanmalıydı" (Hazard, 1981, s. 18, 19).

İdeolojinin Bilim-Din Ekseninde Konumlanması

1789 Fransız Devrimi, inşa süreci birkaç yüzyıl geriye giden fakat Aydınlanma çağının kitaplarında ve tarihe kaydedilmiş siyasal/felsefi/toplumsal konuşmalarda ortaya konan yeni (modern) zihniyetin ve düşüncenin kendisini bireysel ve toplumsal hayatta somut şekilde ortaya koymasının tarihi olarak özel bir öneme sahiptir. Oluşumunda en az beş yüz yıllık ekonomik, siyasi, toplumsal ve dini faktörlerin etkisi vardır. Yaklaşık aynı kulvarda olmak üzere İngiliz ve Amerikan devrimlerinin daha önce gerçekleşmesine rağmen, bu dönemde gelişen insan düşüncesine ait siyasal ve toplumsal anlayış, özellikle Fransız Devrimi sonrasında hızla yayılan bir ideoloji hâline gelmiştir. Hiç kuşkusuz yeni zihniyet ve yaşam biçimi (modernlik) farklı zamanlarda farklı ülkelerde görece bazı farklılıklara sahip oldu. Ancak tüm farklılıklara rağmen modernliğin ilk sayılabilecek toplumsal bir prototipi olarak ayrıcalıklı yerini hep koruya geldi.

Fransız Devrimi'nin en karakteristik özelliklerinden birisinin, modern zihniyet ve yaşamın varoluş gerekçesi de olan 'süregelene/geleneksele tepki' özelliği olduğu kolaylıkla söylenebilir. Devrime giden süreçte süregelen ve dolayısıyla gelenekselleşmiş tüm şeylere (Ancien Régimé) tepki verilmiş, devrimle birlikte 'yeni olan' inşa edilmeye başlanmıştır. Bu konuda Devrim sonrasında gerçekleştirilen bir uygulama sembolik anlamıyla son derece önemlidir. Paris'teki Katolik dininin en önemli sembollerinden birisi olan Notre Dame Katedrali, modern siyasal devrimin hemen sonrasında referansı insan olan ve aşkın olanla irtibatını kesmiş bu yeni 'din'e atıfla 'Akıl tapınağı' (Bayet, 1970, s. 104) olarak isimlendirilmiştir.

Aydınlanma filozoflarının öğrencileri olan ve gerek yazılarında gerekse konuşmalarında amaçlarını, yurttaşları Ancien Régime'in "karanlığından" kurtarıp her bakımdan "özgür kılmak" biçiminde açıklayan Fransız devrimini gerçekleştiren

burjuva liderleri, devrimin ilk birkaç yılında da sözlerinin gereğini uygulamaya koydular. Bu birkaç yılda gerçekleşenler bir tarihçinin ifadesiyle “büyük bir heyelanının önündeki setin kaldırılması gibi bir şeydi” (Roberts, 2011, s. 420).

Fransız devrimi, genel kabul gördüğü üzere, siyasal bir devrim olmasının yanı sıra, en az o kadar da bir ‘din’ devrimi olduğu rahatlıkla söylenebilir (Aulard, 2011, s. 2, 649-685; Gaxotte, 1962, s. 242-286; Bayet, 1970, s. 100-143; Aster, 2004, s. 222-224). Geleneksel bir din olarak Katoliklik toplumsal yaşamın neredeyse tüm katmanlarında, bireysel yaşamın ise pek çok alanında etkisizleşecek, onun yerine ismi din olmayan ama işleviyle dinleşecek olan “modern bir din” (ideoloji/dünya görüşü) gelecektir. Bu tespitin pek çok referanslarından birkaç örnek hatırlanacak olunursa; İsmi ilk hatırlanacaklardan birisi Kant (1724-1804)’tır. Kant, modern zihniyet ve yaşam biçimini, kendisinin icat ettiği sözcük üzerinden ‘dünya görüşü’ olarak nitelemiştir. Kant, ‘dünya görüşü’nü, ‘Yargı Gücünün Eleştirisi’ isimli kitabında Almanca iki kelimeyi birleştirerek icat etmiş (Weltanschauung: welt: *dünya*; anschauung: *anlayış, görüş*) ve modernliğin önemli bir özelliği olarak takdim etmiştir. İçeriden bazı itirazlar olsa bile, ‘dünya görüşü’ nitelemesi konuyla ilgilenen ve daha da önemlisi modernliğin inşasında rol alan birçok entelektüel tarafından kolaylıkla benimsenmiş ve anlam alanı netleştirilmeye çalışılmıştır. Örnek vermek gerekirse, Fichte’ye (1762-1814) göre modernlik evren ya da gerçeklik hakkında ‘bütüncül bir görüş’ olup, ‘dünya görüşü’ olması bu özelliğini ifade etmektedir. ‘Dünya görüşü’ olma durumunu oldukça detaylı sayılabilecek bir şekilde açıklayan Freud (1856-1839), bu açıklamalarıyla modernliğin niteliğini ve kapsamını izah etmiştir. Freud’un konuya ilişkin açıklaması şöyledir:

“Dünya görüşü ile ifade etmek istediğim şey, kapsamlı bir hipotez ile varlığımızın bütün sorunlarına kapsamlı bir çözüm sunan, bu bağlamda hiçbir soruyu cevapsız bırakmayan ve ilgili olduğumuz her şeyin yerli yerine oturduğu bir kurgudur. Böylesi bir dünya görüşüne sahip olmak, insanlığın idealize ettiği arzularından birisidir. İnsan böyle bir şeye inandığında kendini güvende hisseder, neyin peşinde koşması gerektiğini, duygularını, çıkarlarını en iyi şekilde nasıl tanzim etmesi gerektiğini bilir” (Freud, 1976, s. 158).

İdeoloji kavramının doğduğu ortam ve sürecin başlarında kazandığı anlam, kendisinden beklenen işlev kısaca budur. İdeoloji bu ortamda ‘yeni’ zihniyet ve yaşamın bir gereği ve inşa edicisi olarak doğmuştur. İdeolojinin doğuş şartlarını ‘Ideology and Cultural Identity’ isimli kitabında araştırmış bulunan Jorge Larrain’in tespitine göre ideoloji, burjuvazinin feodaliteye karşı verdiği ilk mücadeleler sırasında

geleneksel aristokrat toplumda ortaya çıkmış ve 18. yüzyıl Aydınlanmacılığının felsefe ve kültür ortamında üretilmiştir. Ayrıca tarihsel bağlam göz önünde bulundurulduğunda, ideolojinin “akla derin inancı talep eden bir düşünceler bilimi” ve “eski düzene karşı verilen mücadelede kullanılan eleştirel bir silah” anlamlarını içerdiğini görülmektedir (Larrain, 1994, s. 23-46). Tüm bu zihinsel ve tarihsel izleri ideoloji sözcüğünün ilk kullanımı durumundaki Tracy'nin yazılarında açıkça görmek mümkündür. İdeoloji, Fransız Devrimi günlerine ait ilk kullanımlarında “herkese doğru düşünme imkânı sağlamak için kullanılacak fikir bilimi (study of ideas)” (Mardin, 2006, s. 10) olarak anlamlandırılmıştır. Bir diğer ifadeyle “fikirlerin metodolojik ve bilimsel analizi” olarak nitelendirilmiştir (Fox, 2006, s. 355). Dolayısıyla söz konusu kullanımda olumlu ve işlevsel bir anlamı vardır. 18. yüzyılın son on yılını takiben, özellikle eğitimin denetlenmesi konusunda Katolik Kilisesi'ne karşı yürütülen şiddetli bir mücadelenin içerisinde bulunmuş bir kişi olarak Tracy, “fikirlerin doğal kaynağını araştırarak” yeni bilimi tanımlamak için önerdiği ismin “dini herhangi bir lekeden arınmış olmasına” özel bir önem vermiş ve bu bakımdan metafizik ve psikoloji sözcüklerini yetersiz bulduğu için tercih etmemiştir. O, inşa edilmekte olan “bilim” ile düşüncelerin duyumlardan türemesinin nedenlerinin kesin bilgisine ulaşmayı amaçlıyordu. Dolayısıyla doğuştan gelen bilgi anlayışlarını reddediliyordu; yani fikirler dönüştürülmüş duyumlardı. Tracy, insan zihninin fizyolojik bir temeli olduğunu göstererek, ideolojiyi zoolojinin bir dalı olarak tanımlamıştı. Aynı aşırı empirist çizgideki Bacon, Descartes, Newton, Lavoisier ve Condillac gibi, Tracy de bu tür analizlerin içeriklerinin bilimsel prosedürlere göre dikkatle listelenerek detaylandırılması gerektiğini ileri sürmüştü (Vincent, 2006, s. 3).

SONUÇ

Bugünün dünyasında iktidar ve güç ilişkilerden, siyasal ve ekonomik sistemlerden, yaşam tarzlarından, varlığın ve yaşamı anlamlandırma tarzlarından, düşünce karşıtlıklarından bahsedilirken sıklıkla işitilen sözcüklerden birisi 'ideoloji'dir. İdeoloji söz konusu veya benzeri konuların ve durumların değerlendirilmesinde, anlamlandırılmasında veya eleştirilmesinde hemen her zaman kullanılan bir sözcük. Modern zamanlara ait olan bu sözcük, Aydınlanma çağı Fransa'sında, siyasal devrimin öncülüğünde yürütülen din-tanrı, gelenek, kilise, inanç, felsefe, gerçeklik tartışmalarının son derece yoğun yürütüldüğü bir ortamda doğdu.

İdeoloji, sözcük olarak 18. yüzyılın sonlarına tarihlenmekle birlikte kavramsal geçmişi Platon'a kadar gerilere uzanıyor. Platon 'soylu yalan' kavramlaştırması üzerinden devlet, toplum, siyaset, iktidar, güç ilişkilerini tartışırken ideolojinin de öncü kavramsal temelini inşa etmiş olur. Daha sonra birçok filozof ve siyasetçi ideolojinin kavramsal inşasının önemli durakları olurlar. Bunlar arasında Francis Bacon, Étienne Bonnot de Condillac ve Claude Adrien Helvétius isimleri özel bir öneme sahiptir. Bacon, 'idol' sözcüğü ile kavramlaştırdığı algı, anlayış ve düşünüş biçimlerinin gerçekliği kavramayı engelleyen işlevlerini anlatırken bir düşünce, algılama, inanma şablonundan bahseder ve niteliğiyle değilse bile işleviyle gelecekte inşa edilecek ideolojiyi işaretler. Olumsuz anlam ve işleviyle ideolojinin kavramsal temelinde bir alan daha inşa olunur. Condillac ve Helvétius ise John Locke'dan esinlenen düşünceleriyle bilginin kaynağını ve oluşum sürecini, zihin, duyum, nesne faktörlerini tartışırken ve bu bağlamda felsefi tespitlerde bulunurlarken ideolojinin doğuşuna uzanan süreçte kavramsal inşaya önemli bir katkı sağlarlar. Devrim Fransa'sında devrimin kapsamını ve yönünü belirlemeye çalışan ve kendilerini 'ideologlar' olarak isimlendiren topluluğun önemli temsilcilerinden Destutt de Tracy ise kendi zamanına kadar farklı bağlamlarda gündeme gelmiş görüş, tanımlama ve tespitlerden hareketle 'ideoloji' sözcüğünü icat eder. Sözcüğü, nesnel gerçekliğe ulaşmanın yöntemi olarak nitelediği bilimin düşünceye uyarlanmış tarzının ismi olarak kullanır. Bu kullanımıyla, ideolojiye yönelik olumlu yaklaşımın gereğine uygun olarak olumlu ve kapsamlı işlevler yükler.

Platon'un 'soylu yalan' sözcüğünde kısmen olumsuz bir çağrışımda bulunmakla birlikte işlev açısından tamamıyla olumlu bir durumun ismi olan 'ideoloji', Bacon'da ise 'idol' sözcüğü bağlamında gerçekliğe ulaşmayı ve anlamayı engelleyen işleviyle tamamıyla olumsuz bir anlama sahiptir. Fakat söz konusu olumlu veya olumsuz şeyin herkes tarafından kabul göreceği ismi henüz konmamıştır. 'Soylu yalan' veya 'idol' ise genel kullanım ve kabule dönüşmez. Tracy tarafından sözcük olarak icat edildiği öncesinde anlamsal ve işlevsel açıdan sahip olduğu bu çelişik nitelikler Tracy'nin anlamlandırmasında tamamıyla olumlu bir boyuta evrilir. O artık 'düşünce bilimi' anlamına gelen 'ideoloji' ismiyle gerçekliğin yegâne yöntemi olan bilime ilişkin bir şeydir. Düşüncede gerçekliğe ulaşmanın yolun ve tarzın ismidir.

Tracy tarafından 'düşünce bilimi' anlamında kullanılan ideoloji kısa süre

sonra Napoleon Bonapart tarafından 'demogoji', 'gerçekliğin çarpıtılmış hali', 'söz salatası' anlamlarında kullanılarak hem sözcüğün kendisini hem de özelde Tracy'yi, genelde ise 'ideologlar' topluluğunu sert şekilde eleştirir (Örs, 2009: 8-9). Böylelikle olumlu-olumsuz, basit-karmaşık, dar-geniş boyutlu anlam ve niteliklerde farklı ideoloji tanımları yapılmaya, görüşleri dillendirilmeye başlanır. Fakat tüm yaklaşım, anlayış, değerlendirilme farklılıklarına rağmen ideoloji hep gündemin en popüler sözcüklerinden birisi olmuş ve halâ olmaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Allard, E., (1971). *Institutionalized Radicalism in Decline of Ideology*. California: University of California Press.

Althusser, L. (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev. Y. Alp, M. Özişik). İstanbul: İletişim Yayınları.

Althusser, L. (2004a). *Lenin ve Felsefe*. (Çev. B. Aksoy, E. Tulpar, M. Belge). İstanbul: İletişim Yayınları, İstanbul.

Althusser, L. (2004b). *Sanat Üzerine Yazılar*. (Çev. A. Tümertekin, Z. İlkelen). İstanbul: İthaki Yayınları.

Aster, E. V. (2004). *Fransız İhtilali'nin Siyasi ve Sosyal Fikirleri*. (Çev. Ş. Şenel). İstanbul: Phoenix Yayınları.

Aulard, A. (2011). *Fransa İnkılâbının Siyasi Tarihi*. (Çev. N. Poroy). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Bayet, A. (1970). *Dine Karşı Düşünce Tarihi*. (Çev. C. Süreya). İstanbul: Varlık Yayınları.

Budak, A. (2007). Osmanlı Modernleşmesi ve Edebiyat. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (18).

Bulut, Y. (2011). İdeolojinin Tarihçesi. *Sosyoloji Dergisi*, 3(23), 183-206.

Condillac, E. B. (1989). *Duyumlar Üzerine İnceleme*. (Çev. M. Katırcıoğlu). İstanbul: MEB Yayınları.

Condillac, E. B. (1992). *İnsan Bilgilerinin Kaynağı Üzerine İnceleme*. (Çev. M. Katırcıoğlu). İstanbul: MEB Yayınları.

Cox, H. (1990). *The Secular City*. New York: Publishing Company.

Çelik, N. B. (2005). *İdeolojinin Soykütüğü: Marx ve İdeoloji*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Çiğdem, A. (1997). *Akıl ve Toplumun Özgürleşimi*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Eagleton, T. (2005). *İdeoloji*. (Çev. M. Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Edelman, G. (2004). *Enlightenment and the Intellectual Foundations Of Modern Culture*. New Haven: Yale University Press.
- Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev. S. İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Fitzpatrick, J. Ve McCalman, K. (2004). *The Enlightenment World*, Routledge.
- Fox, R. (2006), "Corporations' Ideologies: A New Subfield of Study of Corporate Communication". *Corporate Communications: An International Journal*, 11 (4), 353-370.
- Freud, S. (1976). The Question of a Weltanschauung. (in) *New Introductory Lectures on Psychoanalysis and Other Works*, C. XXII, New York: Norton and Company.
- Gaxotte, P. (1962). *Fransız ihtilali tarihi*. (Çev. S. Tiryakioğlu). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gökberk, M. (1974). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Gramsci, A. (1997). *Hapishane Defterleri*, (Çev. A. Cemgil). İstanbul: Belge Yayınları.
- Güngör, N. (2011). *İletişim (Kuramlar, Yaklaşımlar)*. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Hall, S. (2014). Bilimin Geri Tarafı: İdeoloji ve 'Bilgi Sosyolojisi'". Şahan, C. (der). *İdeoloji Üzerine: Eleştirel İdeoloji Analizleri*. İstanbul: Pales Yayınları.
- Hall, S. ve Jacques, M. (1995). *Yeni Zamanlar*. (Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hampson, N. (1991). *Aydınlanma Çağı*, (Çev. J. Parla). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Hazard, P. (1981). *Batı Düşüncesindeki Büyük Değişme*. (Çev. E. Güngör). İstanbul: Tur Yayınları.
- Heywood, A. (2007). *Siyasi İdeolojiler: Bir Giriş*. (Çev. A. K. Bayram). Ankara: Adres Yayınları.
- Kant, I. (1983). Aydınlanma Nedir?' Sorusuna Yanıt. *Felsefe Yazıları*. 6. Kitap., İstanbul: Yazko.
- Laclau, E. (1998). *İdeoloji ve Politika*. (Çev. H. Sarıca). İstanbul: Belge Yayınları.
- Larrain, J., (1994). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*. (Çev. N. Nur). İstanbul: Sarmal Yayınevi.

- Mardin, Ş. (2006). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. D. Kömürcü, O. Akınhay). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, K. & Engels, F. (2004). *Alman İdeolojisi*. (Çev. T. Ok, O. Geridönmez). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Meriç, C. (1970). *İdeoloji*. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 2(21-22), 119-142.
- Mestroviç, G. S. (2004). *Uygar Barbarlık*. (Çev. M. Özay). İstanbul: Açılım Kitap.
- Örs, H. B. (2009). Postmodern Dünyada İdeolojinin Dönüşümü, *İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 40, 1-12.
- Özlem, D. (1990). *Max Weber'de Bilim ve Sosyoloji*, İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Paine, T. (2012). *Akl Çağı*. (Çev. A. İ. Dalgıç). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Platon. (2005). *Devlet*. (Çev. C. Saraçoğlu, V. Atayman). İstanbul: Bordo-Siyah Yayınları.
- Purvis, T. & Hunt, A. (2014). *Söylem, ideoloji, söylem, ideoloji, söylem, ideoloji...* (Çev. S. Coşar). *Moment Dergi*, 1(1), 9-36.
- Reboul, O. (1991) *Eğitim Felsefesi*. (Çev. I. Gürbüz). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Roberts, J. M. (2011). *Avrupa Tarihi*. (Çev. A. Demirkaynak). İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Taylor, C. (2009). *Seküler Çağ*. (Çev. D. Körpe). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Tracy, D. D. (1956). *Elements d'Idéologie*. Paris: Montchretien.
- Urgan, M. (2004). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Van Dijk, T. A. (2019). *İdeoloji: Multidisipliner Bir Yaklaşım*. (Çev. A. Demir). Ankara: Hece Yayınları.
- Vincent, A. (2006). *Modern Politik İdeolojiler*. (Çev. A. Tüfekçi). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Williams, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat*. (Çev. E. Tarım). İstanbul: Adam Yayınları.
- Williams, R. (2007). *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Söz Varlığı*. (Çev. S. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yavuz, M. E. & Geçikli, K. (2008). Gotik Romanda Aydınlanma Karşıtlığı. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 32(1), 171-188.
- Yaylagül, L. (2014). *Kitle İletişim Kuramları*. Ankara: Dipnot yayınları.
- Yıldırım, C. (1985). *Bilim Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Seramik Takılarda Toplanmalı Sır Kullanımı

Geliş Tarihi/Received: 26.11.2019
Kabul Tarihi/Accepted: 21.03.2020

Arş. Gör. Dr. Öznur YILDIRIM
Adıyaman Üniversitesi
GSF, Seramik Bölümü
oznuraks@gmail.com
ORCID: 0000-0003-4140-8929

ÖZ

Seramik ve takı insanlık tarihiyle birlikte gelişim gösteren sanat alanlarından biridir. Plastisitesi olan seramik kil bünyeler, insanoğlunun elinde farklı amaçlar doğrultusunda çeşitli şekillendirme yöntemleriyle hayat bulmaktadır. İlk çağlardan beri toprak ürünler, her şekilde kolaylıkla girebilmekte ve bu kimi zaman bir kullanım eşyası, kimi zaman sanatsal bir eser vb. olarak farklı serüvenlerle var olmaktadır. İlk seramik örneklerin 'Neolitik Çağ' ile toprağın, önce güneşte kurutularak pişirilmeden kullanıldığı, M.Ö. 7000 yıllarında ise çanak çömleklerin pişirilerek yapıldığı bilinmektedir. İlk takı örneklerinin çeşitli kurutulmuş bitki, hayvan kemikleri ve doğal taşlardan yapıldığı düşünülmektedir. Seramik, ihtiyaçtan dolayı bir gereklilik olarak ortaya çıkmıştır. Takı ise süslenme ve dini ritüel gereksinimiyle geçmiş çağlardan beri kullanılmaktadır. Antik Mısır medeniyetindeki ilk sırlı seramik takılardan önce, terakota takılar müzelerde o dönemin kültürünü yansıtan örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeni sanat akımlarının ortaya çıkması, endüstri devrimi gibi birçok etken ile takı alanında hem malzeme hem de teknik anlamda çeşitlilik artmıştır. Toplanmalı sır kullanılan seramik takılar bu çeşitliliğe bir örnektir. Bir sır hatası olarak bilinen sırlarda toplanma, yüzeyde oluşturduğu doku ve bünyede yarattığı renk kontrastlarıyla görsel açıdan etkili sonuçlar ortaya koymaktadır. Bu etkili sonuçlar takı tasarımcılarının ve sanatçıların da ilgisini çekmektedir. Bu araştırma kapsamında takı tasarımında renk ve doku konusu araştırılarak, toplanmalı sır kullanan takı sanatçılarından örnekler incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Seramik, takı, toplanmalı sır

Yıldırım, Ö. (2020). Seramik Takılarda Toplanmalı Sır Kullanımı. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 4, ss. 103-119.

The Use of Crawling Glaze on Ceramic Jewelry

ABSTRACT

Ceramics and jewelry are among the fields of art that has developed along with human history. Ceramic clay bodies with plasticity come to life with various shaping methods in the hands of human beings for different purposes. Since the early ages, soil products can easily enter any shape, and this is sometimes an object of use, sometimes an artistic work ect. with different adventures. The first ceramic samples were used during the 'Neolithic Age' period and the soil was first used in the sun drying without firing, it is known that the pottery was fired in 7000 B.C. It is thought that the first jewelry samples were made of various dried plants, animal bones and natural stones. Ceramics emerged as a necessity because of the need. Jewelry, on the other hand, has been used since past ages with the need for ornamentation and religious ritual. Before the first glazed ceramic ornaments in the ancient Egyptian civilization, terracotta ornaments appeared in the museums as examples reflecting the culture of that period. With the emergence of new art movements and many other factors such as the industrial revolution, diversity in jewelry has increased in terms of both material and technique. An example of this diversity is the ceramic jewelry with crawling glaze. Crawling glazing, known as a glaze defect, provides visually effective results with the texture and color contrasts it creates on the surface. These effective results also attract the attention of jewelry designers and artists. Within the scope of this research, the subject of color and texture in jewelry design will be investigated and samples of jewelry artists using crawling glaze will be examined.

Keywords: Ceramic, jewelry, crawling glaze

GİRİŞ

Takı tasarımı geçmişten günümüze birçok malzeme ve teknik ile varlığını sürdürmektedir. Takı üretimi, doğal malzemeler ve değerli taşların birlikteliğiyle geniş bir tasarım yelpazesi sunmaktadır. Bunun yanı sıra, geleneksel üretim yöntemleri dışında, teknolojik üretimler de günümüzde sanatçılar tarafından talep görmektedir. Takı tasarımında, çok çeşitli üretimler yapılabilmekte ve oldukça zengin materyaller kullanılabilir. Bunlardan biri de zengin kültürel alt yapısı olan seramiktir (Görsel 1).



Görsel 1. Seramik kolye, M.S. 250 - 600, Ulusal Meksika Antropoloji Müzesi.
Fotoğraf: Öznur Yıldırım, 2014, Meksika.

"Bugün değerlendirdiğimiz gibi mücevher tasarımı, Eski Mısır'da 3000 ila 5000 yıl önce, camsı emaye ve cam gibi malzemeler kullanılarak yapılmaya başlanmıştır" (Galton, 2015 s. 11). Yukarıdaki açıklamada kullanılan camsı emaye tabiri, mısır pastasıdır. Seramik çamuru, plastik özelliğinden ötürü kolay şekil alabilmektedir. Ayrıca seramik bünyeye - yüzeye uygulanan sır formülleri ve alternatif pişirim yöntemleri ile seramik uygulamalar heyecan verici hale gelmektedir. Seramik; tekniğin, sanatın, duygunun, tasarımın buluştuğu ortak bir yerdir. Tıpkı (mücevher) takı tasarımında kullanılan değerli, yarı değerli taşlar, değerli metaller gibi, seramik de doğa da yüzyıllar sonrasına bozulmadan kalabilmektedir. Seramiğin bu özelliği yapıldığı

döneme ait kültürel kodları içermesi noktasında tarihi belge niteliği taşımaktadır. Takılar da aynı şekilde bulunduğu çağın sosyal yapısı ve kültürünü aktarması ile sözsüz iletişim araçları arasında yer almaktadır (Yılmaz, 2017, s. 39). Bu bağlamda seramik takılar disiplinler arası sanat anlayışının en önemli örneklerindedir.

Seramik sanatı, gerek bünye farklılıkları gerek dekor teknikleri gerekse pişirim dereceleri ve sırlama yöntemleri ile klasik anlamda kullanımının dışında farklı disiplinler ile kaynaşmaya müsait bir yapıya sahiptir. Astar ve sır uygulamaları ile istenilen renklere parlak, mat, dokulu iki ve üç boyutlu yüzeyler üretmek mümkündür. Seramik sırları arasında artistik amaçlarla kullanılan, bünye üzerinde çeşitli doku etkileri yaratan sırlar mevcuttur. Bu sırlardan bir tanesi de toplanmalı sırlardır.

Toplanmalı sırlar, yüzey geriliminden kaynaklı seramik bünye üzerinde adacıklar şeklinde birikerek bünyenin görünmesini sağlayacak biçimde bir araya gelen ve dokulu bir görünüm oluşturan yarı örtücü parlak veya mat yüzeyler oluşturmaktadır. Bu noktada toplanmanın şeklini, matlığını, parlaklığını kısacası yüzey görünümünü etkileyen en önemli unsur sır bileşimi içinde kullanılan hammaddelerin özellikleridir. Sırlarda toplanma etkisini sağlamak amacıyla kullanılan en yaygın hammaddeler titanyum dioksit, magnezyum oksit ve çinko oksittir. Reçete bileşimlerinde çeşitli oranlarda kullanılan bu hammaddeler, yine çeşitli oranlarda pigmentler ve oksitlerle renklendirilebilmektedir (Yıldırım, 2019).

Aslında toplanmalı sırlar artistik kullanımdan önce endüstriyel üretimde bir sır hatası olarak görülmüş ve bu hatayı gidermek için çalışmalar yapılmıştır. Yarattığı doku etkileri ile Uzakdoğu wabi-sabi estetiğine kadar dayandırılacak kavramsal içeriğe sahip bu sır hatası seramik sanatçılarının gözünden kaçmamıştır (Özer, 2013). Kusurlunun da güzel olacağını savunan bu Uzakdoğu estetik anlayışı tam olarak toplanmalı sırlarda varoluşsal problemle temellenmektedir. Ayrıca toplanmalı sır kullanan sanatçılar bünye rengi ve sır ile yarattıkları renk kontrastlarıyla etkili yüzey görünümleri de elde etmektedir. Tasarımın en önemli unsurlarından ikisi olan renk ve doku, sanatın her alanında yer aldığı gibi takı alanında da tasarım ve uygulama sürecinde karşımıza çıkmaktadır.

Bu araştırma kapsamında takı tasarımında rengin duygusal, psikolojik ve

sembolik anlamları değerlendirilerek; temel tasarım ilkeleri doğrultusunda, takı tasarımında yüzeye karakter kazandırdığı düşünülen dokunun (toplanmalı sırın) yarattığı teknik ve sanatsal etkiler incelenecektir. Bunun yanı sıra, seramik takılarda toplanmalı sır kullanan uluslararası birkaç sanatçıdan örnekler aktarılacaktır.

Takı Tasarımında Renk

Renk en basit anlamıyla, cisimler tarafından yansılan ışığın gözde oluşturduğu duyum olarak tanımlanmaktadır (TDK Sözlüğü, 2019). Renk hayatımızın her alanında yer alan bir unsurdur. Renkle ilgili bilinen en önemli çalışmanın Newton'a ait olduğu bilinmektedir. "1642-1727 yılları arasında yaşamış ünlü fizikçi ve matematikçi Newton, güneşten gelen gün ışığını bir prizmadan geçirerek beyaz bir yüzeye yansıtır. Burada yedi rengin yansımasını bulur. Kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor. Newton yaptığı deneyin sağlamasını yapmak amacıyla tersine denemiş ve ayrıışan bu renkler yine bir prizmadan geçirilerek beyaz ışığın oluşumunu tekrarlamıştır" (Baranseli ve Kaptan, 2018, s.56). Kuşkusuz takı tasarımında da tasarımın temel ilke ve öğeleri arasında yer alan renk konusu oldukça önemlidir.

Bilişsel düzeyde algı, görme ile başlar. Görmedeki en önemli unsurlardan birisi renktir. Algıda cisimler arasındaki farklar renk, şekil, doku, ebat vb. gibi unsurlar ile ayırt edilebilir. Renk duyuşsal temelde algılandığından, her renk izleyicide farklı anlamlarla karşılık bulmaktadır. Rengin en yoğun kullanıldığı alanlardan birisi de takılardır. Takının yapıldığı malzemeyi algılama noktasında, kullanılan malzemenin rengi ve dokusu ilk göze çarpan etmenlerdendir. Altın, gümüş, cam, seramik, plastik, değerli ve yarı değerli taşlar vb. gibi organik ve inorganik birçok malzeme takı tasarımında kullanılmaktadır. "Organik malzemeler, tarih öncesinden bu yana, neredeyse her dönem ve çoğu coğrafyada takı yapımında kullanılmıştır. Deniz kabuğu, inci, mercan, bağa, boynuz, fildişi gibi organik malzemeler ve hatta insan saçığı, değerli metallere kombine edilmiş, bu malzemeler takıya ve mücevhere dönüştürülmüştür" (Ayata, 2018, s.146). Bu organik malzemelerden inci; beyaz rengi ile saflığın, temizliğin simgesi olarak yüzyıllardır kullanılmaktadır (Görsel 2). Öyle ki, inci 17. Yy'da "özellikle saray halkı ve burjuvazi sınıfının vazgeçilmez takı malzemesi olarak kullanılmıştır" (Yeşilmen, 2018, s.53). O dönemde yaşamış Pieter Paul Rubens, Johannes Vermer gibi ressamın tablolarında inci takıların yaygın olarak kullanıldığı

belgelenmektedir.



Görsel 2. Florense Koehler tarafından yapılan inci kolye. 1905, 35,6 cm.
<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/52.43.2/> (Erişim Tarihi: 24.12.2019)

Takı yapımında kullanılan malzemeler ve renklerin kullanılışı, bulunduğu toplumların sosyolojik açıdan değerlendirilmesine kolaylık sağlamaktadır. Geçmiş çağlardan beri, ulaşılması zor, işlenmesi emek isteyen ve toplumun genellikle zengin kesimlerinin tercih ettiği bir diğer takı malzemesi altındır (Görsel 3). Altın, rengi ile de her zaman göz kamaştıran bir metal olmuştur. "Sıcak renklerin en başında gelen altın rengi, zenginliğin de simgesi sayılır" (web 1). Takı malzemesinin temel taşlarından sayabileceğimiz altın, Orta Çağ'da yıldız şeklinde fresklerde de ikonografik anlamıyla sıklıkla kullanılmıştır.



Görsel 3. Geç Helenistik dönemine ait altın kolye ve küpeler. M.Ö. 1. yy. 7,9cm, 38,1 cm, 8,4 cm.
<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1994.230.4-.6/> (Erişim Tarihi: 24.12.2019)

Altın, seramik alanında da oldukça yaygın kullanıma sahiptir. İster bir heykel, kullanım eşyası ya da takı olsun altın, toz ve sıvı haliyle seramik alanında tarihin erken dönemlerinden beri kullanılmaktadır. Altın yıldız dekor uygulamaları, seramik sanatında görsel etkiyi arttıran unsurlardan sadece bir tanesidir. Çağdaş seramik sanatçıları da altın yıldızı, eserin kavramsal anlamının güçlendirmek, yüzeysel uygulamalarda vurguyu arttırmak gibi sebeplerle sıklıkla kullanmaktadır. Altın yıldız ve seramik birlikteliğinin yansımalarını, Sibel Sevim'e ait seramik takılarda görmek mümkündür (Görsel 4). Geleneksel motiflerle çağdaş yorumlar ortaya koyan sanatçı takıların formları ile de idollere gönderme yapmaktadır.



Görsel 4. Sibel Sevim'e ait seramik takı, 2019.

<http://www.sibelsevim.com.tr/detay/k-%E2%80%93ymt-1.html> (Erişim Tarihi: 24.12.2019)

Seramik alanında takı ile güçlü bağlar kurulmasının temelini oluşturan malzeme, Antik Mısır kökenli mısır pastası ya da çamurudur. Genellikle mavi, turkuaz ve yeşil renk tonlarında tek pişirim ile ortaya çıkmaktadır. “Mısır çamuru, düşük sıcaklıklardaki pişirim sonucu yüzeyde camsı sır oluşturan özelliğe sahip çözünebilir hammaddelerin, objenin yapıldığı kile doğrudan karıştırılması ile elde edilen bir tür seramik çamurudur” (Engin, 2013, s.35). Bu ilk kendinden sırlı seramiklerin takı amacıyla kullanılması seramik ve takı tasarımı arasında bir bağ oluşturduğunu göstermektedir. “Her ne kadar başka toplumlarda da pişmiş topraktan, sırlı ya da sırsız boncuklar, mühürler ve takılar kullanılmış olsa da en iyi seramik örnekler Antik Mısır'dan günümüze ulaşmıştır” (Yeşilmen, 2018, s.1253). Görsel 5' de yer alan mısır pastası reçetesiyle yapılan boncuklardan oluşan kolye, türünün en güzel örneklerinden birisidir. Boynu tam olarak sarması için azalan uzunluktaki boncuk dizilimi takı tasarımında bir diğer önemli nokta olan fonksiyonu ön plana çıkarmaktadır. Ayrıca küçük silindirik boncukların bir araya gelerek yüzeyde oluşturduğu doku, tasarıma zenginlik katmaktadır. Antik Mısır'da mezar buluntusundan çıkarılan mısır pastasında, kutsal doğruluk ve cennetin, mavi ile sembolleştirildiği görülmektedir.



Görsel 5. Antik Mısır'da Orta Krallık dönemine ait mısır çamuru ile şekillendirilmiş kolye.M.Ö.1981–1975, 34,5x39 cm. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/40.3.2/> (Erişim Tarihi: 01.11.2019)

Takı tasarımında renk, görsel olarak algılanan, birçok duygusal etkinliğe sahip olan estetik amaçlara hizmet veren bir eleman olarak karşımıza çıkmaktadır (Yılmaz, 2017, s.120). Bunun yanı sıra ikonografik anlamının dışında takı tasarımında renk, tamamlayıcı bir unsur olarak da önem kazanmaktadır. Kuşkusuz takı tasarımında renk alanında sayısız örnek verilebilir. Her renk ve malzeme için ayrı konu başlıkları oluşturularak incelemeler yapılabilir.

Takı Tasarımında Doku

Takı tasarımında renk kullanımının yanı sıra doku da o tasarımda estetik ifade biçimine yardımcı bir unsur olması açısından oldukça önemlidir. En basit anlamıyla doku; bir bütünün yapısı ve özelliği olarak tanımlanmaktadır. Plastik sanatlarda doku, yüzey ve biçimle ilgilidir (TDK Sözlüğü, 2019). "Doğadaki tüm nesnelerin içyapılarının işlevsel özelliklerini dışa vuran yüzeysel etkilere doku denir. Doku birbirine eş ya da birbirini tamamlayan birim biçimlerin belli sistemlerle yan yana gelmesinden oluşur" (Yılmaz, 2017, s.117). Seramik takı tasarımında küçük birimlerin bir araya getirilmesiyle, yüzeye dekor uygulamaları yapılabilir, çeşitli seramik sırlarıyla doku oluşturulabilir. Seramik ve takı sanatçısı Nesrin Yeşilmen'e ait enkaz serisinde, küçük renkli seramik birimlerin reçine ve metal kili ile birleşmesiyle oluşturduğu takılar bu uygulamalara

örnek olarak gösterilebilir (Görsel 6).



Görsel 6. Nesrin Yeşilmen'e ait enkaz serisi kolye ve yüzük, 2018, 16 cm, 4x3x2 cm.
Fotoğraf: Nesrin Yeşilmen

Altundağ, dokuyu doğal ve yapay olmak üzere iki grupta ele almaktadır. Doğal dokuyu, doğada kendi kendine var olan canlı veya cansız tüm varlıkların biçim ve özelliklerini gösteren dış yapı olarak tanımlarken yapay dokuyu, insanın çeşitli araçlar ve malzemeler aracılığı ile ürettiği herhangi bir organik veya inorganik bir nesnenin taklidi veya tamamen hayal ürünü olan özgün yüzey biçimleri olarak tanımlamaktadır (2017, s. 3260).

Renklerin psikolojik anlamları olduğu gibi dokular da insanları psikolojik olarak etkileyebilmektedir. Örneğin; parlak yüzeyli dokular yakınlık etkisi sağlarken, mat görünümlü dokular uzaklık hissi yaratmaktadır (Yılmaz, 2017, s.117). Takı uygulamalarında, özellikle de seramik takılarda renklerin kullanımı, etkileyici ve orijinal tasarımlar üretmeye olanak vermektedir. Toplanmalı sır ise, daha da etkileyici dokuların ortaya çıkmasını sağlayabilmektedir. Toplanmalı sırlar yüzey görünümü itibari ile yüzeyde çatlamaş toprak dokusu ile kavramsal bir anlama da hizmet etmektedir.

Seramik Takılarda Toplanmalı Sır Kullanan Sanatçılar

Seramik karakteri gereği doku oluşumuna yatkınlık göstermektedir. Seramik; hem teknik, hem teknolojik, hem de sanatsal açıdan çok yönlüdür. Dolayısıyla, takı malzemesi olarak kullanıldığında, ortaya çok kapsamlı (şekillendirme, dekorlama, sır uygulama, doku vb.) uygulamalar çıkmasına olanak tanımaktadır. Takı

uygulamalarında kullanılan toplanmalı sırlar, yüzeyde artistik etkiler yaratabilmektedir. Ayrıca farklı pişirim sıcaklıkları, farklı bünyeler ve alternatif pişirim teknikleri ile toplanmaların biçimleri değişmekte ve pek çok farklı sonuçlar elde edilebilmektedir.

Toplanmalı sırlarda doku özelliklerini etkileyen bir diğer unsur, sırnın seramik bünyeye nasıl uygulandığıyla ilgilidir. Sır kalın uygulandığında daha geniş alanlı kurumuş toprak görüntüsü şeklinde yüzey dokuları elde edilirken daha ince uygulandığında daha küçük toplanmalar gerçekleşmektedir. Bir ürüne estetik değer kazanması konusunda yardımcı olan dokular, seramik sanatçıları ile takı tasarımcılarının dikkatini çekmektedir. Toplanmalı sırlar, teknik bilgi birikimi ve deneyim gerektirmesinden dolayı genellikle takı tasarımına ilgi duyan seramik sanatçıları tarafından uygulanmaktadır. Bu sanatçılar, kendi sır bileşimlerini farklı çamurlardan oluşturdukları formlar üzerine uygulayarak renk ve doku bütünlüğü içinde kullanım nesnesi tasarım ürününe dönüştürmektedirler. Claudia Poser, Maryann Carroll, Deborah Schlegel ve Andrea Solkowe seramik takı tasarımlarında toplanmalı sır kullanan sanatçılardan bir kaçıdır. Bu sanatçılar ve takıları ayrı başlıklar ve örneklerle incelenecektir.

Mary Ann Carroll





Görsel 7. Mary Ann Carroll'a ait toplanmalı sır kullanılmış seramik takılar.
<https://www.artisanbeadsplus.com/necklaces?lightbox=dataltm-ih0uydvn1>
(Erişim Tarihi: 03.11.2019)

Seramik takılarında toplanmalı sır kullanan bir diğer Amerikalı sanatçı Maryann Carroll'dur. Seramik boncuk sanatçısı olarak bilinen Mary Ann özel üretim seramik boncuklarında çeşitli dekor ve sır bileşimleri kullanarak özgün yüzeyler oluşturmaktadır. Çok çeşitli renk ve görselde ürettiği boncuklarla, farklı metalleri ve yardımcı malzemeleri çeşitli takı yapım tekniklerini kullanarak bir araya getirmektedir (Görsel 7). Boncukların yüzeyindeki toplanmalı sıranın oluşturduğu çizgisel doku ve takıyı bir araya getirmek için kullandığı tellerin oluşturduğu hareket ile estetik sonuçlar elde etmektedir.

Claudia Poser



Görsel 8. Claudia Poser'e ait toplanmalı sır kullanılmış seramik takı.
<http://claudiaposer.blogspot.com/2011/08/pod-jewelry.html> (Erişim Tarihi: 03.11.2019)

Seramik sanatçısı Claudia Poser; toplanmalı sır kullandığı seramik takılarda terakotanın doğallığı ve turkuaz renginin zıtlığından faydalanarak eserler üretmektedir (Görsel 8-9). Amerikalı sanatçı, seramik heykellerinde olduğu gibi seramik takılarda da yalın, ilkel formlardan esinlenerek tarih öncesi çağlarla günümüz arasında köprü oluşturmaktadır. Renk, doku ve formlarla oyunlar oynamayı seven Poser, aldığı seramik eğitimleri ile sanat ve teknoloji arasında kuvvetli bağı oldukça başarılı şekilde çözümlenmektedir. Eserlerine baktığımızda düzen ve kargaşa arasındaki zıtlığı hem renklerle hem form ve dokularla ortaya koymaktadır. Güzelliği, hem doğal hem de üretilmiş ayrıntılarda bulduğunu belirtmektedir (web 2).



Görsel 9. Claudia Poser'e ait toplanmalı sır kullanılmış seramik takı.
<http://claudiaposer.blogspot.com/2011/08/pod-jewelry.html> (Erişim Tarihi: 03.11.2019)

Deborah Schlegel



Görsel 10. Deborah Schlegel'e ait toplanmalı sır kullanılmış seramik takı.
<http://artthreads.blogspot.com/2017/10/october-jewelry-challenges.html> (Erişim Tarihi: 03.11.2019)

Amerikada kendi stüdyosunda çalışmalarını sürdüren Deborah Schlegel, eserlerini doğadan ilham aldığı renk ve dokularla birleştirmektedir. Düşük ve yüksek dereceli çeşitli killer, camlar, oksitler, boyalar ve birçok farklı sır bileşimleriyle oluşturduğu birimleri bir araya getirerek takılarını sunmaktadır (Görsel 10). Düşük dereceli kırmızı kil üzerine parlak siyah toplanmalı sır kullanarak etkileyici karşıtlık yakalayan sanatçı, organik seramik parçaları yardımcı metal birimlerle birleştirerek

uyumu yakalamıştır. Görsel açıdan oldukça etkileyici parçaları renk ile yarattığı kontrastla bütünleştirmektedir. Kontrast renkler ve elle şekillendirilmiş parçalar soyut anlatım biçimiyle bir kullanım nesnesi haline dönüştürülmüştür. Toplanmalı sır, bir kullanım nesnesine estetik değer katan önemli bir detay olarak seramik takılarda karşımıza çıkmaktadır.

Andrea Solkowe



Görsel 11. Andrea Solkowe'ye ait toplanmalı sır kullanılmış seramik takı.

<https://www.artbeadscenestudio.com/tag/julie-wong-sontag-uglibeads/> (Erişim Tarihi: 03.11.2019)

Seramik boncuklarını üç boyutlu tuval olarak nitelendiren İrlandalı sanatçı Andrea Solkowe, 40000 yıldan beri varlığını sürdüren boncukların hikâyesini yeniden yazmaktadır (web 3). Geleceğe miras, kendinden bir iz bırakmak amacıyla mezarlara sahipleriyle birlikte gömülen takılar, sanatçının en büyük ilham kaynağını oluşturmaktadır. Seramik takılarında ilkel birleştirme metodunu kullanmaktadır ve bunlardan biri olan ipe dizmeyi tercih ederek, çalışmalarını sunmaktadır (Görsel 11). Ancak birbirinden farklı renk kombinasyonları oluşturan takıların her biri kendi hikâyesini anlatmaktadır. Kimi zaman seramik boncukların üzerine yazdığı mektuplarla geleceğe uzanırken, kimi zaman üç boyutlu tuvaleri olarak isimlendirdiği renkli küp boncukların üzerine toplanmalı sırlar ile geçmişin katmanlarına ulaşmaktadır.

SONUÇ

Seramik, sanatçıların ifade alanlarını oluşturduğu malzemelerden bir tanesidir.

Bu ifade alanları kimi zaman soyut bir heykel olurken kimi zaman takı gibi bir kullanım eşyasına dönüşebilmektedir. Seramik ile üretilen kullanım eşyalarından bir tanesi de yüzyıllardır var olan takılardır. Seramik takılar kendi içinde kategorize edilebilecek çok çeşitli üretim yöntemleri ve yaratma süreçlerine sahiptir. Seramik takıların şekillendirilmesi ile farklılıklar ortaya koyulabilir veya dekor yöntemleri ile sınırsız renk ve dokularda takılar meydana getirilebilir. Bunların dışında seramik eserlerde son sözü söyleyen önemli bir unsur olan sır ile yüzey etkileri oluşturulabilmektedir. Toplanmalı sırlar ister iki boyutlu ister üç boyutlu seramik yüzeylerde görsel açıdan etkileyici estetik alanlar oluşturmaya yardımcı olmaktadır. Toplanmalı sırlar, oluşturduğu çatlak görüntüsü, renk ve doku kontrastlarıyla seramik takı üretiminde de hatırı sayılır bir yer edinmiştir.

Sonuç olarak yapılan araştırma ile seramik takı üretiminde geçmişten günümüze kısa bir bakışla renk ve dokunun önemi vurgulanarak, seramik takılarda toplanmalı sır uygulamaları örneklerle incelenmiştir. Seramik üretiminde kullanılan sır çeşitlerinden biri olan toplanmalı sırlar, tasarımla birleşerek seramik takıya dönüştüğünde güçlü etkiler yaratabilmektedir. Araştırma kapsamında, toplanmalı sır kullanarak takı üretimi yapan uluslararası düzeyde çalışan sanatçılara ulaşmada güçlük çekildiğinden, takı uygulamalarında kısıtlı sayıda örneğe yer verilmiştir. Türkiye'de ise, seramik takılar çeşitli akademisyen, sanatçı ve hobistler tarafından yapılsa da, toplanmalı sır ile çalışan sanatçılara rastlanmamıştır. İncelenen eserler ve yapılan alan yazın araştırmasının konuyla ilgili çalışan sanatçılara yol gösterici olacağı ve yapılacak yeni çalışmalara kaynak olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Altundağ, M. (2017). Çağdaş Seramik Sanatında Doku Ögesi. İdil Sanat Dergisi. 6, 39. 3257-3269.

Ayata E., N. (2018). Çağdaş Takıda kullanılan Sıra dışı Organik Malzeme Örnekleri. Sanat ve Tasarım Dergisi. 8,1. 144-155.

Baranseli, E. S. Ve Kaptan, Ö. (2018). Sanat Sokata Eskişehir (1. Baskı). İstanbul: Optimum.

Engin, A. D. (2013). Anadolu'daki Tarih Öncesi Ana Tanrıça Figürlerinin Mısır

Pastası ve Metal Kullanılarak Çağdaş Takı Formunda Yorumlanması. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı: Afyon.

Galton, E. (2015). Moda Tasarımında Mücevher Tasarımı (1. Baskı). İstanbul: Literatür.

Mazlum, Ö. (2011). Rengin Kültürel Çağrışımları. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 31, 125-138.

Özer, G. (2013). Wabi Sabi Estetiği Ve Japon Seramik Sanatına Etkileri. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı: Eskişehir.

Yıldırım, Ö. (2019). Titanyum Dioksit, Çinko Oksit ve Magnezyum Oksidin Toplanmalı Sır Bileşimlerindeki Etkilerinin Araştırılması. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı: Eskişehir.

Yeşilmen, N. (2018). Takının Tarihsel Gelişim Süreci ve 21. Yüzyılda Takı Anlayışı: Seramik Metal Kili İle Çağdaş Takı Yorumlamaları (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı: Eskişehir.

Yeşilmen, N. (2018). Giyilebilir Sanat Örneği Olarak 21. Yüzyılda Seramik Takılar, İdil Dergisi. 7,50. 1251-1255. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı: Eskişehir.

Yılmaz, M. (2017). Mücevher Tasarımı ve Yaratıcılık. İstanbul: Gece.

Web 1: <https://www.renk.gen.tr/altin-rengi.html> (Erişim Tarihi: 25.12.2019)

Web 2: <http://claudiaposer.blogspot.com/search?updated-max=2008-07-13T15%3A39%3A00-07%3A00&max-results=1> (Erişim Tarihi: 10.11.2019)

Web 3: <https://www.artbeadscenestudio.com/tag/tres-jolie-designs-by-sue/> (Erişim Tarihi: 10.11.2019)

TDK Sözlüğü, <http://tdk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 10.11.2019)

İslâm Mimarî Geleneğinde Mukarnas Unsurunun Ortaya Çıkışı

Geliş Tarihi/Received: 12.06.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 30.08.2020

Dr. Makram HADDAD
Marmara Üniversitesi (Mezun)
İslâm Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı
7addadmakram@gmail.com
ORCID: 0000-0002-3443-462X

ÖZ

İslâm mimarisinde görülen geometrik bir bezeme çeşidi olan mukarnas, İslâm mimarisinin en önemli mimari öğelerinden biri olarak da kabul edilir. Buna rağmen ister İslâm medeniyet dairesi içinde yer alan dillerde (özellikle Türkçe ve Arapça literatürlerde) isterse de Batılı dillerde hak ettiği gibi çalışmamış bir konu olduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle mevcut noksanı telafi etmek ve mukarnas konusu üzerinde bazı anlaşılmayan yönleri açıklığa kavuşturabilmek için böyle bir araştırmanın yapılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Bu çalışma sırasında mukarnasa dair terimsel ve tarihî bir tanıtım yapmak adına bu ögenin ilk zuhuru, İslâm dünyasının geniş coğrafyasına yayılması ve bu konulara dair çeşitli görüşler gözden geçirilmiştir. Mukarnasın Tanımı, Mukarnasın Menşei, Mukarnasın Maşrıktan diğer İslâm coğrafyasına yayılması ile Mağribî Mukarnasın zuhuru olarak adlandırdığımız dört başlık altında konu genel çizgisiyle sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Mukarnas, Mukarnas Tarihi, İslâm Mimarisi

Haddad, M. (2020). İslâm Mimarî Geleneğinde Mukarnas Unsurunun Ortaya Çıkışı. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 4, ss. 120-139.

The Emergence of Muqarnas in the Islamic Architectural Tradition

ABSTRACT

Muqarnas is considered one of the most important architectural elements of Islamic architecture. Despite this, it is possible to say that it is a subject that has not worked as it deserved, whether in Islamic languages (especially Turkish and Arabic literature) or western languages. For this reason, such research was needed to compensate for the existing ambiguous and to clarify some incomprehensible aspects on this subject. During this study, the first occurrence of this element, its spread to the wide geography of the Islamic world and its various views on these issues will be reviewed in order to make a lexical and historical presentation about muqarnas. The definition of Muqarnas, the Origin of Muqarnas, the publishing of Muqarnas from Mashrik to other Islamic geographies will try to present the occurrence of Maghrebian Muqarnas under the general outline of this issue.

Keywords: Muqarnas, History of Muqarnas, Islamic Architecture

GİRİŞ¹

İslâm medeniyeti, insanlığa verdiği fikrî ve bilimsel hizmetlerin yanı sıra İslâm'ın sanat anlayışının bir yansıması olan eşsiz abidevî eserler de vermiştir. Bu eserler arasında hat sanatı ve geometrik bezemeler gibi bazı sanatların İslâm medeniyetinin alâmetifârikaları olduğunu söylememiz mümkündür. Bu hususî sanatların arasında mukarnas da önemli bir yer tutar. Mukarnas, İslâm mimarisinde görülen geometrik bir bezeme çeşididir. Menşei kesin olarak bilinmeyen bu unsur XI. yüzyıldan itibaren İslâm coğrafyasının neredeyse tüm bölgelerinde görülmektedir. Mukarnasın tasarımı ve özellikleri dönemden döneme, coğrafyadan coğrafyaya değişiklik gösterir. Ayrıca kullanılan malzeme ve teknik de mukarnasın bölgesel aidiyetini gösterebilir.

Her ne kadar bazı araştırmacılar tarafından mukarnasın aidiyeti konusunda kesin bir bilgi verilebileceği ileri sürülmüş olsa da yine de bu konuda açık bir kanaate sahip olmak kolay değildir. Zira kesin bilimsel dayanakların mevcudiyeti tartışmalıdır. Günümüze ulaşan mukarnas örnekleri zaman açısından yakın olmakla beraber coğrafya bakımından birbirine çok uzak bölgelerde bulunmaktadır. Bazılarına göre İslâm sanat tarihinde rastlanan ilk mukarnas örneği Irak bölgesindedir. Buna mukabil Celal Esat Arseven gibi bazı araştırmacılara göre mukarnasın asıl menşei Orta Asya'dır. Bu nedenle ciddi bir dayanak bulmadan bu konuda kesin bir görüşe sahip olmak, bir kanaate varmak iddiadan öteye geçmeyecektir. Biz de bu araştırma esnasında mümkün merteye farklı görüşleri dikkate alıp günümüze kadar varabilen en eski mukarnas eserlerini karşılaştırarak inceledikten sonra tatmin edici bir görüşü kurmaya çalışmak cihetine gideceğiz.

YÖNTEM

Bu araştırma betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. İlk başta literatür taraması yapılmış ve konuya dair gerekli veriler toplanmıştır. Veriler; hem ayakta kalan mimari eserlerin maddî vasıfları, hem Türkçe, Arapça, Fransızca, İngilizce ve İspanyolca literatürden elde edilen konuyla ilgili sanat tarihi muhtelif eserlerden sağlanmıştır. Araştırmanın ana konusuna dair sanat tarihçilerin farklı görüşleri sunulduktan sonra, geniş literatür taramasından elde edilen delillere dayanarak Mukarnasın menşesine dair yeni bir kanaate varılmıştır.

¹ Bu makale Prof. Dr. Aziz Doğanay'ın danışmanlığında hazırlanan ve 18.12.2019 tarihinde oy birliği ile kabul edilen "Mağrib bölgesi İslâm Mimârisinde Mukarnas (XVI. Asra kadar) " adlı doktora tezinin ilgili bölümlerinden üretilmiştir.

MUKARNASIN TANIMI

İslâm sanat ve mimarisine has bir unsur olan mukarnas, basamaklı çatma taban şeklindeki bir mimari unsurdur. Batılı araştırmacılar tarafından çoğu zaman *İstalaktit* tabiriyle adlandırılan mukarnas; Arapça, Farsça ve Osmanlı Türkçesi sözlüklerinde “*kademeli çıkıntılar olan basamaklı çatma tavan; kubbe; bir başlık türü; rengârenk alacalı işleme*” (Mülâyim, 2006, s. 126) gibi tariflerle tanımlanmaktadır. Mukarnasın İslâm mimarisinin simgesel bir unsuru olduğunu söylemek mümkündür. Mukarnas, Arapçadaki *karnas*² (سَنَرَقْم) kökünden türetilmiştir (el-Feyrûzabâdî, c. 2, s. 731). Ulaşabildiğimiz kaynaklara göre mukarnas tabirinin kullanıldığı en eski kaynak coğrafyacı ve tarihçi el-Uzrî el-Endelüsî'nin (1003-1085) *Tarsi'ü'l Ehbâr* adlı eseridir (El-Uzrî, s. 85). el-Kaşî'nin (ö. 832/1429) *Miftahü'l Hisâb* adlı eserinde de bu sanatsal unsura rastlanmaktadır. Bu eserde, bu çalışmada temas edileceği üzere, mukarnasın farklı çeşitleri, özellikleri ve hücrelerinin yapımı ele alınmıştır. Ayrıca Sâgânî Radiyyüddin'in (ö.650/1252) *el-Ubâbü'z-zâhir* adlı sözlüğünde “karnas” kelimesini açıklanırken kelimenin “mukarnas/karnaslı” (سَنَرَقْم) merdiven şeklinde yapılmış bir çatı anlamına geldiği ifade edilmiştir (es-Sâgânî, c. 3, s. 408).³ el-Firûzâbâdî'nin *el-Kamûsü'l-Muhîr*'i ve *ez-Zebîdî*'nin *Tâcu'l-'Arûs*'u gibi muhtelif Arapça lugatlarda da “mukarnas” (سَنَرَقْم) kelimesinin benzer anlamlarla karşılandığı görülmektedir (el-Feyrûzabâdî, c. 1, s. 565; ez-Zebîdî, c. 16, s. 369). Bu lugatlarda “karnas” kökünden türetilmiş ve çıkıntı anlamı kazanmış birçok kelime bulunmakla birlikte şiir örnekleri de mevcuttur (ez-Zebîdî, c. 16, s. 369).⁴

Celal Esat Arseven'in aktardığına göre “Fransızca'da korniş (corniche) ve Rumca'da korniza tabirleri karnas kelimesinden alınmış olduğuna şüphe yoktur” (Arseven, 1975, c. 2, s. 965). Fakat devamında karnas kelimesinin Arapçadan değil, Yakut Türkçesinden alınmış olduğunu ve Araplar'ın kelimeyi rübâi-i mücerred olarak alıp kelimeye “mim” sesini ilave etmek suretiyle “karnaslı” anlamında “mukarnas” (çoğulu: mukarnasât) denildiğini söz konusu eder (Arseven, 1975, c. 2, s. 965).

Buna mukabil Selçuk Mülâyim bu konuda Celal Esat Arseven'le aynı görüşte

² سَنَرَقْمٌ وَكَفَّ بِسَانَتِمَ جِي رِدَّتْ تَادُفْنِمَ جِرَاوْخِبَ هَنْيَزْ تَتَّيْبَلْ أَوْ فَنَقْسَلْ أَوْ “ (evi veya çatıyı karnas etmek; çatıdan/evden çıkan çıkıntılarla uyumlu bir kademelendirmeyle süslemek ki; Mukarnas olur)” olarak geçmektedir.

³ Arapçası: “جَلُّسَلْ أَيْيَهْ يَلْ عَلْمُ ع: سَنَرَقْمٌ فَنَقْسُو”

⁴ Örneğin: “سَرَانَرَقْمٌ وَجَلَّ يَفْ اَلْ اَمَامِ اَلْ نَوْد... رَضَخْ اَبِوْبِنْ اَقْهَاشْ سَارْ يَفْ”

değildir. Ona göre mukarnas, Redhouse'ta halk arasında kullanılmayan ilmi bir tabir olduğu belirtilen kelime Grekçe korônis (korniş) kelimesinden Arapçalaştırılarak türetilmiş olduğuna değinilerek "Batılılaşma hareketinin başlarında Batı dillerine ait ilmi terimlerin İslâmi terminolojiye çevrilmesi çalışmaları sırasında (...) Almanca karnies'ten türetilmiş olduğu düşünülebilir. Ayrıca kelimeyi türeten mimarın bunu Arapçada bir benzerinin bulunduğunu bilmeden yaptığı da söylenebilir" açıklaması yapılır (Mülâyim, s. 126). Selçuk Mülâyim'in görüşüne paralel görüşler serdeden Doris Behrens-Abouseif ve Ernst Diez gibi bazı araştırmacılar mevcut olmasına karşın Celal Esad'ın yukarıda zikredilen görüşünü destekler nitelikte herhangi bir yayına şimdiye kadar rastlanılmamıştır.

Kanaatimizce İslâm medeniyetinin muhtelif dallarında olduğu gibi sanat ve mimariye ait terminolojide de Osmanlı Türkçesi ve Farsçadan Arapçaya bazı kelimeler intikal ettiği gibi benzer bir süreç yine aksi istikamette bir çizgi izlemiştir. Dolayısıyla bu tür kelimeleri, İslâm medeniyetinin müşterek terminolojisi olarak değerlendirmek gerekir. Sonuç olarak yukarıda nakledilen görüşler çerçevesinde denilebilir ki "mukarnas" kelimesi, köken itibarıyla Arapça olup İslâm sanatı ve mimarisinin müştereken kullandığı bir kavram olarak bugün karşımızda durmaktadır.

Buna rağmen İslâm coğrafyasının farklı bölgelerinde mukarnas tekniği için farklı adlandırmaların mevcut olduğu da unutulmamalıdır. Örneğin Fas asıllı mimar ve sanatçılar mukarnas yerine "mukarbas" (صبرقم) kelimesini kullanmaktadırlar. Bu kullanımın, İspanyolcadaki "mocárabes" kelimesinden gelmiş olabileceği uzak bir ihtimal olarak görülmemelidir. Zira "Reconquista" sonucu Endülü's'ten çıkarılan Müslümanların, sanat terminolojisi üzerindeki İspanyolca etkisini Kuzey Afrika'ya taşımış olmaları tabii karşılanmalıdır. Aynı zamanda bu mimari unsurun adı "mukarnas" (سنرقم) şeklinde yazılması gerekirken çağdaş Arap terminolojisinde genellikle "sad" harfiyle صنرقم olarak yazılmaktadır. Farsça imlâda ise kelime, aslî yazılışına riayet edilerek "sin" harfiyle سنرقم şeklinde yazılır.

Bazı Arapça kaynaklarda mukarnas *Dellayât* olarak da isimlendirilir. *Dellayât*, Arapça olan *tedellâ* (bir çatıdan yere asılmak) fiilinden türetilmiş olup "istalaktit" kelimesinin Arapçasıdır. Muhtemelen Batılı araştırmacıların XIX ila XX. asırlarda İslâm eserleri hakkında yaptıkları çalışmalar Arapçaya tercüme edildiğinde sanat

terminolojisine muttali olmayan kişilerce istalaktit kelimesine dellayât karşılığı verilmiş ve böylece bu terim Arap edebiyatına girmiştir. Osman İsmail'in açıklamalarına göre mukarnas ve dellayât arasında bir fark söz konusudur. Ona göre mukarnas mimarî bir unsurdur (yapısal öge); dellayât ise mimarî bir süstür (bezeme örgesi) (İsmail, c. 2, s. 168). Fakat böyle bir tasnife incelediğimiz diğer teliflerde rastlayamadık. Ayrıca Osman İsmail'in kendisi de görüşüne hiç bir kaynak göstermemiştir. Fakat mukarnas kelimesi söz konusu unsurun genel ismi olup dellayât/istalaktit'in ise belli bir sarkıtlı mukarnas tipinin adı olduğu söylenebilir. Bu bakımdan dellayât/istalaktit ve mukarnas arasında bir fark söz konusudur. Çağdaş birçok araştırmacı tarafından kullanılan istalaktit kelimesi de mukarnas unsurunu tanıtmak için yeterli değildir.

Kanaatimizce mukarnas kelimesi istalaktit veya dellayât kelimelerinden daha kapsamlıdır. Buna göre söz konusu mimarî unsur İslâm literatürüne uygun müşterek bir isimle adlandırılacak olunursa buna hiç tereddüt etmeden mukarnas denilmesi gerekecektir. Çünkü bu isim sanat terminolojimize ait hayli kadim bir isimlendirme olmasının yanı sıra İslâm coğrafyasının muhtelif bölgelerinde herkesin anlayabileceği bir terim olma hüviyetine de sahiptir.

Kimi zaman geçiş ögesi olarak kimi zaman da bezeme ögesi olarak kullanılan mukarnasın bize ulaşan en eski tanımı el-Kâşî'ye aittir. el-Kâşî mukarnası şöyle tanımlamaktadır:

"Mukarnas, kenarlar ve yüzeyler ihtiva eden merdivenli bir çatıdan ibarettir. Her kenarı yanındaki kenarla dik, yarı dik veya hem dik hem yarısının toplamı olan bir açı ve yahut bir başka açıyla kesişir ve tüm bu kenarlar ufuk çizgisiyle paralel varsayılan bir yüzeye diktir. Bu kenarların üzerinde, ufuk çizgisine paralel olmayan bir veya iki düz veya eğimli bir yüzey yer alır. Onlar da mukarnasın çatısıdır. Bu kenarlara çatısıyla birlikte beyt (hücre) denir. Ayrıca, tabanları ufuk çizgisine paralel bir yüzeyde bulunan ve yan yana sıralanan beytlerin birliğine tabaka denir. Tabandaki en büyük kenarın miktarına ise mukarnasın mikyas'ı (ölçüsü) denir. Gördüğümüz mukarnasların türleri ise dört çeşittir: Sâzec (Basit mukarnas) veya inşaatçıların adlandırdığı gibi birûminber, mutayyan (çamurlu mukarnas), kavisli mukarnas ve şîrâzî mukarnas"⁵ (el-Kâşî, s. 180).

El-Kâşî'den sonra mukarnasın ne olduğuna dair çok sayıda tanım yapılmıştır. Bunlar içerisinde Celal Esad Arseven'in şu tanımını zikretmemiz yerinde olacaktır: *"Bir satıhtan diğer bir satha veya girgin bir kısımdan taşkın bir kısma geçerken, istinat veya tezyinat maksadıyla kullanılan menşurî (prizmatik) parçalara mukarnas denmektedir"* (Arseven, 1975, c. 2, s. 953).

⁵ Makram HADDAD tarafından Arapça'dan Türkçe'ye çevrilmiştir.

1. MUKARNASIN MENŞEİ

Mukarnasın menşei ile ilgili kanaatimizi belirtirken günümüze ulaşmış ve araştırmacılar arasında tartışma konusu olan en eski örnekleri ele alıp incelemeleri şu şekilde yapmaya çalışacağız:

a) Arap Atâ Türbesi

Karahanlı dönemine ait en eski türbelerden biri olup bugünkü Özbekistan'ın Tim şehrinde 978 yılında inşa edilmiş bir türbedir. Bu türbenin kubbesi kare planlı bir kasnak üzerine oturtulmuş ve dört köşesinde ilkel mukarnas diyebileceğimiz birer tromp yerleştirilmiştir (Görsel 1). Bu tromplar, üst kısmı niş şeklinde bir birim, alt kısmı ise *el-Kâşi mukarnası* diye bilinen mukarnas hücresinin biçiminde olan üç birim olarak iki tabakadan ibarettir. Bu düzen, bildiğimiz mukarnas yapısına çok benzeyen bir düzendir. Bu örnek, beyitlerinin mevcut örnekler arasında en basit olanı olduğu için mukarnasın ilk örneklerine yakın olduğunu söylemek mümkündür.



Görsel 1. Arap Atâ Türbesi (Okuryazarım)⁶

b) Kümbed-i Âlî

İsfahan'ın güneyinde yer alan Abarkuh şehrinde 1056 yılında inşa edilmiştir. Büyük Selçuklu mezar yapıları arasında en eski tarihli olanıdır. Bu kümbetin sekiz köşeli gövdesinin dış duvarının üst kısmında üç tabakalı mukarnaslı bir kuşak yer almaktadır (Görsel 2). Bu örnekteki mukarnas hücreleri az önce bahsettiğimiz Arap Atâ Türbesi'ndeki mukarnas birimlerine tamamen benzemekte olup Orta Asya ve İran'da bundan sonraki tarihlerde göreceğimiz mukarnas örneklerine de benzemektedir. Arap Atâ Türbesi'nin mukarnasının aksine bu örnek birçok birim ve birden fazla tabakadan ibarettir ve onun önemi bu özelliklerinden kaynaklanmaktadır.

⁶ <https://okuryazarim.com/karahanli-sanati/>, Son erişim tarihi: 17/07/2020.



Görsel 2. Kumbet-i Âlî (Okuryazarım)⁷

c) İsfahan Cuma Camii

Büyük Selçuklu yapısı olan bu bina XI. asrın sonlarında inşa edilmiş olup farklı tarihlere ait çeşitli ilaveler görmüştür. Bu caminin farklı bölümlerinde ebadı farklı olan mukarnas örnekleri mevcuttur. Caminin ibadet mekanındaki ana kubbenin mukarnaslı tromplarının birimleri Arap Atâ Türbesi'ni hatırlatır (Görsel 3). Avlusunun XII. asırda eklenmiş (Çoruhlu, s. 504-506) eyvanlarındaki mukarnasların hücreleri daha eski tarihlere ait mukarnaslı trompların hücrelerinden daha gelişmiş bir vaziyettedir.



Görsel 3. İsfahan Camii'nin İbadet Mekanındaki Ana Kubbenin Mukarnaslı Tromplarından Bir Detay (Mustafa Furkan Özren)

⁷ <https://okuryazarim.com/kumbet-i-ali/>, Son erişim tarihi: 17/07/2020.

d) İmam Dur Türbesi

Samerra civarında XI. yüzyılın sonunda inşa edilmiş ve İslâm dünyasında yapılmış ilk mukarnaslı kubbe addedilir. Bu kubbenin beş tabakalı mukarnasının birimleri, İran ve Orta Asya'daki büyük Selçuklu ve bir önceki dönemlerde yapılan mukarnasların birimlerine benzemektedir. Malzeme olarak da yine İran ve Maverâünnahir mukarnaslarında olduğu gibi alçı kullanılmıştır (Görsel 4-5).



Görsel 4. İmam Dur Türbesi (Archnet)⁸



Görsel 5. İmam Dur Türbesi; Kubbenin İçi (Archnet)⁹

e) El-Cüyüşî Camii

Mısır'da Ermeni asıllı Emirü'l Cüyüş Bedr el-Cemali tarafından inşa edildiği için Cami'ü'l-Cüyüşî diye isimlendirilmiştir. Kitabesine göre 1085 yılında inşa edilmiştir.

Bu camide Tunus'taki Kayrevan Camii'nin minaresine benzeyen kare planlı ve iki

⁸ <https://archnet.org/sites/3838>, Son erişim tarihi: 17/07/2020.

⁹ <https://archnet.org/sites/3838>, Son erişim tarihi: 17/07/2020.

katlı bir minare yer alır. Ayrıca minarenin gövdesinin üst kenarında nadir rastlanan mukarnaslı bir korniş bulunmaktadır (Görsel 6). Bu mukarnas iki tabakalı olup hücreleri de Kümbeti Ali mukarnasının hücrelerine benzemektedir.



Görsel 6. El-Cüyüşî Camii'nin Minaresi (Faiz-E-Haakimi)¹⁰

f) Murabıtlar Kubbesi

Yanıdaki Ali bin Yusuf camisi için abdest alma yeri olduğu düşünülen bu kubbe, Ali bin Yusuf (1107- 1143) zamanında Marakeş şehrinde inşa edilmiştir. Nebatî süslemelerle oyulmuş sekizgen şeklinde olan bu kubbenin dört köşesinde birer mukarnaslı küçük kubbe yer almaktadır. Bu kubbelerin mukarnası iki tabakalı olup tepesi ortadaki büyük kubbede olduğu gibi sekiz dilimlidir (Görsel 7).



Görsel 7. Murabıtlar Kubbesi

¹⁰ <https://www.faizehaakimi.com/Maqamat/>, Son erişim tarihi: 17/07/2020.

g) Kal'atü Beni Hammâd

Cezayir'de XI. yüzyılda Berberîler tarafından kurulan bir kale-şehirdir. Burada yer alan Kasrû'l Bahr denilen mevkide pişmiş topraktan mamul merdivenli şekilde birbirine yapıştırılmış piramidal bir hale gelmiş paralel yüzlerden teşekkül eder (Görsel 8).



Görsel 8. Benî Hammâd Kalesinde Bulunan Bir Unsur (Houria Cherid)¹¹

Bu örnek birçok araştırmacı tarafından Mağrib'deki mukarnasın ilk örneği olarak kabul edilmektedir. Birçok sebepten ötürü bunun bir mukarnas olabileceği konusunda şüphelerimiz bulunmaktadır. Hatta bu unsurun başka bir mahiyete sahip olduğunu düşünmekteyiz. Zira bilebildiğimiz kadarıyla başka bir yapıda böyle bir şekle mukarnas olarak ne bu dönemde ne de farklı tarihli dönemlerde rastlanılmıştır. Buradaki de duvarların köşelerinde yer alması ve en az iki veya dört tanesi bulunması gerekirken tek olarak bize ulaşmış ve arkeologlar tarafından duvara yapışık değil de enkaz altında bulunmuştur. Ayrıca malzeme olarak da Mağrib bölgesindeki mukarnas örneklerinden ayrılmaktadır. Tahminimizce bu şeklin mukarnas olduğunu ilk söyleyen kişi Fransız asker De Beylié (1849-1910) olup bunu "*La Kalaades Beni-Hammad, une capitale berbère de l'Afrique du Nord au XIe siècle*" (De Beylié: ²⁵⁸) adlı kitabında nakletmektedir. Sonraki araştırmacılar da bu bilgiyi benimsemişlerdir.

3. MUKARNASIN MAŞRIKTAN İSLÂM COĞRAFYASINA YAYILMASI

İslâm coğrafyasındaki ilk mukarnas örneklerini baktığımızda mukarnasın doğudan batıya doğru bir güzergâh takip ettiği görülür. Günümüze kadar ulaşabilmiş bu ilk mukarnaslar arasında uzun bir zaman yokken coğrafi bakımından aralarındaki mesafe kısa sayılmaz. Bu da dönemin siyasi ve sosyal şartlarıyla ilişkili bir husustur.

¹¹ http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;dz;Mus01;16;en, Son erişim tarihi:17/07/2020.

Şöyle ki, geniş İslâm coğrafyasının farklı ve birbirine uzak bölgeleri arasındaki kültürel, bilimsel ve sanatsal faaliyetler hızlı bir geçişkenlik göstermekteydi. İslâm 'ın ortaya çıkışından Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışına kadar bu durum sürüp gitmiştir. Bilim adamları, zanaatkârlar, seyyahlar ve her kesimden insanlar İslâm coğrafyasının farklı bölgeleri arasında vizesiz yolculuk yapabilmekte, hatta devamlı olarak bir bölgede ikamet edebilmekteydiler. Nitekim herhangi bir bölgede mevcut olan veya icat edilmiş olan bilgi, birikim veya teknik cinsinden maarif, Müslümanların diğer coğrafyalarına kolayca geçebilmekteydi. İşte mukarnas da bu şekilde ortaya çıkıp hızlı bir şekilde yayılarak İslâm dünyasının öbür ucundaki diğer bölgelere ulaşmıştır.

Yukarıdaki listede sıralanan mukarnasın ilk örnekleri ve tarihlerine bakılınca ilk örneklerin ilk olarak doğuda zuhur edip batıya doğru ilerlediği görülür. Fakat mukarnasın; malzemesi, teknikleri ve uygulandığı mimari kısımlara bakılınca durum değişir. Mesela ilk mukarnaslı tromp Arap Atâ Türbesi'ndeki iken ilk mukarnaslı kubbenin İmam Dur Türbesi'nin kubbesi olduğu kabul edilmektedir. Yani Orta Asya'da ortaya çıkan mukarnas diğer coğrafyalara intikal ettiğinde farklı çevrelerden etkilenerek yeni teknikler ve vazifeler kazanıp farklı tiplerin teşekkülüne yol açmıştır.

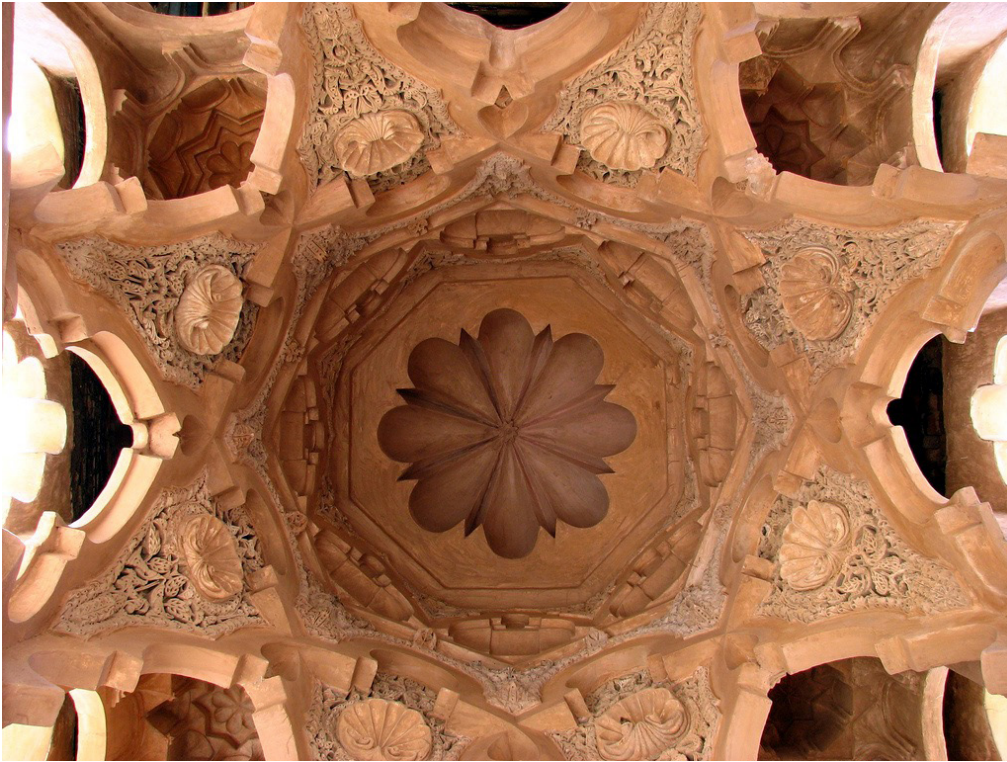
Bu bağlamda mukarnasın doğudan batıya yaptığı tahmin edilen yolculuğun haritasını belirtecek olursak şöyle söyleyebiliriz:

İlk örnekleri göz önünde bulundurulduğunda mukarnasın Mâverâünnehir bölgesinde ortaya çıktığını ifade edebiliriz. Böylece ilk örnek, bir Türk-İslâm hanedanı olan Karahanlılar zamanına tarihlenmiş olur. Akabinde Maveraünnehir'e komşu olan İran bölgesine geçmiş olmalı ki, özellikle XI. asırda tüm İran'da, hatta Irak'ın bazı yerlerinde inşa edilmiş birçok mimari eserlerde rastlanabilmektedir. Kanaatimizce mukarnasın Irak coğrafyasına ulaşması, onuncu asırda kurulan ve eski Sâsânî imparatorlarının soyundan gelmiş olduklarını iddia eden Büveyhilerin hem Irak hem de İran bölgelerinde hüküm sürmesinin bir sonucudur. Zira o dönemde Irak ve İran bölgeleri arasındaki kültürel, bilimsel ve mezhepsel bağlar bir hayli güçlü durumdaydı.

Orta Asya, İran ve Irak arasındaki coğrafi yakınlıktan dolayı mukarnasın bu üç bölgede yakın tarihlerde zuhur etmesi anlaşılabilen bir durumdur. Fakat erken bir tarihte Mısır'da zuhur etmiş olması dikkat çekicidir. Bu hususta, Crewsell'in bir

tesbiti önem arz eder. Ona göre Mısır'daki Ermeni asıllı Emirü'l Cüyûş Bedr el-Cemali tarafından inşa edilen el-Cüyûşî Camii'nin minaresindeki mukarnaslar, Ermeniler tarafında yapılmıştır. Buna göre ilk önce İran'daki Kümbet-i Ali 1056 yılında inşa edilir, ondan sonra 1072 senesinde Ani'deki Ebu'l-Menuçehr Camii inşa edilmiş ve en son Mısır'daki el-Cüyûşî Camii 1085 yılında kurulur. Böylece Ermeni zanaatkârlar, mukarnasın Ani'den Mısır'a ulaşmasını sağlamış olurlar (Creswell, c. 1, s. 159).

Daha önce zikredildiği gibi Beni Hammad kalesinde bulunmuş seramikten yapılmış olan paralelyüzlüler, tezyinî bir unsur olsa da mukarnas olma ihtimali çok düşüktür. Bu kanaatin sebebi de yukarıda açıklanmıştır. Ayrıca, Mağrib'de ilk mukarnaslar Beni Hammad kalesinin inşa tarihine yakın olmakla beraber¹² yapı olarak ona hiç benzememektedir. Evrimsel bir şekilde düşünsek de bu kalede bulunmuş paralelyüzler ile Mağrib'de ilk mukarnaslardan sayabileceğimiz Murabıtlar kubbesindeki köşe mukarnasları (Görsel 9) arasında hiçbir benzerlik bulunmamakta; hatta ikisinin arasında bağlayıcı bir halka olabilen ortak bir unsur dahi mevcut değildir. Keza XI. asır ve sonrasında Sicilya ve Güney İtalya'da inşa edilmiş mukarnaslı yapılarda da paralelyüzlü mukarnaslara rastlanmamaktadır.



Görsel 9. Murabıtlar Kubbesi'nin İçi

¹² Murabıtlar kubbesi, Kutubiyye camii ve Palermo'daki Palatin Chapel gibi XII. Asrın ilklerinde inşa edilen yapılardaki mukarnaslar Beni Hammad kalesindeki unsurlara hiç benzememektedir.

Bununla beraber, Asım Muhammed Rızık gibi bazı arkeologlar Kayravan Camii'nin mihrap kubbesinde primitif bir mukarnas bulunduğunu belirtirler (Rızık, s. 294). Fakat kanaatimizce bu kubbede mukarnas diyebileceğimiz bir unsur bulunmadığı gibi kubbe altında dilimli tromplar ve kemerler dışında mukarnasa benzeyen başka bir unsur dahi yoktur. Tahminimizce bu tip görüşler, mukarnas diyebileceğimiz unsurun mahiyetini belirtmemiş olmaktan kaynaklanıyor. Çünkü Asım Rızık dışında Ferid Şafî ve Muhammed Afîfî gibi bazı arkeologlar da kubbe kasnaklarının köşelerindeki trompları mukarnasın bir birimi olarak saymaktadırlar (Afîfî, s. 285; Şafî, s. 31).

Buna göre mukarnasın Kuzey Afrika'da ilk görüldüğü dönem dikkate alındığında Fatımîler asrında (909-1171) Mısır'dan Kuzey Afrika'ya bir şekilde geçmiş olduğu tahmin edilebilir. Fatımîler, başkentini 973 senesinde Tunus'tan Kahire'ye taşımışlardır; fakat Kuzey Afrika'daki hâkimiyetleri el-Muiz bin Bâdîs'in 1045 senesinde Abbasilere tabi olduklarını ilan edene dek devam etmiştir (Şeyyid, c. 12, s. 228-237). Bu hadiseden dolayı Fatımîler, 1058 yılından itibaren Beni Hilâl kabilelerinin Mısır'dan Kuzey Afrika'ya geçmesini teşvik etmişlerdir. Daha sonra 1108 ile 1116 seneleri arasında (Yahya bin Tamim zamanında) başkenti Kayravan'dan Mahdiyye'ye taşıyan Zîrîlerin tabiliği tekrardan Mısır'daki Fatımîlere ilan edilmiştir (İdris, c. 1, s. 357).

Vardığımız kanaati özetleyecek olursak mukarnasın ortaya çıktığı ilk yer Orta Asya olup kısa sürede tüm İslâm dünyasında kullanım alanı genişlemiş ve zamanla farklı karakterler kazanarak yeni şekil ve teknikler ortaya çıkmıştır. Fakat mukarnasın Mağrib'deki ilk zuhuruna dair çoğu görüşler her hangi bir arkeolojik bulgu veya tarihî bir gerçeğe dayanmadığı için bu konuyla ilgili daha ayrıntılı bir incelemeye ihtiyaç duyulmaktadır.

4. MAĞRİBÎ MUKARNASIN ZUHURU

Yukarıda ifade edildiği gibi mukarnasın, İslâm coğrafyasının doğudaki en uzak noktalarında doğup bir veya bir buçuk asır içerisinde coğrafyanın uzak batı kıyılarında zuhur etmesi, hızlı bir şekilde gelişip doğudakinden farklı olarak kendine özel bir sistem kazanması ve o bölgenin mimarlığının alamet-i fârikası olmasından

dolayı, Mağrib coğrafyasında ilk zuhuru dair farklı teoriler ortaya çıkmıştır. Konu ile ilgili teorilerin üç gruba ayrılması mümkündür. Oleg Grabar başta olmak üzere birinci grubun tezine göre Mağribi mukarnas, Maşrikî mukarnasla paralel olarak ve iki tarzın arasında hiçbir etkileşme olmadan ortaya çıkmış (Grabar, 1978, s. 175). İkinci grubun teorisine göre ise Mağribi mukarnasın ilk çıkışı kuzey Afrika'da değil de Endülüs'ün Almeria şehrinde vuku bulup Kuzey Afrika bölgesine geçmiş. Bu teorisinin sahibi İspanyol tarihçi Jacinto Bosch Vilá'dır (Maldonado, 2010, c. 4, s. 1878; Vilá, 1977, c. 8, s.139-160). Üçüncü teze göre ise mukarnas, doğuda doğup hızlı bir şekilde tüm İslâm coğrafyasına yayılmış ve Mağrib bölgesinin doğu kapısından girip Endülüs'e ulaşmıştır. Bu üç tez yakından incelendiğinde şunlar söylenebilir:

İlk teoriye göre mukarnas, İslâm coğrafyasında eşzamanlı olarak hem İran'ın kuzey doğusunda hem de Afrika'nın kuzey ortasında iki bölgenin arasında temas noktası olmadan ortaya çıkmıştır. Fakat bu görüş, bir kaç sebepten dolayı tatminkâr değildir. Zira ilkel mukarnasın en erken örnekleri İran ve Orta Asya'da görülmektedir.¹³ Kuzey Afrika ve Endülüs'teki ilk zuhuru ile bu ilkel mukarnasların arasındaki süre bir buçuk asırdan fazladır. Yani bu iki tip mukarnasın zuhuru eşzamanlı değildir. Ayrıca, mukarnas gibi karmaşık bir unsurun “tesadüfen” iki farklı bölgede, yakın tarihlerde ve aynı görünüşle ortaya çıkması pek mantıklı değildir. En azından rastlanması çok ender bir durumdur. Buna binaen bu görüşün isabetli olma ihtimali çok düşük olarak değerlendirilmiştir.

İkinci teze gelince, Jacinto Bosch Vilá'ya göre mukarnasın ilk zuhuru İslâm coğrafyanın doğu tarafında olup Mağrib bölgesine ilk girişi İfrîkiyye tarafından değil de Endülüs'ün doğu kıyısı ve tam olarak Almeria limanı üzerinden gerçekleşmiştir. Bu tez de coğrafyacı ve tarihçi olan el-Uzrî el-Endelüsî'nin (1003-1085) *Tarsi'ü'l Ehbâr* adlı eserinde geçen mukarnas (سَنَرَقْم) kelimesine dayanmaktadır (el-Uzrî, s. 85).¹⁴ Şöyle ki adı geçen eserde, Almeria (Endülüs) şehrinde 1054 (Muhammed bin Ma'n'ın vilayetin başına geldiği tarih) ile 1085 (el-Uzrî'nin vefat tarihi) seneleri arasında inşa

¹³ Grabar'ın bu görüşü, Beni Hammâd kalesindeki erken tarihe (1007) ait unsurun mukarnas olduğuna dayanmaktadır. Fakat daha önce zikredildiği gibi bu unsurun mukarnas olduğunu ispatlayan ciddi bir delile ulaşamamıştır. Böylece de, Mağrib bölgesinde günümüze ulaşmış en erken mukarnas örneği, Murabitlar kubbesinin dört köşelerindeki birer küçük mukarnaslı kubbedir. Bu yapı ile İran ve Orta Asya'nın ilk mukarnas denemelerinin arasında da bir buçuk asırdan fazla olan bir müddet vardır.

¹⁴ *Tarsi'ü'l Ehbâr* adlı kitapta, Almeria'nın valisi olan Muhammed bin Ma'n'ın (dönemi 446/1054 yılında başlamış) yaptırdığı sarayın içerisinde bulunan bir salon (Meclîs) anlatılırken, şu ifadeler kullanılmıştır:

سَلْجَمَلَا كَلْدُ شُورْفَم، نَأَقْتَالَاو شَرَقْنَلَا يَف بَرْعْأَلْب، قَرَشْمَلَا فَعْدَ عَيْكَحْ يَلْع فَعْدُو عَجْتَفَم بَأَوْبَا يَلْع أَضْيَا مِيظَح سَلْجَم هَتَلْبَقْ يَف هَيْلِيو "هَتَلْبَقْ يَف هَيْلِيو رَأَصْبَالَا هَيْف رَأَحْت هَبْئَارْغُو بِيَهْتَلَا عَاوْنَأَب تَنْقَتَا دَق تَرِيْبَك رَاد نَم قَلْبَقْلَا يَف هَيْلِيو، مَزْرَاو هَحَطَس ضَيْبَالَا مَأْخِرْلَاب...شُوقْنَمَلَا مَأْخِرْلَاب رَزَا دَقُو ضَيْبَالَا مَأْخِرْلَاب شُورْفَم بِيَطْلَا بَهَذَا اِهْيَف لَوَزْنَمَلَا قَشُوقْنَمَلَا قُوزْمَلَا فُوقْرَلَاب سَنَرَقْم مِيظَح سَلْجَم"

edilmiş bir sarayın müştemilatının ayrıntıları anlatılmıştır. Anlatırken de o sarayda bulunan bir salonun iç mekânı “...altınla kaplanmış müzeyyen raflarla mukarnaslı bir meclis (salon)...” şeklinde tavsif edilmiştir. Böyle bir yapı günümüze kadar ulaşmamış olsa da Endülü’s eserleri uzmanı olan İspanyol tarihçisi Basilio Pavón Maldonado da bu teorinin muteber olduğunu ima eder (Maldonado, c. 4, s.185).

Endülüslü sanatkarların Kuzey Afrika'daki İslâm sanatının tekâmülünde oynadığı rol göz önünde bulundurulursa bu görüş mantıklı addedilebilir. Ancak yine de bir iki tenkidimiz söz konusu olabilir:

Günümüzde, metinde anlatılan yapıya benzeyen bir esere rastlanmamakla beraber “mukarnas” kelimesinden kastedilen şey, bildiğimiz mimari unsur mu yoksa sözlükteki “çıkıntılı sırt” anlamına gelen kelime mi diye kesin bir kanaate varmak kolay bir şey değildir. Üstelik “raflarla mukarnaslı” ibaresindeki raflar (فوفُر) ifadesi de asıl anlamına¹⁵ değil de “mukarnasın merdivenli birimlerin her biri” anlamında kullanılmış olmalıdır. Ayrıca günümüze ulaşmış mukarnas eserlere bakılırsa dikdörtgen şeklinde olan mukarnasın ilk örnekleri, Karaviyyîn Camii'nin orta nefinde bulunan tonoz (XII. asrın ilk yarısı) ve Palermo'da 1180 yılında inşa edilmiş Cappella Palatina Kilisesi'nin orta nefini örten ahşaplı mukarnastır. Almeria'da bu kadar erken bir tarihte (1054 ile 1085 arası) mukarnaslı bir çatıyla örtülen bir salonun bulunması da pek mantıklı gözükmemektedir.¹⁶ Çünkü –günümüzde bilinen örneklerle nispeten- bütün İslâm coğrafyasında bu tarihte inşa edilmiş mukarnas örnekleri hala ilkel bir vaziyette olup daha çok tonoz bingiler ve basit kuşaklar gibi yerlerde bulunmaktadır. Buna binaen söz konusu metindeki “mukarnas” ifadesi büyük ihtimalle çıkıntılı birimlere sahip başka bir örtü sistemi için kullanılmıştır. Kurtuba Ulu Camii'ndeki bazı neflerin çıkıntılı ahşap örtüleri buna örnektir (Görsel 10).¹⁷ Bu tarz çatılar, hem salon gibi geniş bir alanı örtme niteliğine sahip, hem de ahşaplı olduğu için altın kaplamalı tezyînâta kâbildir.

15 Türkçe'ye de geçmiş bu kelime, genellikle tahtadan ya da metalden yapılmış, bir duvara ya da bir dolabın içine birbirine koşut bir biçimde tutturulan levhaların her birine denilir. el-Kâmûsi'l-Muhiit'te şu şekilde anlatılmıştır: “مُكْرِنٌ: تَبْيِيلُ أَفْئِارِطٍ هَيْلَعَالٍ خُجْجِي قِاطِلًا نَبِيَش”. (el-Firûzâbâdî, s. 814). **Türkçesi:** raf, takaya (kubbealtı lugaî sözlüğü: Taka, duvar içine yapılmış küçük, kapaksız dolap) benzeyen üstüne evin eşyalarını koymaya yarayan bir şeydir.

16 Salonun çatısı mukarnaslı diye metinde açıkça zikredilmemişse de anlaşılabilir de anlaşılabilir. Zira müellif, aynı salonu vasıf ederken “beyaz mermerle mefruş (serilmiş) ve oyulmuş mermerle yanlardan kaplanmış” şeklinde döşeme ve duvarları da açıkça zikretmeden onların mermerle kaplamalı olduklarını anlatmıştır. Ayrıca “mukarnaslı Salon” (سَلُونٌ مَكْرِنٌ) ifadesinden salonun üstü mukarnaslı kubbeyle örtülü diye bir ihtimal de çok düşüktür. Çünkü durum öyle olsaydı, direk “mukarnaslı kubbe” derdi. Öylece “mukarnaslı salon (Meclis)” ifadesinden anlaşılabilir mana; “üstü mukarnasla örtülenmiş” olmalıdır. Buna göre de o kadar erken bir tarihte bir salonun tamamı mukarnasla örtülü olması, İslâm coğrafyasında bulunan mukarnas örneklerinin kronolojik gelişimiyle uyuşmamaktadır.

17 Yukarıda bahsedildiği gibi mülükü't Tevâif zamanında çıkan bu tarz çatılar, Müdeccen döneminde gelişip çokça rastlanmaya başlar ve farklı şekilleri kazanır. Müdeccen döneminin en güzel örneklerinden Zargoza şehrindeki Aljaferia sarayın II. Ferdinand zamanında 1493 yılında inşa edilen taht salonunun üstünü örten altın rengiyle süslenmiş ihtişamlı çatıdır. (Gualis, s. 91)



Görsel 10. Kurtuba Ulu Camii'nde Bir Sahnın Çatısı

Maldonado'ya göre de bu tarz örtülere XI. ve XII. asırdan itibaren Toledo, Malaga, Gırnata ve Almeria'da rastlanmaya başlar (Maldonado, c. 1, s. 154). Buna göre Almeria şehrinin XI. yüzyılında bu tarz örtü sistemlerini tanıdığı olmasında da zikredilen ihtimali güçlendirmektedir.

Söz konusu metinle ilgili de, Kurtuba Ulu Camii'ndeki çıkıntılı ahşap örtüler yere indirilip yan duvara yerleştirilirse çok raflı açık bir dolap olarak kullanılabilirler. Şöyle ki el-Uzri'nin Almeria'daki salonun çatısını anlatmak için kullandığı ifadeleri bu örtü sistemi için kullanmak bir hayli isabetli olur. Yani “[çatısı] raflarla mukarnaslı (çıkıntılı), müzeyyen ve altınla kaplanmış müthiş bir salon”.

Ayrıca Sâgânî Radıyyüddin'nin (ö650/1252) el-*Ubâbü'z-zâhir* adlı sözlüğünde karnas kelimesi şerh edilirken mukarnas/karnaslı (مُقَرْنَسٌ) bir çatı, merdiven şeklinde yapılmış bir çatı anlamına geldiğinin ifade edilmesi göz önünde bulundurulursa yukarıda söz konusu edilen bu faraziye bir kat daha güçlenmiş olur (es-Sâgânî, c. 3, s. 408).

Almeria salonunun örtüsünün mukarnas sistemli olduğuna dair görüşü kabul etmek için o eserden kalmış maddî bir delile ihtiyaç duymaktayız veya en azında o tarihe yakın benzer bir unsur bulmalıyız. Böylece bu tezi kabul etmek için yeterli delilin olmadığı görülmektedir.

Üçüncü görüş ise günümüze kadar ulaşmış olan mukarnas örneklerinin kronolojik çizgisini takip ederek ortaya çıkmıştır. Bu çizgiye göre mukarnasın Mağrib'de ilk zuhuru Mısır'daki ortaya çıkışından daha sonra vuku bulmuştur. Buna göre mukarnasın Mağrib bölgesine geçmesinin vasıtası, o dönemlerde Fatimîlerin hâkimiyeti altında olan Mısır olmalıdır. Bu görüşü de Creswell, Georges Marcais ve Torres Balbás gibi sanat tarihçiler tercih etmişlerdir. Creswell'e göre de Mağrib'e giren ilk mukarnas örnekleri, kubbelere geçiş unsurlar şeklindeydiler. Fakat Mağrib'deki bu mukarnaslı geçiş unsurların Mısır'dakinden daha gelişmiş olduğuna işaret edip bu gelişmelerin yerli ustaların kaynağı bilinmeyen tekniklerinden vuku bulduğunu belirtir.

Bu son görüş –kanaatimizce- en mantıklı tez olmakla beraber Mağrib'in en eski mukarnas örneği olan Murabıtlar kubbesinden daha eski bir tarihe ait bir mukarnas bulunmasına dair tahminlerimiz de vardır. Bunun sebebi de mezkûr olan kubbenin mukarnaslarındaki birimlerin Maşrikî mukarnasın sisteminden büyük bir farklılık göstermesidir. Murabıtların birçok eserinin Muvahhitlerin gelmesiyle tahrip edilmiş olduğu göz önünde bulundurulursa Mağribi mukarnasın tespit edilebilen ilk örneği olan Murabıtlar kubbesinin mukarnasından daha az gelişmiş veya Maşrikî olanlara daha büyük bir benzerlik taşıyan örneklerin bulunma ihtimali de yükselmiş olur. Bununla beraber Bosch Vilá'nın ileri sürdüğü teori, gelecekte ortaya çıkması muhtemel arkeolojik bulgu veya tarihî belgelerin neticesinde müspet bir gerçeklik kazanabilir.

SONUÇ

Bu çalışmada, mukarnas unsurunun tanımı ve onun isimlendirilmesine dair bazı görüşler ele alınmıştır. Buna göre kelimenin asıl olarak Arapça olduğu ve İslâm mimarisinin “İslâmî” bir terimi olarak kullanılmaya başladığı tespit edilmiştir. Mukarnasın ilk defa ortaya çıkışı meselesine gelince konuya dair en önemli görüşleri inceledikten sonra bu unsurun İslâm dünyasının doğu kısmında zuhur edip bütün İslâm coğrafyasına yayılarak bir buçuk asırlık bir zaman dilimi içerisinde Mağrib mimarisinde merkezî bir yer edinmeye başlamış olduğu görülmüştür.

Mukarnasın menşesine dair çoğu anlaşmazlık ve tartışmaların şunlardan kaynaklandığına tanıklık edilmiştir:

İlk dönemden itibaren Mağrib mukarnası Maşrik bölgesindekinden farklı

olmuştur. Gerek yapı gerekse uygulama açısından bu farklılık gözlemlenmektedir. Osmanlı, Selçuklu ve Orta Asya mukarnasları gibi doğudaki örneklerden tamamen farklı tarzların ortaya çıkışının sebebi budur. Bu farklılıklardan dolayı bazı araştırmacılar, mukarnasın İslâm coğrafyasında eşzamanlı olarak hem İran'ın kuzey doğusunda hem de Afrika'nın kuzey ortasında iki bölgenin arasında temas noktası olmadan ortaya çıkmış olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bazı araştırmacılar ise mukarnas diyebileceğimiz unsurun mahiyetini tahkik etmeden kubbe kasnaklarının köşelerindeki tromplar gibi mimarî unsurları mukarnas olarak kabuk etmişlerdir. Bununla beraber mevcut çoğu araştırmalar da ya yalnızca ayakta kalan mimarî eserlerden hareket edilerek ya da sadece tarihî incelemelere dayanarak yapılmıştır. Halbuki mukarnas unsurunun menşei gibi bir konunun, bu iki ciheti göz önünde bulunduran disiplinlerarası bir yaklaşımla incelenmesi gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- AFİFÎ, M. (2005). *el-Kibâbü'l Eseriyye el-Bakiye bi Dilla Mısr fi'l-Asri'l İslâmî*. Kahire: Mektebetü Zehrai'ş Şark.
- ARSEVEN, C E. (1975). *Sanat Ansiklopedisi*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- CRESWELL, K A C. (1974). *The Muslim Architecture of Egypt*. New York: Hacker Art Books.
- ÇORUHLU, Y. (2000). "İsfahan Cuma Camii". *DİA*. c. XXII.
- DE BEYLİÉ, G L. (1909). *La Kalaa De Beni-Hammad: Une Capitale de Berbère de L'Afrique du Nord au XI^e Siècle*. Paris: Ernest Leroux.
- EL-FÎRÛZÂBÂDÎ, M. (1998). *el-Kamûsü'l-Muhîf*. Şam: Müessesetü'r-Risale.
- EL-KÂŞÎ, G C. *Miftâh-ül-Hesâb*. Princeton University Arabic collection; cn. 9201656.03. Phase II.
- EL-'UZRÎ, A. (1988). *Nusûs 'ani'l Endelüs min Kitâb Tersî'ü'l Ehbâr ve Tenvî'ü'l Esâr ve'l Büstân fi Gara'ibi'l Büldân ve'l Mesâlik ilâ Cemi'i'l Memâlik*. (Tah. A. el-Ahvânî). Madrid: İslâm Araştırmaları Enstitüsü yayınları.
- ES-SÂGANÎ, R. (1979). *et-Tekmile ve'z-zeylve's-sile li-kitâbitaci'l-Hugave's-sihahi'l-Arabiyye*. Kahire: Darü'l-Kütüp.
- Ez-Zebîdî, M. (1978). *Tâcu'l-'Arûs min Cevâhiri'l-Kâmûs*. Küveyt: Daru'l-Hidaye.
- GRABAR, O. (1978). *The Alhambra*. Cambridge: MA Harvard University Press.
- GUALİS, G M B. (2000). "Couronnement des Rois d'Aragon". *L'Art Mudejar*:

l'esthetique Islamique dans l'art chretien. Edisud.

İDRİS, H R. (1992). *eddevletü's-Sanhaciyye Tarihu Ifrikiyye fi Ahdi Benî Zîrî Minel karn 10 ile'l karn 12*. (Çev. H. es-Sahfî). Beyrut: Darü'l Garb el-İslâmî.

İSMÂİL, O. (1993). *Tarihü'l İmâretü'l İslâmiyye ve'l Fünuni't Tatbikiyye bi'l Magribi'l Aksâ*. Rabat: el-Hilalü'l Arabiyye.

MALDONADO, B P. (2010). *el-İmâretü'l-İslâmiyye fi'l-Endelüs*. (Çev. A. el-Menufi). Kahire: el-Merkezü'l-Kavmi li't-Terceme.

MÜLÂYİM, S. (2006). "Mukarnas: İslâm mimarisinde uygulanan bir geçiş unsuru", *DİA*. C. XXXI.

RIZIK, A. (2000). *Mu'cemu mustalahati'l-imare ve'l-fünuni'l-İslâmiyye*. Kahire: Mektebetu Medbuli.

SEYYİD, E. (1995). "Fâtımîler". *DİA*. C. XII.

ŞAFÎ, F. (1982). *el-İmâretü'l-Arabiyyetü'l-İslâmiyye*. Riad: Câmiatü'l-Melik Suud.

Sülüs-Nesih Yazılarda Tavır Farkı: Hattat İsmâil Zühdî Efendi ve Hattat Ömer Vasfî Efendi'nin Sülüs-Nesih Meşk Murakkaalarının Karşılaştırılması

Geliş Tarihi/Received: 19.05.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 30.07.2020

Dr. Öğr. Üyesi Özgür ÇETİNTAŞ
Bitlis Eren Üniversitesi
GSF, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
ozgurcetintas@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6055-2892

ÖZ

Sanat yaşayan bir fenomendir. Dolayısıyla sanatın evrildiğini, yani iyiye veya kötüye doğru değiştiğini gözlemlenmektedir. Bu anlamda Doğu'da İslâmiyet ve tasavvuf anlayışı, Avrupa'da Rönesans hareketleri sanat tarihi içerisindeki en büyük kırılma noktaları olarak düşünülebilir. Ancak tüm bu büyük hareketler içerisinde sanatın kendisi sürekli bir değişim halinde olmuştur. Bu değişim sanat dalları içerisinde ekollerle (usul) olduğu gibi, ekollerin ilerlemesi ise sanatçılar arasındaki tavır (üslûp) farklarıyla olmaktadır. Türk hat sanatı ekolünün ortaya çıkması 14. yüzyılda Amasyalı Hattat Şeyh Hamdullah sayesinde olmuştur. Hafız Osman ekolüne bağlı olmakla birlikte tavır (üslûp) yönünden kendisini bir adım daha öteye taşıyan hattat, Türk hat sanatı ekolünde celi (iri) yazıların mihenk taşı olarak kabul edilen Mustafa Râkım Efendi'dir. Bu çalışmada eserlerinden faydalanılan Hattat İsmâil Zühdî Efendi, Hattat Mustafa Râkım'ın hem ağabeyi, hem de ilk hocası olarak sanat tarihimizde yer almaktadır. Bu çalışma, Türk Hat Sanatı tarihinde önemli yere sahip olan Hattat İsmâil Zühdî Efendi ile Laz Hattat Ömer Vasfî Efendi arasındaki tavır farkını ve bu farkın hat sanatına olan katkılarını ortaya koymak amacıyla hazırlanmıştır. Bu sayede Türk hat sanatının gelişim sürecinde nelerin etkili olduğunu, yazı sanatında yapılan küçük değişikliklerin neleri etkileyebileceğini tartışmak da bu çalışmanın amaçları arasındadır. Zira bir hüsn-i hat eseri incelenirken nelere dikkat edilmesi gerektiği, bir eseri güzel veya çirkin olarak nitelerken hangi kriterlerin göz önüne alınması gerektiği bilgisi de çok önemlidir. Bu çalışmada aynı dönemde eserler vermiş olan iki hattatın, yine aynı tarzda olan eserinin mukayesesi yapılmıştır. Örnek olarak kullanılan yazılar hat sanatının öğretiminde "müfredat" olarak tercih edilen Sülüs-Nesih meşk murakkaalarıdır.

Anahtar Kelimeler: Türk hat sanatı, ekol, tavır, sülüs, nesih, murakkaa, tezhip

Çetintaş, Ö. (2020). Sülüs-Nesih Yazılarda Tavır Farkı: Hattat İsmâil Zühdî Efendi ve Hattat Ömer Vasfî Efendi'nin Sülüs-Nesih Meşk Murakkaalarının Karşılaştırılması. ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 4, ss. 140-153.

A Comparison of Calligrapher İsmâil Zühdî Efendi and Calligrapher Ömer Vasfî Efendi's Thuluth-Naskh Mashq Murakkaas

ABSTRACT

Art is a living phenomenon. So we observe that art evolves, that is, it changes towards good or evil. In this sense, the concept of Islam and Sufism in the East and Renaissance movements in Europe can be considered as the biggest breaking points in the history of art. However, among all these great movements, art itself has been in a state of constant change. This change, as with the schools (method) within the art branches, is the progress of the schools with the differences (style) of artists. The emergence of the Turkish calligraphy school was in the 14th century thanks to calligrapher Sheikh Hamdullah from Amasya. Although he is affiliated with Hafız Osman school, the calligrapher who takes him one step further in terms of his style is Mustafa Râkım Efendi, who is accepted as the cornerstone of celi (large) writings in Turkish calligraphy. Calligrapher Hattat İsmâil Zühdî Efendi, whose works we will use in this research, is the brother and first teacher of Calligrapher Mustafa Râkım. This research has been prepared to reveal the style difference between Hattat İsmâil Zühdî Efendi and Laz Hattat Ömer Vasfî Efendi, who have an important place in the history of Turkish Calligraphy, and their contribution to calligraphy. In this way, it is among the aims of this research to discuss what is effective in the development process of Turkish calligraphy, and what small changes in writing can affect. It is also very important to know what to consider when examining a work of calligraphy, and what criteria should be considered when describing a work as beautiful or ugly. In this research, comparisons of two calligraphers who produced works in the same period were compared. The texts used as examples are the sulus-naskh meshk murakkaa preferred as a "curriculum" in the teaching of calligraphy.

Keywords: Turkish art of calligraphy, school, style, thuluth, naskh, murakkaa, illumination

GİRİŞ

Her sanat dalında olduğu gibi Türk hat sanatında da ekoller görülmektedir. Bu ekoller Türk hat sanatına yön veren veya bu sanatın yönünü değiştiren bazı hattatlar tarafından yüzyıllar içinde oluşturulmuştur. Aslında hattatlar bu ekolleri oluşturmak için yola çıkmamışlardır. Kendilerinden önce gelen veya kendi dönemlerine mensup diğer hattatların yazılarında gördükleri hata, noksanlık veya geliştirilebilir hususları kendi estetik anlayışlarına göre değiştirdiklerinde ve bu anlayış daha öncekinin yerini aldığı anda ekoller ortaya çıkmış veya o hattatın tavrı belirginleşerek sanata yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu noktadan ele alındığında her hattat, kendinden önceki sanatçıların eksiklerini giderdiği gibi kendinden sonraki hattatlar için de yeni bir yol açmış olur. Açılan bu yeni yol bazen diğer hattatlar tarafından kabul görerek takip edilmiş bazen de terk edilerek zamanla yok olmuştur. Üçüncü bir seçenek olarak bu yollar terk edilmese de bu yolların izinde yeni ara yollar oluşmuştur. Ekoller, sanat dalları için, sanatı bütünüyle etkileyen ve yönlendiren köklü bir farklılık iken tavrı, sanatçıyla alâkalı bir durum olarak etki alanı daha sınırlıdır. Ekoller, sanatın kendisini etkilediği gibi toplumun sanat anlayışını ve estetik algısını da belli bir dönem için veya kalıcı olarak değiştirebilir. Tavrı farkı ise sanatçıları birbirinden ayıran detaylar olarak düşünülebilir. Dolayısıyla bir sanat dalı içerisinde ekol oluşturabilmek ender rastlanılacak bir birikimin eseridir.

Türk Hat Sanatında Ekol Sahibi Hattatlar

Türk hat sanatında ekol sahibi hattatların başında hat sanatını Arap etkisinden çıkarıp Türk ekolünü geliştiren XV. yüzyılda yaşamış olan Hattat Şeyh Hamdullah Efendi (1436/1520) gelmektedir. Hat sanatını, Yâkut el- Musta'simî tesirinden çıkarıp Türk ekolünü geliştiren Hattat Şeyh Hamdullah'tır. Tahminen 1485 yılında Osmanlı- Türk yazı sanatında Yâkut-ı Mustasimî devri kapanmış, Şeyh Hamdullah üslubu doğmuştur (Derman, 1976, s. 54). Türk hattatlarının en büyüklerinden sayılan ve diğer önemli hattatlar tarafından "Kutbül- küttab, Gülzar-ı Bustân-i âdâb vb" diye vasıflandırılan Hattat Şeyh Hamdullah Efendi Türk yazı sanatına yaptığı hizmetle tebci edilmeye lâyık görülmüştür (Celal, 1948, s. 5). İslam sanatları alanı (tezhip, minyatür, ebru) içerisinde çok önemli bir sanatçı olan Hattat Şeyh Hamdullah Efendi, Türk hat sanatının temel karakterini ortaya koymuş ve altı yüzyıl sonra dahî taklit edilmeye çalışılmıştır. Günümüzde kullanılan harf ölçüleri, satır nizamı, harfler ve diğer çizgiler arasındaki

münâsebetler ve daha birçok temel kural Hattat Şeyh Hamdullah Efendi'nin estetik zekâsının ürünüdür ve tüm bu nitelikleriyle İslam yazı sanatı sahası içinde Türk hat sanatı ekolünü oluşturmaktadır. Hattat Şeyh Hamdullah'tan sonra Türk hat sanatı ekolünün ilerlemesinde rol oynayan birçok hattat olmuştur. Bu hattatların başında Hattat Şeyh Hamdullah'tan sonra Sülüs ve Nesih yazıda ekol sahibi olarak Hattat Hâfız Osman'ı (1642/1698) anmak gerekir. Hattat Hafız Osman Hattat Şeyh'in yazılarına daha doğrusu harflerine ayrı bir güzellik katarak Aklâm-ı sitte'yi güzelliğin zirvesine ulaştırmıştır (Alparlan, 2004, s. 64). Hattat Şeyh Hamdullah'a ait yazılar incelenirken kendisinden önceki dönemin hattatlarının harf yapıları, harf ölçüleri, yazı âhengi, satır nizamı gibi hat sanatı için temel kaideler ve bu kaidelerde yaptığı değişiklikler dikkate alındığında kendisinin dehası ve sanata katkıları anlaşılmaktadır. Zîra temelleri Hattat Şeyh Hamdullah tarafından atılan Türk ekolü, sonraki hattatlar tarafından da benimsenmiş ve sürekli bir gelişmeyle günümüze kadar gelmiştir. Hattat Şeyh Hamdullah yolunu takip ederek Türk hat sanatı tarihinde büyük öneme sahip bir başka hattat da Hafız Osman'dır. Hafız Osman tarafından ilk kez denenilen ve günümüze kadar kabul gören, taklit edilip farklı formları çalışılan Hilye-i Şerife levhaları hat sanatının vazgeçilmez eserleri arasındadır. Ondan sonra muhtemelen en önemli değişikliğe imza atan Mustafa Râkım Efendi olmuştur.

Mustafa Râkım Efendi ve Hattat Ömer Vasfî Efendi

Türk hat sanatında celi (iri) yazıların en doğru ve en göz alıcı biçimde yazılması Hattat Mustafa Râkım Efendi'nin başarısıdır. Hattatlar arasında önemli bir yeri olan Mustafa Râkım, başarısını ağabeyi Hattat İsmâil Zühdi Efendi'ye mâl etmektedir. Zîra Hattat İsmâil Zühdi, Türk hat sanatının çok önemli bir ekolü olan Hattat Hafız Osman ekolünü kendi devrinde geliştirerek en güzel biçimde temsil etmiş harf ve kelimelere zarif bir görünüş kazandırmıştır (Berk, 2003, s. 33). Ünye'de doğan Hattat İsmâil Zühdi Efendi Saray-ı Hümayûn hattatı olmuş, 40'dan fazla Mushaf-ı şerif ve başka pek çok murakkaalar, levhalar yazmış ve 1806 yılında vefat etmiştir (Serin 1999, s. 154). Bu çalışmada kendisinden istifade edeceğimiz diğer Hattat Ömer Vasfî Efendi için "Hat ve Hattatân" adlı eserin 165. sahifesinde bilgi verilmiştir. Bu bilgiler ışığında Trabzonlu olduğu, bu sebeple Laz Hattat Ömer Vasfî adıyla tanındığı ve Enderun-ı Hümayûn'da hocalık yaptığı bilinmektedir. Hattat Ömer Vasfî Efendi 1824 yılında vefat etmiştir (Hat ve Hattatân, Mirza Habib Efendi, H. 1325 <https://archive.>

org/details/hattvehattatan00qnabuoft/page/268). Türk Hat Sanatı tarihi içerisinde bilinen iki Hattat Ömer Vasfî vardır. Diğeri Hatib Hattat Ömer Vasfî Efendi'dir ki kendisi yaşadığı tarih itibarıyla Hattat İsmâil Zühdi Efendi'nin çağdaşı değildir. 1880 yılında İstanbul'da doğmuştur (Serin 2003, s. 204). Bu makalede birbirine yakın dönemde yaşamış ve eserler vermiş olan Hattat İsmâil Zühdi ve Hattat Ömer Vasfî Efendilere ait birer murakkaa incelenerek hat sanatı bakımından kritik yapılacaktır ve iki hattatın tavır farklılıkları ortaya konmaya çalışılacaktır. Bu karşılaştırmanın amacı yukarıda bahsedilen "hat sanatında tavır farkı" konusunu örnekler üzerinden açıklayabilmektir. Hüsn-i hat'ta âşina olmayanlar tarafından yazı çeşitlerinin birbirine karıştırılması çok doğaldır. Ancak bu sanata kısmen vâkıf olanların bile hattatlar arasındaki tavır farkını zaman zaman fark edemeyip, yazılardaki detayların gözden kaçırdığı da bilinmektedir. Aynı ekole mensup iki hattatın elinden çıkan Sülüs- Nesih meşk murakkaaları üzerinden yapılacak olan kıyaslama ile bu konuya açıklık getirilmeye çalışılacaktır.

Murakkaa, Sülüs ve Nesih Yazıların Tanımı

Her iki hattatın da sülüs-nesih meşk murakkaaları üzerinden yapılacak incelemeye geçmeden önce murakkaa, sülüs ve nesih yazılar hakkında kısa bir bilgi verilecektir. "Murakkaa; hattatların, ayrı ayrı kâğıtlara yazarak körük gibi bir ciltte topladıkları yazı albümü. Murakkaa albümleri çeşitli yazı türlerini içine alır" (Berk, 2013, s. 257). "Hat sanatında bir yazı türü. Hat sanatı örneklerini bir araya getiren birkaç sayfalık kitapçık. Eski Türk ciltçiliğinde, cilt kapağının ana malzemesini oluşturan üst üste yapıştırılmış birkaç katlı mukavva" (Sözen, vd. 2014, s. 216). Son olarak murakkaa; hattat meşknâmesi, özel hazırlanmış bir kâğıt üzerine yazılan meşk, güzel yazı örneği (Parlatır, 2009, s. 1133) olarak tanımlanmaktadır. İkinci tanımda yer verilen sanat terimleri sözlüğünde geçen "hat sanatında bir yazı türü" ifadesi doğru bir ifade değildir. Hat sanatında en çok kullanılan altı yazı türü (Aklâm-ı sitte) sülüs, nesih, muhakkak, reyhani, tevki ve rık'a'dır. Bunlar arasında murakkaa diye bir yazı çeşidi olmadığı gibi, bilinen diğer yazı türleri içinde de murakkaa ismi geçmez. Ancak diğer tanımlar tamamen doğrudur. Mahmud Bedreddin Yazır (öl. 1952), "Kalem Güzeli" olarak bilinen kıymetli eserinin 78. sayfasında Sülüs Kalem ve nesih yazı ile ilgili başlığında bu yazı türleri için şu bilgileri vermiştir;

"Dört behresi musattah, iki behresi müdevverdir diye tarif olunmuştur" (Yazır,

1981, s. 78). Yani sülüs yazıda kullanılan çizgilerin dört parçası düz forma yakinken iki parçası ise kavisli formdadır. Bu açıklamanın devamında sülüs yazının yazılacağı kalemin kalınlığı (ağız genişliği) için Tuhfe-i Hattafîn (Müstakimzâde Süleyman Saadeddin Efendi'nin M. 1759-60 yıllarında yazdığı ve hat sanatı hakkında bilgiler içeren eseri)'den bilgiler vermektedir. Ancak bu eserdeki bilgiler, yazıldığı dönem itibariyle eski ölçü birimlerinden olan şa'r (kıl) hesabına dayanmaktadır. Dolayısıyla günümüz ölçü birimine çevrildiğinde 2,5-3 mm olarak ifade edilmektedir. Nesih yazı içinse aynı eserde, sülüs kalemine tabi olup kalınlığı onun üçte biri kadardır şeklinde tarif edilmektedir. Bu yazı, teknik bakımdan sülüsün üçte ikisini neshetmiş (ortadan kaldırmış, yok saymış) ve üçte biriyle de ona tabi olmuştur. Bu sebeple nesih yazıda sülüs harfleri üçte bir nisbetinde küçültülmüş, dolayısıyla tam sülüs değil, onu andıran bir yazı formudur (Yazır, 1981, s. 78). Günümüzde diğer yazı karakterleri gibi, sülüs ve nesih yazılar da estetik anlamda oldukça ileri seviyelerdedir. Buna örnek olarak aşağıda günümüz hattatlarından Fatih Özkafa'ya ait bir koltuklu kıt'a'da sülüs ve nesih yazıları bir arada görülmektedir (Resim 1).



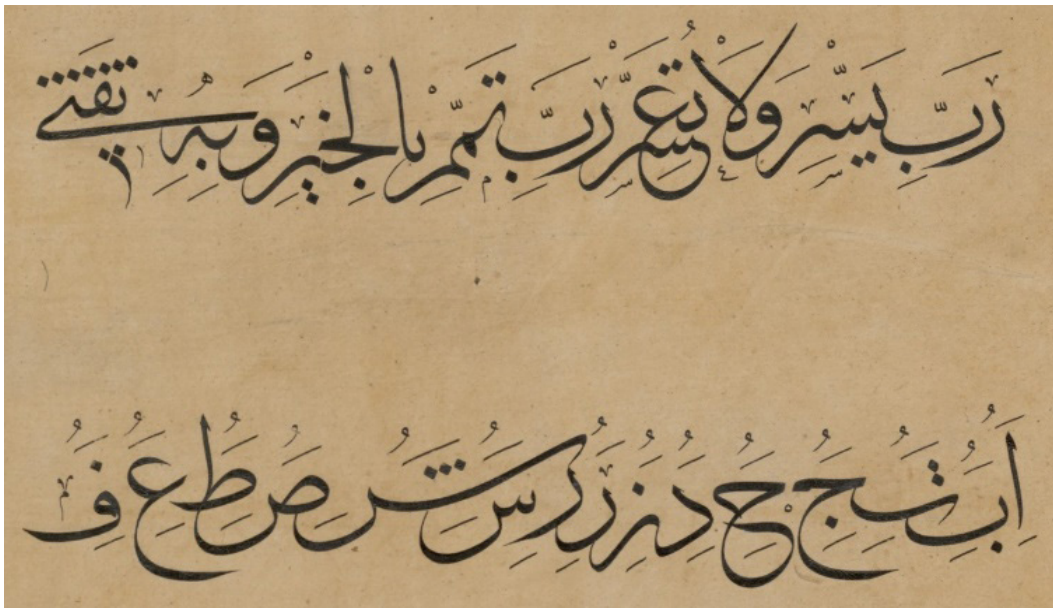
Görsel 1. Fatih Özkafa tarafından sülüs ve nesih yazı ile yazılmış bir kıt'a örneği.
<http://www.fatihozkafa.com/index.php?go=galeri> (06.07.2019)

Günümüz hüsni-hat sanatında harfler ve yazı içerisindeki tüm çizgiler kesinleşmiş ölçülerle yazılmaktadır. Bu sülüs-nesih kıtada dikkati çeken ilk özellik sanatta zıtlık ilkesidir. Bu ilkeye göre ilk satır ve son satırdaki sülüs yazıyı oluşturan harfler sola yatık bir görünüm arz ederken aradaki nesih yazı, satır nizamında yazılmadığı için aksi yönde bir harekete sahiptir. Nesih yazının sağında ve solunda kalan ve "koltuk" tabir edilen

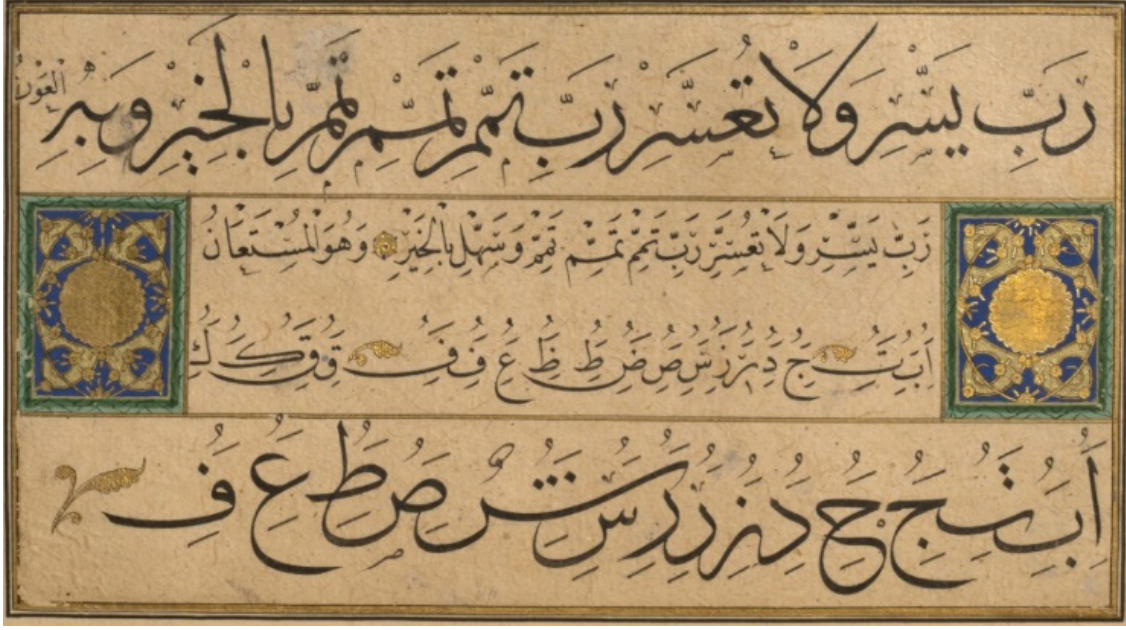
boşluklar ise dikey dikdörtgen biçimleriyle katı bir durağanlık hissi vermekte, yazıların birbirinden aksi yöndeki hareketleri ise zıtlık ilkesini pekiştirmektedir. Bu yazı hat sanatı kurallarına göre incelendiğinde harflerin ölçüleri, harfler arasındaki espas, satırların oluşturduğu düzgün hatlar, hareke ve tezyini işaretlerin leke değeri bakımından dengeli dağılımları geleneksel üslubu yansıtmakla beraber; günümüz estetik anlayışı içerisinde de kabul gören doğru ve güzel bir yazı olarak kendini beğendirmektedir. İzleyen kişide uyandırdığı sadelik, zıtlık ilkesiyle hissettirdiği hareket, mürekkep ve kâğıt rengi seçimiyle sahip olduğu ferahlık, hattatının başarısı olduğu kadar geleneksel sanatlarımızın günümüze kadar çok iyi şekilde korunarak geldiğini ve kendi kimliğini sanatçısına aktardığını da göstermektedir.

Hattat İsmâil Zühdî ve Hattat Ömer Vasfî Efendi'nin Sülüs-Nesih Meşk Murakkaalarının Karşılaştırılması

Geleneksel hat sanatımızın önemli sanatçılarından olan Hattat İsmâil Zühdî ve Hattat Ömer Vasfî Efendilere ait sülüs-nesih meşk murakkaalarının aynı sayfaları üzerinden yapacağımız değerlendirmeler, yazıları arasındaki tavır farkı kavramını açıklamamızda yardımcı olacaktır. Bahsi geçen eserler günümüzde Kanada-Toronto'daki Mc Gill University Library'de (<https://archive.org/details/mcgilluniversity>) bulunmaktadır.



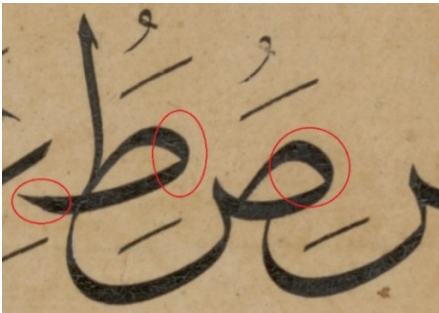
Görsel 2. Hattat İsmâil Zühdî Efendi'nin sülüs yazıyla yazdığı rabbiyessir ve harflerin ilk satırı



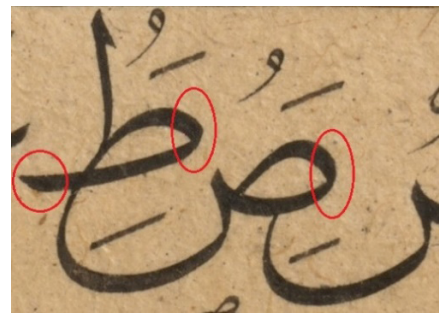
Görsel 3. Hattat Ömer Vasfî Efendi'nin sülüs yazıyla yazdığı rabbiyessir ve harflerin ilk satırı

Yazılara ilk bakışta Hattat İsmâil Zühdî Efendi meşkinde nesih yazının bulunmadığı dikkati çekmektedir. Bu durum bir tavır farkı değil, ancak tercih meselesidir. Dikkat çeken bir diğer önemli nokta ise Hattat Ömer Vasfî Efendi'ye ait yazıda tezhip, koltuk ve satır sonu süslemelerinin bulunmasıdır. Ancak bu da yazı kalitesini etkileyen bir durum değildir. Bu incelemede süsleme (tezhip) değil, yazılar dikkate alınacaktır. Her iki yazıda, hat sanatı bakımından ilk dikkat çeken nokta, satırların alt ve üst sınırlarıdır. Sülüs yazıda Hattat İsmâil Zühdî Efendi'nin satırları bir şerit gibi yaklaşık aynı hizaya sahip olmasına rağmen Hattat Ömer Vasfî Efendi'nin yazısına bakıldığında alt ve üstteki hareke ve tezyini işaretlerin belirli bir hizaya sahip olmadığı, inişli-çıkışlı bir çizgi izlediği görülmektedir. Ayrıca hareke dağılımında Hattat Ömer Vasfî Efendi'nin yazısı daha sıkışıkken Hattat İsmâil Zühdî Efendi harekeleri daha serbest ve ferah bir görünüm elde edecek şekilde yerleştirmiştir. Bu görünüm yazıda ferahlık, nefes alma duygusu yaratırken izleyen kişiyi de yormamaktadır. Harfler satırı incelendiğinde Hattat Ömer Vasfî Efendi'nin özellikle "Ha" ve "Cim (ح)"-gibi küplü ve karınlı harflerinin eksenlerinin sağa meyilli olduğu, Hattat İsmâil Zühdî Efendi'de ise bunun tam tersine, bu harflerin hafifçe geriye doğru yaslanarak sola meyilli olduğu dikkati çekmektedir. Bu durum Arap yazısının ve kalem akışının tabiatına daha uygundur. Sağdan sola doğru yazılan Arap harfleri, tabii akışı içerisinde geriye doğru yatmaya meyillidir. Buradaki konu, harflerin satırdaki duruşları (kürsî), ağırlık merkezleri ve hacimleriyle ilgilidir. Hat sanatında harfler yalnızca bir çizgi olarak

değil; ağırlığı, hacmi, denge noktaları olan üç boyutlu cisimler olarak düşünülür ki bu da hat sanatını sadece iki boyutlu veya çizgisel bir sanat olmaktan çıkarıp adeta yaşayan, elle tutulur bir varlık haline getirir. Böyle bir noktada harflerin ve onların etrafındaki diğer hareke ve tezyini işaretlerin, noktaların, kısacası her bir çizginin birbiriyle olan ilişkisi önem kazanır. Harfleri oluşturan her çizginin kendi içindeki uyumu, kalınlığı, derinliği, yuvarlaklığı, düzlüğü vs. bir araya gelerek bir bütün teşkil eder. Bu bütün içerisinde bir önceki veya bir sonraki elemanın uyumsuzluğu sadece kendi bünyesinde değil, yazının tamamında bir uyumsuzluk olarak görünecektir. Buradaki iki yazıyı incelediğimizde harf bünyelerindeki uyum, çizgilerin birbiriyle bağlandığı kısımlardaki zarafet, harflerin etraflarında bulunan diğer elemanlarla ilişkileri bir bütünlük arz etmektedir. Bu incelemede yer verilen iki hattatın da aynı ekole bağlı oldukları bilinmektedir. Ancak her iki yazıda yer alan "tı (ط)" harfleri başta olmak üzere harflerin kuyrukları, çanak dönüşleri ve "Sin", "Sad (ص,س)" gibi harflerin çanaklarının denge merkezlerinin farklı olduğu görülebilmektedir. Aynı ekole tabi olan iki hattat arasındaki bu fark ancak tavır farkı olarak değerlendirilebilir. Burada yapılan tarifler iki hattattan birinin diğerine üstünlüğünü göstermez. Doğru ölçülerde ve doğru istif kurallarıyla yazılan her yazı doğru kabul edilebilir. Anlatılmak istenen, hüsn-i hat gibi katı kuralları ve ölçüleri olan bir sanat içerisinde dahi farklılıkların oluşabileceği ve sanatçının kendi karakterinden, duygu dünyasından katkılarla bu geleneksel sanatı biçimlendirebileceğidir.



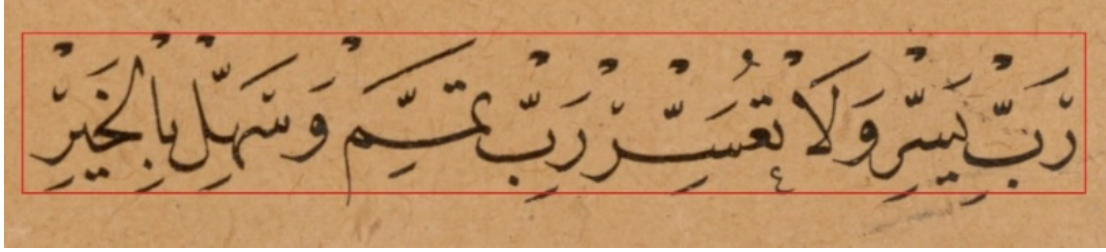
Görsel 4. Hattat İsmâil Zühdi Efendi



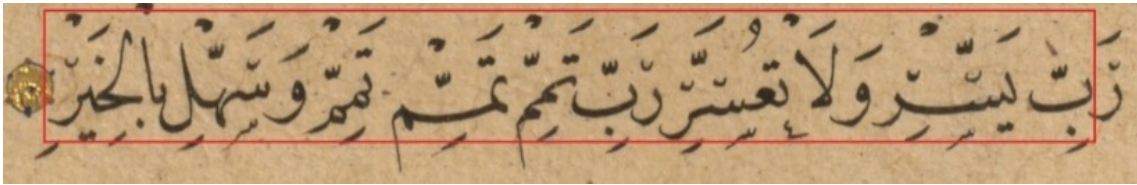
Görsel 5. Hattat Ömer Vasfi Efendi

Yine harf bağlantılarına dikkatle bakıldığında Hattat İsmâil Zühdi Efendi'nin "sad" ve "tı (ط,ص)" bağlantılarında daha yuvarlak ve yumuşak bir geçiş yaptığı; Hattat Ömer Vasfi Efendi'ninse özellikle "tı (ط)" bağlantısındaki gibi görece daha keskin ve daha sert bir bağlantıyı tercih ettiği görülmektedir. Bu bağlantı noktaları harfin ölçüsünde bir değişiklik yaratmamakta ancak genel itibarla yazıya sert bir

mizaç katmaktadır. Zira "tı (ط)" harfinin gözünü oluşturan boşluklar her iki yazıda dikkatle incelendiğinde Hattat İsmâil Zühdi Efendi'de daha dairesel, Hattat Ömer Vasfî Efendi'de daha düzümü ve basık olduğu görülmektedir.

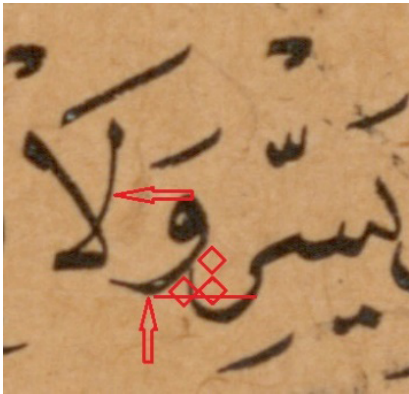


Görsel 6. Hattat İsmâil Zühdi Efendi'ye ait Nesih rabbiyessir



Görsel 7. Hattat Ömer Vasfî Efendi'ye ait Nesih rabbiyessir

Bu bölümde nesih yazıları incelediğimizde, sülüs yazıda yer alan farklılıklar yine karşımıza çıkmaktadır. Hattat Ömer Vasfî Efendi'nin yazısındaki sıkışıklığa karşılık Hattat İsmâil Zühdi Efendi'nin yazısı daha ferah bir görünüm sunmaktadır. Hem hareketlerin dağılımında hem de harfler arasında bu farklılık görülmektedir. Hattat Ömer Vasfî Efendi'nin nesih satırı, sülüs satırına göre daha belirgin bir çerçeve içine oturmaktadır. Hattat İsmâil Zühdi Efendi ise bu durumu her iki yazı karakterinde de göstermektedir.

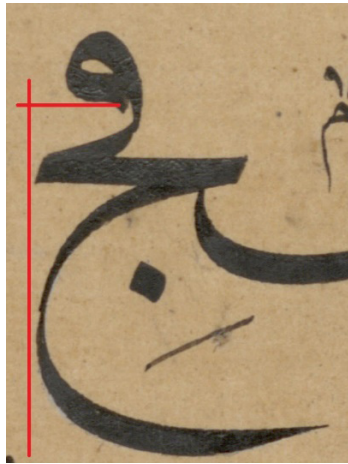


Görsel 8. Hattat İsmâil Zühdi Efendi

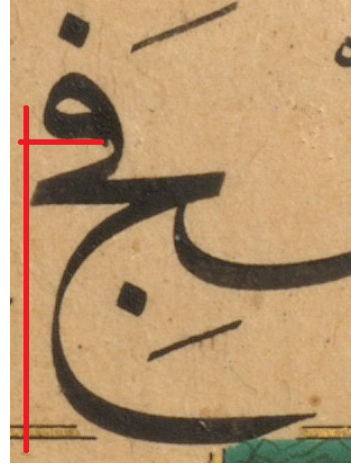


Görsel 9. Hattat Ömer Vasfî Efendi

Bu aşamada nesih yazıda her iki hattatın harflerini tavır bakımından incelediğimizde sert ve yumuşak karakterler yine ön plana çıkmaktadır. Hattat İsmâil Zühdî Efendi'nin "Vav (و)" harfini oluşturan parçalardan ilki olan "vav (و) başı" hafif aşağı dönük duruşu ve yuvarlak dönüşleriyle yumuşak bir tavır gösterirken Hattat Ömer Vasfî Efendi'nin "Vav (و) başı" daha düz bir duruşla sola bakmakta; çene ve tepe dönüşlerindeki daha sivri hatlarıyla sert bir görünüm sunmaktadır. Aynı harfin çanak kısımlarını incelediğimizde Hattat İsmâil Zühdî Efendi daha sola giderek derinliği ve devamında gelen dönüşün sivrilikliğini azaltmış, Hattat Ömer Vasfî Efendi ise daha dik inmiş ve buna bağlı olarak daha keskin dönmüştür. Bu hareketleri takiben Hattat Ömer Vasfî Efendi'nin "Vav (و)" harfinin büyük kısmı satırın (kürsînin) altına sarkmıştır. Hattat İsmâil Zühdî Efendi'nin "vav (و)" harfinde daha dengeli bir duruş görülmesinin sebebi harfin, satırın altında ve üstünde eşit hacminin bulunmasıdır. Yine "Lâmelif (لا)" harflerine baktığımızda harfin sağ tarafındaki çizginin (lam / ل) kırılma noktasının Hattat Ömer Vasfî Efendi'de daha sert; Hattat İsmâil Zühdî Efendi'de daha yumuşak bir geçişe sahip olduğunu görmekteyiz. Hem "Vav (و)" hem de "Lâmelif (لا)" harflerinin ortak özellikleri olarak iki harfin de gözlerinin Hattat İsmâil Zühdî Efendi'de daha açık, Hattat Ömer Vasfî Efendi'de daha kapalı olmasının sebeplerinden biri dönüşlerdeki keskinlik ile iniş ve çıkışlardaki sivriliktir. Birbirine çok yakın veya aynı ölçülerde yazılan iki yazının bu kadar farklı detaylara sahip olması iki hattatın tavır farklılığından kaynaklanmaktadır. Daha önce belirttiğimiz gibi bu farklılıklar bir hattatın diğerine üstünlüğünü değil, yalnızca sanat ve estetik anlayışlarının birbirinden farklı olabileceğini gösterir.

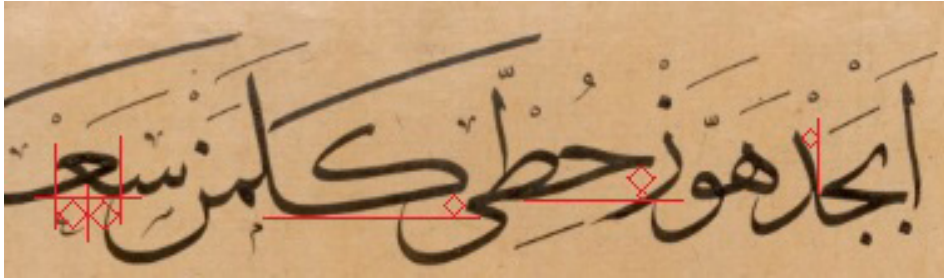


Görsel 10. Hattat İsmâil Zühdî Efendi

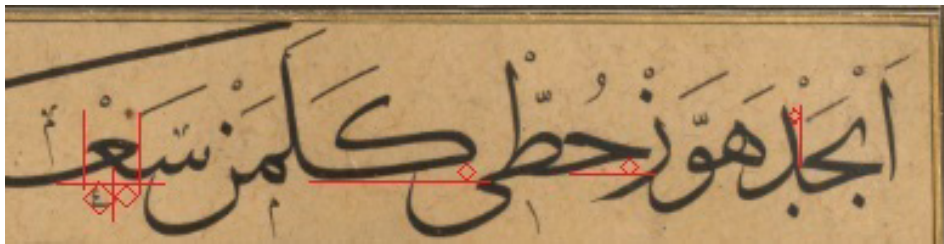


Görsel 11. Hattat Ömer Vasfî Efendi

Yukarıdaki fotoğraftaki sülüs harf bağlantılarına baktığımızda ilk göze çarpan, harf kütlelerinin duruşlarıdır. Bütün olarak incelendiğinde Hattat Ömer Vasfî Efendi'nin harf kütlesi sola doğru meylederek dengeli bir duruş göstermemektedir. Buna karşılık Hattat İsmâil Zühdî Efendi'nin harfleri daha dengeli bir duruşa sahiptir. Bu görüntünün başlıca sebebi birbirine bağlanan harflerin, birbirinden farklı istikamette çizgilere sahip olmasıdır. Bağlantının ilk elemanı olan "fe (ف)" harfi, başlangıç ve bağlantı çizgisi itibariyle sola doğru seyretmektedir. Devamında gelen "cim (ج)" harfi ise başlangıç ve bitiş çizgileri itibariyle sağa doğru seyretmektedir. Bu harflerin bağlantısındaki denge unsurunun bir diğer önemli noktası da çizgilerin satırın altında ve üstünde kalan kısımları ile cim harfinin karın çizgisinin ağırlık merkezidir. Hattat İsmâil Zühdî Efendi'nin "cim (ج)" harfinde ağırlık merkezi dış hatta yakın ve zeminden yukarıdadır. Hattat Ömer Vasfî Efendi'de ise karın dönüşü dış hattın içinde ve zemine daha yakındır. Bir başka dikkat edilmesi gereken nokta da "fe (ف)" harfinin alt çizgisinin istikametidir. Hattat İsmâil Zühdî Efendi'nin "fe (ف)" harfi hafif yukarı doğru çıkan bir çizgiyle başladığı için hemen altındaki bağlantı çizgisinin inişini dengelemektedir. Hattat Ömer Vasfî Efendi'nin "fe (ف)" harfi daha düz bir çizgiyle başladığı için altındaki bağlantı parçasının inişini karşılayamamaktadır. Bu sebeple harf bünyesi geriye doğru yıkılan bir görünüm sunmaktadır.



Görsel 12. Hattat İsmâil Zühdî Efendi'nin ebced satırı



Görsel 13. Hattat Ömer Vasfî Efendi'nin ebced satırı

Son olarak her iki hattatın murakaasındaki ebced satırlarını incelediğimizde istiflerinin ve hatta hareke dağılımlarının neredeyse aynı olduğunu görmekteyiz. Buna karşılık harflerin duruşlarındaki detaylar yazıları birbirinden ayırt etmemize imkân vermektedir. İlk başta bahsettiğimiz yazının bir çerçeve içinde yer almasına dâir farklılık yine göze çarpmaktadır. Hattat İsmâil Zühdî Efendi'nin yazısı harflerin alt hizaları ve üstteki hareketlerin dağılımıyla bir çerçeve içine yerleştirilmişken, Hattat Ömer Vasfî Efendi'nin satırında bu görüntü yoktur. Yine Hattat İsmâil Zühdî Efendi'nin hareketleri yerleştirirken yazıyı sıkıştırmadan, serbest şekilde yerleşmesine karşılık Hattat Ömer Vasfî Efendi'nin hareketleri harflere daha yakın durmakta, bu sebeple yazının dolu alanlarının sıkışık, boş alanlarının ise çok seyrek kaldığı gözlemlenmektedir. Harf bünyelerindeki duruş farklılıkları işaretlenmiş olup, tavır farkının bir yansıması olarak belli edilmeye çalışılmıştır. Son bir husus olarak Hattat İsmâil Zühdî Efendi ve Hattat Ömer Vasfî Efendi'nin yazılarını hareke dağılımı bakımından incelediğimizde, Hattat İsmâil Zühdî Efendi'nin yazısında ince ve kalın çizgilerin birbiri arasında dengeli dağıldığını; Hattat Ömer Vasfî Efendi'de ise bir gruplaşma veya katmanlar olduğunu söyleyebiliriz. Arap yazısında hareketler, harfleri okutucu veya seslendirici tesire sahiptir. Dolayısıyla bağlı oldukları harfin alanında yer almaları gerekir. Bu sebeple yerleri değiştirilemez. Ancak aşırıya kaçılmamak koşuluyla bir miktar uzatılıp kısaltılabilirler. Hattat İsmâil Zühdî Efendi'nin yazısındaki ince ve kalın çizgilerin bu yolla birbiri arasına karışması genel bir denge ve hareket unsuruna dönüşmüştür. Hattat Ömer Vasfî Efendi'de ise hem hareketlerin yani ince çizgilerin harflere –kalın çizgilere– yakın durması yazıya bir ağırlık katmış, hem de neredeyse aynı boyda hareketler kullanılması nedeniyle de yazıda bir durağanlık oluşturmuştur.

SONUÇ

Aynı devirlerde yaşamış ve birbirine yakın tarihlerde eserler veren, aynı ekole mensup bu iki hattatın sülüs-nesih meşk murakkaaları üzerinden yapılan karşılaştırma, hüsn-i hat sanatı gibi kesin kurallarla bağlı bir sanatta dahi sanatçının kimliğini, sanat anlayışını, estetik zevkini gösterebilecek nitelikte değişiklikler yapılabileceğini göstermiştir. Bu değişiklikler sanatın geleneğini ve yapısını olumsuz yönde etkilememiş, aksine Türk Hat Sanatı tarihi içerisinde farklı ekoller oluşmasına vesile olarak sanatı, yerinde saymaktan kurtarmış ve günümüze kadar zenginleşerek gelmesini sağlamıştır. Bu durum şunu göstermektedir ki bir sanat dalının gelişiminde

kısa zamanda yapılan büyük değişiklikler kadar yüzyıllara yayılan küçük ayrımlar da etkili olmaktadır. Bu araştırmanın sonucunda ortaya çıkan fikir odur ki Hafız Osman ekolüne mensup iki hattat, aynı yazı karakterlerini birbirlerinden ayırt edilecek şekilde yazabilmiştir. Yazıların ölçüleri aynı olsa da harflerin duruşu, hareketlerin ve tezyini işaretlerin kalınlıkları, kapladıkları alan, satırların oluşturduğu hatlar ve çizgilerin ağırlık merkezleri hattatlara göre değişebilmektedir. Bu durum yani hattatların eserlerindeki tavrı farklılıkları sanatın zenginleşmesine katkı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Alparslan, A. (2004). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, S. (2003). *Hattat Mustafa Rakım Efendi hayatı, san'atı ve eserleri*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Berk, S. (2013). *Devlet-i Aliyye'den Günümüze Hat Sanatı*. İstanbul: İnkılab Yayınevi.
- Celal, M. (1948). *Hattat Şeyh Hamdullah*. İstanbul: Kenan Matbaası.
- Derman, M. U. (1976) *İslâm sanatında Türkler içinde hat sanatında Türklerin yeri*. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.
- Hillenbrand, R. (2005). *İslam sanatı ve mimarlığı*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Parlatır, İ. (2009). *Osmanlı Türkçesi sözlüğü*, Ankara: Yargı Yayınevi.
- Serin, M. (2003). *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Sözen, M. - Tanyeli, U. (2014). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yazır, M. B. (1981). *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Hattat İsmâil Zühdî Efendi ve Hattat Ömer Vasfî Efendi. "Sülüs-nesih Meşk Murakkaası" (H. 1220) 22 Nisan 2019. <<https://archive.org/details/mcgilluniversity>>
- Mirza Habib Efendi. "Hat ve Hattatan" (H. 1305) 14 Mayıs 2019. <<https://archive.org/details/hattvehattatan00qnabuoft/page/268>>
- Özkafa, Fatih. "Sülüs-nesih Kıta" (H. 1439) 6 Temmuz 2019. <<http://www.fatihozkafa.com/index.php?go=galeri>>

Osmanlılarda Resimli Silsilenâme Geleneği: 16. Yüzyıl Sonu-17. Yüzyıl Başları

Geliş Tarihi/Received: 30.07.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 07.09.2020

Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahim AYĞAN
Şırnak Üniversitesi
GSF, Resim Bölümü
aaygan@hotmail.com
ORCID: 0000-0003-1717-021X

ÖZ

Osmanlı hanedanının soyu erken dönem tarih kitapları içerisinde yer almasına karşın, soyağacı tarzında şematik biçimli dünya tarihi tarzındaki ilk silsilenâme II. Bayezid (1481-1512) dönemine tarihlendirilir. Resimsiz ve küçük boyutlu olan bu eserle birlikte bu türün Osmanlılarda geç dönemlere kadar gelişimini sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Devletin imparatorluğa dönüştüğünü ve politik kimliğinin evrildiği Kanuni döneminde bu türe ilginin arttığı, silsilenâmelerin çeşitlendiği görülmektedir. Derviş Mehmed bin Ramazan, Yusuf bin Abdullatif ve Şerif Şefii gibi tarihçiler gerek rulo gerekse de kitap şeklindeki silsileleri bu dönemde vücuda getirmişlerdir. 16. yüzyıl sonları ile 17. yüzyıl başlarında bu türde sıra dışı bir hareketlilik dikkati çeker. 16 yüzyıl ortalarında sarayda hazırlanan örneklerden farklı olarak sultanların portre madalyonlarını içeren bu silsilenâmeler, Osmanlı'nın bir eyaleti olan Bağdat'ta üretilmiştir. Bağdatlı silsile tasarımcıları bu eserlerde radikal bir değişikliğe giderek yatay yerine dikey soy çizgilerine dayanan bir modeli benimsemiştir. Bunun yanı sıra her biri tek elden çıkmış gibi standart tasarım ve kurguya sahip olmaları bu eser grubunu farklı kılmaktadır. Bu sebeple aynı tarihlerde belirli motifasyonla hazırlanan silsilelerin bir bütün olarak ele alınması gerekmektedir. Bu çalışmada odaklandığımız husus resimli nüshalar temel alınarak Bağdat'ta hazırlanan bu eserleri kurgu ve tasarım açısından incelemek ve İslam dünyasında hazırlanan önceki örnekler arasındaki farklılıkları ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: osmanlı silsilesi, soyağacı, minyatür, islam resim sanatı, osmanlı el yazmaları

Ayğan, A. (2020). Osmanlılarda Resimli Silsilenâme Geleneği: 16. Yüzyıl sonu-17. Yüzyıl Başları. ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 4, ss. 154-181.

Illustrated Genealogy Tradition in the Ottomans: Late 16th Century-Early 17th Century

ABSTRACT

Although the lineage of the Ottoman dynasty is included in the early history books, the first silsilenâme in the schematic world history style, belongs to the period of Bayezid II (1481-1512). It is possible to say that this species continues its development until the late periods in the Ottoman Empire with this small and non-pictured work. It is observed that during the reign of Süleyman I (1520-66), when the state was transformed into an empire and its political identity evolved, the interest in this species increased and the genealogies diversified. Historians such as Derviş Mehmed bin Ramazan, Yusuf bin Abdullatif and Şerif Şefii, created genealogies in roll and book format in this period. An extraordinary mobility draws attention in this species in the late 16th and early 17th centuries. Unlike the examples prepared at the court in the mid-16th century, these genealogies which contain portrait medallions of the sultans were produced in Baghdad, a province of the Ottoman Empire. The main invention of the Baghdad genealogy producers is that they have adopted a model based on vertical lineage rather than horizontal making a radical change in the page design. In addition, the fact that they each have standard design and fiction as if they were from one hand, makes this manuscript group different. For this reason, these works prepared with certain motivation on the same dates should be considered as a whole. Our focus in this study is to examine these works prepared in Baghdad on the basis of illustrated copies in terms of fiction and design and to reveal the differences between previous examples prepared in the Islamic world.

Keywords: ottoman genealogy, genealogic tree, miniature, islamic painting, ottoman manuscripts

GİRİŞ

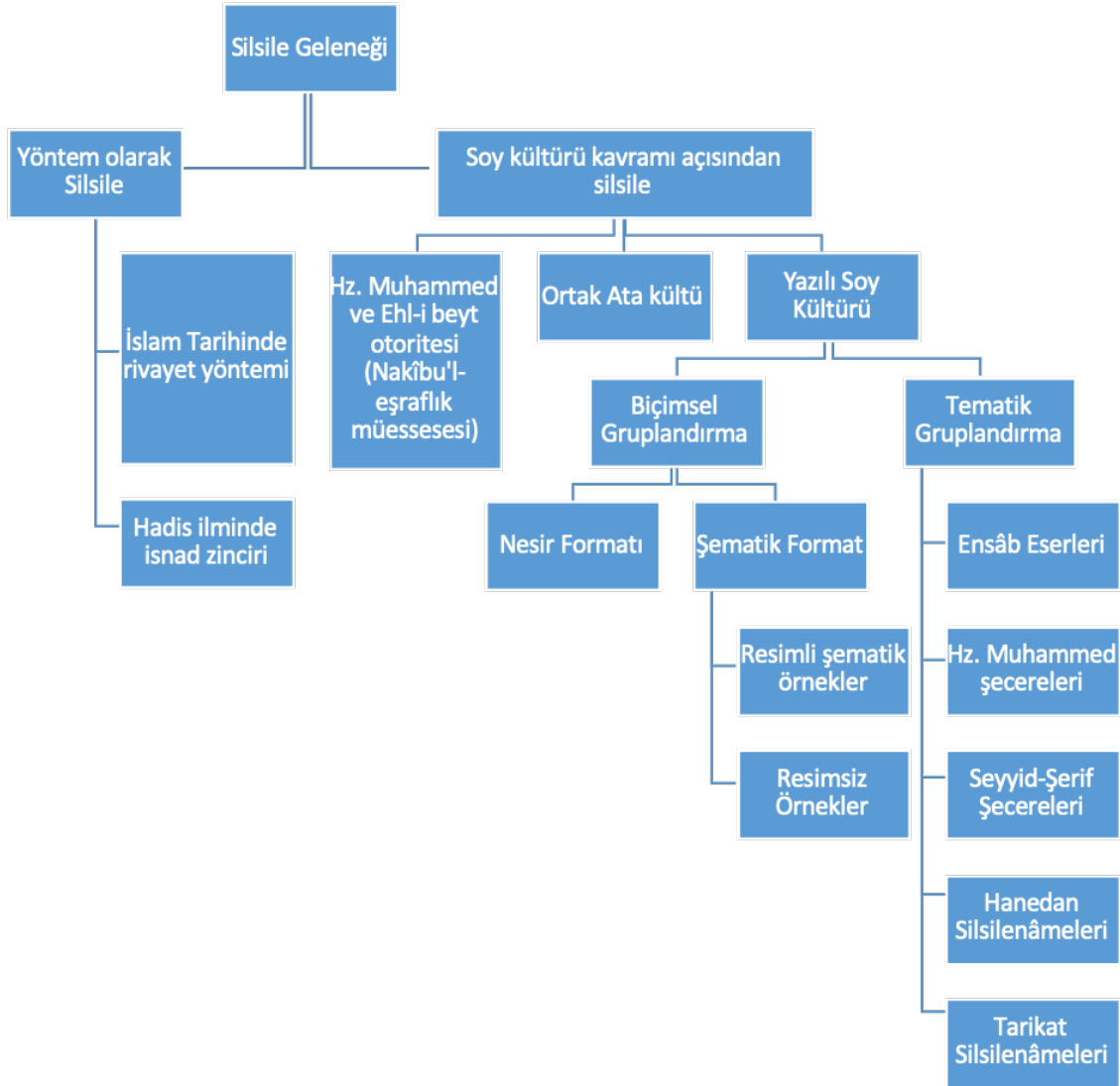
Soy bağına dayanan sözlü ve yazılı kültür insanlık tarihinin kadim birikimlerindenidir. İslamiyet'in doğduğu coğrafya açısından ele alındığında kuşkusuz güçlü bir asabiyet anlayışı toplumun bütün kurumlarını etkileyen bir vakıydı. İslamiyet asabiyete dayanan bu sosyolojik bağı, aynı inanca dayanan insanların oluşturduğu bir anlayışa çevirmiş, önceki kimi birikimleri de dönüştürmüştür. İslami ilimlerin tedvin edilmesiyle birlikte önceleri asabiyete dayanan "sözlü ve yazılı soy kültürü" dini ilimlere yardımcı bir rol üstlenmiştir. Siyer ve Hadis gibi ilimlerde soy bağına ait verilere başvurulmuştur (Eren, 2012, s. 167-70; Uğur, 1992, s. 78; Yazıcı, 2015, s. 175, 271). Böylelikle insanlığın bütün dönemlerinde var olan bu kültür İslam tarihi içerisinde de bir gelenek halini almış ve erken dönemden itibaren yazılı hale gelmiştir. Bunun ilk örneği 7.-8. yüzyıllarda bağımsız bir ilim dalı olarak ortaya çıkan Ensab ilmidir. Hz. Muhammed'in ve kabilesini ele alan bu eserleri, 10-11. yüzyıllarda seyyid-şerif şecereleleri takip etmiştir. Tasavvufun kurumsallaşmasıyla birlikte ortaya çıkan tarikat silsileleleri ve hanedan silsileleleri bu geleneğin İslam dünyasındaki yazılı alt türlerindenidir (Ayğan, 2017, s. 5).

Batı dünyasında Genealogy olarak adlandırılan kavram söz konusu yazılı ve sözlü soy bağına dayanan kültür için kullanılan genel bir ifade olarak karşımıza çıkmaktadır. İslam dünyasında ise silsile, nesep ve şecere kavramları kullanılmıştır. Bunlar arasında silsilenin geleneğin bütün formlarını içermesi ve daha kapsayıcı bir ifade olması nedeniyle geleneğin bu adla isimlendirilmesini bir tercih olarak öngörmekteyiz. Bu tercih, kavram dağınıklığının ortadan kaldırmak ve bu kültürün İslam dünyasında bir gelenek olduğunu göstermek açısından değerlidir.

Silsile geleneği kendi içerisinde farklı gruplara ayrılmaktadır (Tablo 1). Çalışmamızın kapsamını aşacağı düşüncesiyle bütün gruplara değinmeyeceğiz. Bağdat eyaletinde 16. yüzyıl sonları ile 17. yüzyıl başlarında hazırlanan resimli bir grup eser çerçevesinde konuya yaklaşacağız. Bu çerçeveden bakıldığında bu gruptaki eserlerin Orta Çağ İslam dünyasında özellikle Türk-Moğol hanedanları için hazırlanan şematize edilmiş özet dünya tarihi sınıflamasına girdiğini söylemek mümkündür.

OSMANLILARDA SİLSİLENÂME

Osmanlı döneminde hazırlanan silsilenâmeler, silsile geleneğinin birer alt türüdür. Sözlükte zincir, sıra gibi anlamlara gelen Silsilenâme bir soyun, bir neslin veya bir tarikatın geçmişle olan bağıını gösteren vesikalar anlamına gelmektedir (Pakalın, 1983, s. 226-27; Tosun, 2009, s. 206). Osmanlı literatüründeysen, kökü ensâb, şecere gibi ilim kollarına dayanan, ilk insan Âdem peygamberden başlayarak Osmanlı sultanlarına kadar tarihte yaşamış peygamberleri, sultan ve şahları kendi içerisinde soy ilişkisine göre şematik biçimde sınıflandıran dünya tarihi niteliğinde bir eser türünü ifade ettiği söylenebilir. Tercih ettiğimiz bu tanımlamadan da anlaşılacağı üzere Osmanlılarda gelişen ve adına



Tablo 1. Silsile geleneğinin sınıflandırılması

silsilenâme adı verilen bu türün İslam tarihinde iki önemli dayanağı bulunmaktadır. Bunlardan ilki İslami ilimlerin tedvin edildiği erken dönemlerden itibaren varlığı bilinen *Ensâb* geleneği; ikincisiyse Orta çağ İslam dünyasında evrensel tarihçilik ile birlikte gelişim gösteren şematik biçimli özet dünya tarihi anlayışıdır. Bu eserlerde hanedanın dünya tarihindeki konumunu vurgulamak amacıyla Âdem peygamberden başlayarak, eserin kendisine atfedildiği son sultana kadar gelinir. İsimler daireler içerisinde yazılır, daireler çizgilerle birbirlerine bağlanır.

Silsilenâmeler Osmanlı tarih konulu el yazmaları içerisinde önemli bir grup oluşturur. Ali Emiri'nin (ö. 1924) Yanya'da müfettişlik yaptığı sırada eline geçtiği "Cam-ı Cem Âyin" adlı Silsilenâme bu türün ilk örneklerinden biri olarak gösterilebilir (Ayğan, 2017, s. 111; Babinger, 1982, s. 34). Eserin girişinde müellifi Hasan bin Mahmud Bayâfi'nin aktardığı bilgilere göre, 886/1481 yılında çıktığı bir hac yolculuğunda Sultan Cem (ö. 1495) ile tanışmış ve onun ricası üzerine bir Osmanlı silsilenâmesi hazırlamıştır (Bayâfi, 1008, y. 2b-3a).

Silsilenâmeye ilk dikkat çeken Ali Emiri hicri 1331 (1912) yılında eseri neşretmiştir. Ali Emiri'nin neşrettiği nüsha hakkında kat'i bir bilginiz bulunmamaktadır. Buna rağmen Câm-ı Cem adlı eserin 1008/1599 tarihli bir nüshasının Millet Kütüphanesi'nde mahfuz olmasından hareketle 1912 tarihli neşrin bu nüshaya dayandığını söylemek mümkündür. Toplam 37 varak olan eser 13 satır düzeninde talik hatla yazılmıştır. Silsiledeki isimler nesih hatla ve kırmızı mürekkeple vurgulanmıştır.

Câm-ı cem adlı silsilenâmenin günümüze ulaşan şematik bir nüshası bulunmamaktadır. Bu yüzden eserin ilk olarak şematik biçimde tasarlanıp tasarlanmadığı, portre içerip içermediği konusunda fikir sahibi değiliz. Serpil Bağcı, *I. Ahmed Albümü* olarak bilinen eserdeki resimli sayfaların Cam-ı Cem silsilenâmesiyle bir ilgisinin olduğunu ve bu resimlerin tamamlanmamış Cam-ı Cem nüshasına ait olabileceğini ifade etmiştir (Bağcı, 2014, s. 266).

Cem sultan için hazırlanan bu silsilenâmeyle aynı döneme ait başka bir silsile var ki tahtın diğer rakibi II. Bayezid için hazırlanmıştır. Câm-ı Cem'den farklı olarak şematik biçimli olan eser kurgusal açıdan daha yetkin bir görünüm arz etmekteydi. Aynı zamanda Osmanlı saltanatı için hazırlanan şematik biçimli ilk örnek

olarak kayda geçmişti. Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi'nde H. 1590 numara ile kayıtlı olan eser, Cem Sultan silsilenâmesinden sadece tasarım olarak ayrılmaz. İki eser arasında kurgusal olarak da belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Câm-ı Cem silsilenâmesinde Osmanlı soyu Oğuz kimliği çerçevesinde ele alınırken, H. 1590'da ise Osmanlı hanedanı dünya tarihindeki büyük imparatorlukların bir parçası olarak değerlendirilmiştir (Ayğın, 2017, s. 118). Bu yönüyle eser, 13-14. yüzyıllarda Türk-Moğol saraylarında sistemleşen hanedan silsilelerinin bir devamı niteliğindedir.

Osmanlılarda şematize edilmiş silsile eserleri zirveyi Kanuni Sultan Süleyman döneminde yakalamıştır. İslam tarihinde silsile türü eserlerin hanedanın kimliğinin belirginleştiği, devletin imparatorluğa dönüştüğü dönemlerde hareketlilik kazandığı göz önüne alındığında bu durum şaşırtıcı değildir. Hazırlanmasında politik amaçların ön planda tutulduğu bu eserlerin Osmanlıdaki serüveni de kuşkusuz siyasi tarihle yakından alakalıdır. Fatih Sultan Mehmet (1444-1481) döneminde İstanbul'un fethi, Bizans imparatorluğunun ortadan kaldırılması; Yavuz Sultan Selim (1512-1520) dönemindeki doğu seferleri ve fetihler Osmanlılara doğu ve batıda eşine az rastlanan bir üstünlük sağlamıştır (Bağcı vd. 2006, s. 34; Uzunçarşılı 2011, s. 150-51). Bu güçlü politik mirası devralan Kanûnî, Osmanlılara siyasal başarılar kazandırmasının yanı sıra kültürel ivmenin de ana aktörü olmuştur. Başta Yusuf bin Abdullatif (ö. 952) olmak üzere Şerif Şefii ve Derviş Mehmed bin Ramazan gibi tarihçiler Subhatü'l-ahbâr olarak bilinen ortak bir isimle silsileler üretmişlerdir. Bunlar arasında Derviş Mehmed bin Ramazan ile Şerif Şefii'nin hazırladığı hanedan silsileleri rulo olarak tasarlanmıştır. Yusuf bin Abdullatif'in Subhatü'l-ahbâr'ı ise kitap biçiminde tasarlanmıştır. Bu eser Osmanlı saray çevresinde kabul görmüş olacak ki uzun bir dönem çoğaltılmıştır.¹ Baştan sona bir sıra halinde saltanat üyelerini tanıtan bu silsilenâmeler Osmanlıların sınırlarının uzandığı tüm bölgelerde meşruiyetinin sağlanmasında kuşkusuz önemli rol oynamıştır.

16. yüzyılda silsilenâme tasarlanmasında yakalanan başarı Tomâr-ı Hümâyûn adı verilen büyük bir eserin hazırlanmasına öncülük etmiştir. Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi'nde A. 3599 numarayla kayıtlı bu silsile yalnızca Osmanlıların değil, İslam tarihinin en büyük silsile projesidir. Yusuf b. Abdullatif, Şerif Şefii ve Derviş Mehmed

¹ Geç dönem örneklerinden biri Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi'nde kayıtlıdır (TSMK B. 193). Eserde her hanedan farklı renk daire ile temsil edilmiştir. Dairelerin kenarlarındaki kimi metinler servi formunda yazılmıştır. Bkz. Yusuf b. Abdullatif, 1176, y. 5b-6a.

bin Ramazan'ın hazırlamış olduğu eserler belirli politik hedeflerle hazırlanan küçük boyutlu, sade tasarımlı eserlerdi. Osmanlıların yükselme döneminde gerçekleştirdiği fetihler sonucunda saraya İslam dünyasının muazzam eserleri girmiş ve kuşku yok ki bu eserlerin örnekliliği ile tarihçilik anlayışında değişimler meydana gelmiştir. Saraya giren eserler arasında İlhanlı döneminde Reşidüddin Fazlullah (ö. 1318) tarafından hazırlanan ve Câmîü't-tevârih'in bir bölümü sayılan Şuab-ı Pençgana silsile geleneği açısından nadide bir değere sahiptir. Kendi dönemine kadar kurgu ve tasarım açısından İslam tarihinin en kapsamlı silsilesi olan bu eser Topkapı Sarayı'nda bulunmaktaydı. İlhanlı sarayı için hazırlanmış bu silsilenin Osmanlı tarihçilerinin bakış açısını zenginleştirdiği ve daha iyisini yapma hususunda motive ettiği düşünülebilir.

Osmanlı sarayına girmiş olan nitelikli silsile eserlerin varlığı ve 16. yüzyılda silsilenâme tasarlanmasında yakalanan başarı Tomâr-ı Hümâyûn adı verilen büyük bir eserin hazırlanmasına zemin hazırlamış olmalıdır. Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi'nde A. 3599 numarayla kayıtlı bu silsile² yalnızca Osmanlıların değil, İslam tarihinin en büyük silsile projesidir. Eserin devasa ölçüleri, daire içi yazıların ve tezyinatın niteliği, özenle uygulanan renk kodlaması (her hanedan için farklı renkler tercih edilmesi) gibi hususlar, İslam dünyasında hazırlanmış örnekleri aşan kusursuz bir şecere üretme amacını ortaya koymaktadır (Resim 1).



Görsel 1. *Sûretu seb'u semavât (Yedi gök tasviri), Tomâr-ı Humâyûn, 16. yüzyıl, TSMK A. 3599, (Aygan, 2017, s.146)*

² Eser, 3116 x 79 cm ölçülerindedir. Sülûs ve nesih hatla yazılmıştır. Bkz. Karatay, 1961, s. 241.

GELENEĞİN EVRİMİ: 16. YÜZİL SONU İLE 17. YÜZYIL BAŞLARINDA SİLSİLENÂMELER

Derviş Mehmed bin Ramazan ve Şerif Şefii'nin rulo olarak hazırladığı, Yusuf bin Abdüllatif'in kitap şekline getirdiği Sübhatü'l-ahbâr isimli silsilenâmeler; Seyyid Lokman'ın yazdığı, Nakkaş Osman'ın betimlediği Zübdetü't-tevârihler ve nihayet hanedanın en büyük şeceresi sayılan Tomar-ı Hümâyûn adlı eser 16. yüzyılın Osmanlılarda silsile geleneği açısından zengin bir dönem olduğunu gösterir.

16. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Osmanlı'nın Bağdat eyaletinde bu tür yeni bir formla görünmüştür. Kitap formatında küçük boyutlu hazırlanan eserler şematik biçimli tasarlanmış, daireler içerisine portreler de çizilmiştir. Önemle vurgulamak istediğimiz husus Bağdat silsilenâmelerinde yeni olanın tek başına ne şematize form ne de portre içermiş olmasıdır. Zira II. Bayezid dönemine atfedilen örnek küçük boyutlu şematik hanedan silsilenâmelerinin varlığını göstermekteydi. Benzer biçimde daha önce sarayda hazırlanmış Zübdetü't-tevârih eseri de resmin metin-şecere ile birlikte sunulduğunu gösteren örnektir. Bu yüzden Bağdat silsilenâmelerini farklı kılan husus bütünüyle şematik olarak tasarlanmış bir eser türünün Osmanlılardaki ilk resimlenmiş örnekleri olmasıdır.

Silsile geleneğinde yaşanan bu gelişmeyle alakalı tartışılan mevzulardan biri de resimli silsilenâmelerin saray dışında neden bir eyalette ortaya çıktığıdır. Kuşkusuz burada Bağdat'ın jeopolitik konumu üzerinde durulması gerekmektedir. Çalışmanın sınırını aşmadan bu konuya kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Bağdat, tarih boyunca İslam dünyasının en önemli siyasi ve kültürel merkezlerden biri olmuştur. Abbasilere başkentlik yapmış, çeviri faaliyetlerinin yapıldığı Beytü'l-hikme burada kurulmuştur. Büyük Sünni alimlerinden Ebu Hanife, meşhur mutasavvıflardan Abdulkadir Geylani'nin türbeleri ile on iki imamın bir bölümünün kabirleri de Bağdat'tadır. Bu yönüyle yalnızca Sünniler için değil, Şii dünyasının da önemli merkezlerinden biridir. Zira Şii öğretiyi devletin temeline alan Safeviler 1509 yılında Bağdat'ı kendi idaresine almış, bu tarihten itibaren bölge Osmanlı-Safevi arasında güç savaşının odağı haline gelmiştir. Nihayet 1555 yılında Amasya Antlaşması ile Bağdat'ta Osmanlı egemenliği tanınmıştır (Gülcü, 1999, s. 25-26; Halaçoğlu, 1991, s. 433).

Osmanlılar kazanmış oldukları siyasi başarıları kültürel etkinliklerle kalıcı hale getirme çabası içerisinde olmuşlardır. 16. yüzyıl ortalarından itibaren şehrin imarına yönelik çalışmalar yapılmış, bu kapsamda Abdulkadir Geylânî'nin (ö. 1165-66) cami ve türbesi için vakıflar kurulmuş, İmâm-ı Âzâm Ebu Hanife'nin (ö. 767) mezarını tespit edip türbe ve medrese inşa edilmiştir (Emecen, 1989, s. 332; Halaçoğlu, 1991, s. 433). Bunun yanı sıra kitap kültüründe de gelişmeler olmuş, ünlü devlet adamı Sokullu Mehmet Paşa'nın oğlu Hasan Paşa'nın (ö. 1602) valilik yaptığı dönemde resimli kitaplar hazırlanmıştır. Bunlar arasında silsilenâmeler önemli bir grup oluşturmaktadır. Silsilenâmelerin ketebe kayıtlarındaki h. 1006 tarihi de Hasan Paşa'nın 1598-1602 yılları arasında Bağdat'ta valilik yaptığı döneme denk gelmektedir. Koleksiyoner bir sanatsever olarak tanınan Hasan Paşa'nın zengin bir hazinesinin olduğu da bilinmektedir (Bağcı, 2000, s. 198; Milstein, 1990, s. 2). Dolayısıyla Hasan Paşa gibi güçlü ve zengin bir devlet adamının hamiliğini yaptığı bu eserlerin Osmanlı saltanatının dünya hükümranlılığına dayanan ideolojisini eyaletlere yaymada önemli bir işlev gördüğü düşünülebilir (Bağcı, 2000, s. 198).

Sayfa Tasarımları

Bağdat silsilenâmelerine gelinceye kadar Osmanlılarda erken örnek dahil olmak üzere hazırlanmış olan kitap silsilenâmeler yatay formatta hazırlanmıştı. Türün kökenleri düşünüldüğünde bir soyun kesintisiz biçimde devam ettiğini göstermek açısından doğal bir tasarım modeliydi. Bağdat silsilenâmelerinde bu formatın dışına çıkmış, sayfalar dikey olarak tasarlanmıştır. Bu farklılık salt sanatçıların tasarımıyla açıklanabilir bir durum değil, silsiledeki soyların tarihsel akışının sunum biçimindeki (kurgu) değişikliklerle alakalıdır. Zira silsilelerin giriş bölümünde yer alan 7-8 sayfalık giriş metninde devletler tarihi, tabaka adı verilen bölümlere ayrılmış ve her bölüm içerisinde farklı hanedanlar ele alınmıştır. Şematik bölüme geçildiğinde ise giriş bölümünde sınıflandırılan hanedanlar, iki veya üç hanedan bir sayfada ele alınmak üzere sistemli biçimde yerleştirilmiştir. Her yeni hanedan sayfanın üst kısmından tanıtıcı bir metinle başlamaktadır. Bu metin de şematik bölüme uyum sağlayacak biçimde geometrik bir biçimle sınırlandırılmıştır (Zübdetü tarih, 1597a, y. 24b-26a).

Sayfalar dikey olarak kurgulandığı için bir Bağdat silsilenâmesinde hangi hanedanın hangi sayfada olacağı belirlidir. Bu sebeple resimli ve resimsiz bütün

nüshalar aynı sayfa sayısı ile hazırlanmıştır. Sekiz sayfa giriş metni, yirmi iki sayfa da şematik bölümden oluşan standart bir içeriğe sahiptir (Resim 2).



Görsel 2. Silsile bölümü giriş sayfası, Zübdetü târih, TSMK H. 1654, y. 5b (Aygan, 2007, s. 348)

Şematik bölüm Hz. Âdem'den başlayan ve kollara ayrılan soy dizilerinden oluşmaktadır. Soy dizileri her sayfanın üst kısmından başlar, aşağıya doğru çizgilerle ilerler, çizgi üzerindeki daireler içerisine soya mensup kimselerin isimleri yazılır. Kalan boşluklara ise isimlerle ilgili kısa tanıtıcı bilgiler verilir. Soyun sonraki sayfalarda devam edildiği durumlarda, her sayfanın başına içinde hangi soyun devam edildiği belirten bilgilendirici daire veya yarım daire yerleştirilir. Örneğin Moğol soyunu içeren Cengizhanîyân tabakası üç sayfada devam eder. Her bir sayfanın başına yerleştirilen kartuşların içerisine "Bu daireler Cengizhan evladün ve ensâbün beyân ider." (Zübdetü târih, 1600, y. 26b) yazılmıştır. Böylelikle ayrı sayfalarda birbirinin devamı olan soy dizileri arasında bağlantı sağlanmış olur.

Bağdat silsilenâmelerinde sayfa tasarımını belirleyen üç temel öğe bulunmaktadır. Bunlar, daireler, daireleri birbirine bağlayan çizgiler ve tanıtıcı kenar

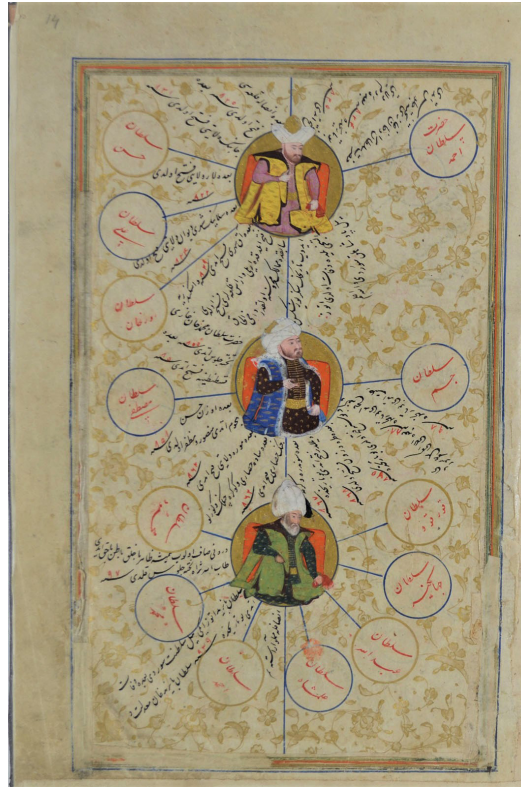
yazılarıdır. Silsilenâmelerde bu üç unsur rasgele değil, belirli bir program içerisinde sayfaya yerleştirilmiştir. Hz. Âdem peygamberden başlamak üzere ilerleyen ve kollara ayrılan soy dizileri kronolojik biçimde sınıflandırılmış ve her hanedan yeni bir sayfada ele alınmıştır. Başından sonuna kadar düzenli olarak ilerleyen silsilenâmelerde on iki imam dizisinin ele alındığı sayfa en görkemli sayfadır. Burada yer alan bütün daireler simetrik olarak yerleştirilmiştir. Sayfanın üst ortasına büyükçe Hz. Ali'nin isminin yazılı olduğu daire, sayfanın alt kısmına aynı hizada ve yine büyükçe İmam Ali ibn Musa (ö. 818) isminin yazılı olduğu daire yerleştirilmiştir. Diğer on imam beşerli olarak sayfanın sağında ve solunda yer almıştır. Sayfadaki bütün daireler, çizgiler ve kenar bilgileri özenle tasarlanmış bir kompozisyonu tamamlayan unsurlar gibi ele alınmıştır. Kitap sanatları açısından on iki imam sayfasının en iyi tasarlandığı nüshalardan biri Ankara Etnografya Müzesi'nde AEM 8457 numarayla kayıtlı resimli silsilenâmedir. 25 x 14.5 boyutlarındaki resimli silsilenâme 18 yapraktan oluşmaktadır. Eserde toplam 146 madalyon portre bulunmaktadır. Eserin dili Farsça'dır. 17. yüzyıl başlarında Bağdat'ta Şii bir müşteri için hazırlandığı düşünülen eserin bu sayfasında daireler içerisinde on iki imamın portreleri yapılmıştır. İkişerli olarak dairelerde yer alan figürler, başlarında hale, yüzleri peçeli ve yeşil sarıklı olarak gösterilmiştir (Resim 3).

Osmanlı hanedanına gelinceye kadar silsilenâmenin her bir sayfasında iki veya üç soy dizisi birlikte ele alınmıştır. Osmanlı hanedanına geçildiğindeyse aynı dönemde hüküm süren saltanatlara yer verilmemiştir. Silsilenin bu kısmında dairelerin boyutları büyütülmüş ve sultanların isimlerinin yazıldığı (veya portrelerinin çizildiği) bu daireler sayfanın tam ortasına konumlandırılmıştır. Çevrelerinde ise şehzade isimlerinin yazılı olduğu küçük daireler ile bu dairelerin aralarına söz konusu sultana ait bilgiler verilmiştir. Merkezdeki sultan dairesi, küçük şehzade daireleri ile sultan hakkındaki bilgiler sayfa içerisinde dairesel bir kompozisyonda ele alınarak esere görsellik kazandırılmıştır. (Resim 4)

Bağdat silsilenâmelerinde tasarım açısından dikkat çeken özelliklerinden biri de renk kodlaması içermemesidir. Oysa ki geç orta çağdan bu yana İslam dünyasında



Görsel 3. On iki imam sayfası, Cem-i târih, AEM nr. 8457, y. 8a (Aygan, 2017, s. 218)



Görsel 4. Osmâniyân, Zübdetü târih, TSMK, A. 3110, 14a (Aygan, 2017, s. 586)

hazırlanan şematik silsilenâmelerde her hanedanın farklı bir renkle temsil edilmesi bir gelenek haline gelmişti (Binbaş, 2011, s. 502). Bu eserlerde aynı soy dizisinde yer alan dairelerin içleri aynı renkle boyanmış ve diğer soy dizilerinden ayrılmıştır. Bu durum silsile türü eserlere görsel açıdan değer kazandırdığı gibi daha anlaşılır olmasını da sağlamıştır. Peki Bağdat silsilenâmelerinde geleneğin en temel araçlarından birinin tercih edilmemesinin ne gibi sebebi olmalıdır? Bu sorunun cevabı Bağdat silsilenâmelerinin gelenek içerisindeki özel konumunu perçinleyecektir. Bize göre bu durum iki faktörle açıklanabilir. Bunlardan ilki daha önce de ifade ettiğimiz gibi Bağdat silsilenâmelerinin her biri müstakil biçimde tasarlanmış dikey sayfalardan oluşmasıyla alakalı olmalıdır. Çünkü bu özellik silsile dizilerinin anlaşılır olmasını sağladığından renk kodlamasına ihtiyaç duyulmamıştır. İkinci faktör ise Bağdat silsilenâmelerinin temelde resimli bir proje olarak başlamış olmasıdır. Her ne kadar resimsiz kopyalar varsa da 16. yüzyıl sonunda Şemailname ve Zübdetü't-tevârih örnekleriyle kitap resimlemede yakalanan ivmenin bu türe sağladığı katkılar göz önüne alındığında bu varsayımın güçlü olduğu ortaya çıkacaktır. Gerek hükümdarlar gerek dini karakterler veya kahramanlar Nakkaş Osman'ın daha önce uyguladığı ikonografik program dahilinde madalyon portre olarak silsile dizilerinde yer almıştır. Kuşkusuz silsile türü eserde dairelerin içerisine isim yazmak ve renklendirmek gibi unsurlardan hiçbiri bir karakterin portresini yapmak kadar güçlü bir etki bırakmayacaktır. İşte bu sebeple Bağdatlı sanatçılar, Osmanlı portre modellerinden ilham alarak hazırladıkları resimli silsilenâmelerde, renk kodlamasına gerek duymamışlar ve seri üretim tarzında hazırlanan bu kopyaların resimsiz nüshalarında bile bu anlayışı değiştirmemişlerdir.

Kurgu

Bağdat silsilenâmeleri özgün sayfa tasarımının yanı sıra yeni bir kurguyla ortaya çıkmıştır. İki bölümden oluşan eserin bazı nüshalarının başına Hz. Muhammed şeceresi ilave edilmiştir (Aygan, 2017, s. 100). 26 sayfadan oluşan şecerenin ardından asıl birinci bölüm 7-8 sayfalık bir girişle başlar. Bu giriş iki temel bahis içermektedir. İlkinde sırasıyla Allah'a şükür, kâinatın ve insanoğlunun yaratılışı, Hz. Muhammed'in peygamber olarak seçilişi ve Kanuni Sultan Süleyman'a övgüler yer almaktadır. Bu bahsin sonunda eserin isminin Zübde-i Târih olduğu bir nazım içerisinde belirtilmiştir. İkinci bahiste Âdem peygamberden Hz. Muhammed'e kadar gönderilen

peygamberler arasındaki zaman dilimi tartışılmıştır. Bu konudan sonra tartışılan bir diğer husus da Ashâb-ı kehf kıssasıdır. Bu tartışmaların ardından gayb konusu ele alınmış ve Allah'tan başka kimsenin bilemeyeceği beş gaybî konu sıralanmıştır. Bu anlatımların ardından silsilenâmeyle alakalı sınıflandırmaya geçilmiştir. Dünya tarihi cahilî ve İslamî olarak iki ana döneme; cahilî dönem kendi içerisinde Pişdâdiyân, Kiysâniyân, Eşkâniyân ve Sâsâniyân olmak üzere tabaka adı verilen dört bölüme ayrılmıştır. İslami tabakalar ise Ben-i Ümeyye, Abbâsiyân, Sâmâniyân, Âl-i Büveyh, Ben-i Sebüktegin, Harezmiyân, Melâhide, Selçûkiyân, Cengiziyân ve Âl-i Osmân olmak üzere on gruba (tabaka) ayrılmıştır.

Giriş metninin yanı sıra eserin şematik bölümü içerisinde iki tür yazılı alan bulunmaktadır. Bunlar daire kenarlarındaki yazılar ile her tabakanın başında yer alan metinlerdir. Osmanlı hanedanına geçildiğinde bu metin karşılıklı iki sayfa olacak şekilde geniş tutulmuştur. Daire arasındaki yazılar silsilenin peygamberler ve kadim İran hükümdarlarının yer aldığı ilk bölümlerde yoğunlaşmaktadır. Bu bilgilerde dini karakterin kutsal kitaplarda geçen kıssasına, hükümdarların da tarihte şöhret bulduğu farklı yönlerine değinilir. Kenar bilgileriyle ilgili olarak iki örnek vermeyi uygun bulmaktayız. Silsilenâme nüshalarında aynı daire içerisinde betimlenen Hızır-İlyas peygamber dairesinin kenarında şu bilgiler yazılmıştır;

Hazret-i Hızır ve Hazret-i İlyâs birisi deryâda ve birisi yabânda müvekkeldir. Ve her Ramazanda Kudûs-i Şerifte olurlar. Ve her yıl hac zamânında hac edip âb-ı zemzemde buluşurlar (Zübdetü târih, 1597b, y. 21a).

Efrâsiyâb ile ilgili olarak ise şu bilgilere yer verilmiştir;

Bu Efrâsiyâb melik-i Türk idi. Mecmû-u Türkistân ve Meşrik halkı ve Mâverâünnehir bunun elinde idi. Ve bi-hesab askeri vardı şöyle ki adedin bilmezdi. Leşker çıkıp Menuçehr üzerine geldi. Ve yedi yıl Menuçehr'i hesar etti. Âhir sulh ettiler. Bir pehlivanı vardı adı Erş idi. Demâvend dağı üzerine çıkıp bir ok attı. Ol attığı ok bir gergesin kanadına dokunup ol iklime gerges uçup Demâvend ve Tâberistân'ı geçip Tâcihun kenarına düştü. Ol diyârı cümle Efrâsiyâb zabt etti. Vallâhu âlem (Zübdetü't-târîh, 1598, y. 19b).

Tabaka adı verilen hânedanların başındaki kısa metinlerde ise bahsi edilen saltanat içerisinde kaç hükümdarın tahta geçtiği, hanedanın kaç yıl hüküm sürdüğü, hangi tarihte ve kim tarafından kurulduğu gibi özet bir anlatım yer almaktadır. Örneğin Harezmiyân tabakasının başında yer alan metinde şu bilgilere yer verilmiştir:

Tabakâ-yı Harezmiyân. Bunlar dokuz tendür. Bunlar 172 yıl 5 ay beglik sürdüler. Bilge Tegin ve Nûş Tegin Ferruh oğlanları idi. Ve bu ol Sultan Sencer havâslarından bir beg idi. Sultan Sencer buna Harezm begliğine verdi. Vakta ki Bilge tigin vefat etti, onun büyük oğlu Kutbettin idi. Sultan Sencer Harezm'i Kutbettin'e verdi. İş bu tarihte: 491. (Zübdetü târih, 1597b, y. 23a).

Daha önce de ifade edildiği gibi şematik bölümdeki Osmanlı hanedanına ait bilgiler karşılıklı iki sayfa olarak düzenlenmiştir. Metnin başında Osmanlıların atalarının Nuh Peygamberden beri hükümdar olduğu ve hâkim oldukları yerleri adâletle yönettikleri, bu sebeple saltanata lâyük oldukları vurgulanmıştır. Daha sonra Osman Bey'in atalarının Türkistan bölgesinden çıkıp Azerbaycan, Horasan ve Irak bölgelerine geldiği, yüz yetmiş yıl Ahlat bölgesinde durduktan sonra Moğol istilasıyla birlikte Anadolu'nun iç kısımlarına göç ettikleri anlatılmıştır. Bundan sonra metinde Ertuğrul Bey'in Anadolu Selçuklu yönetimi ile olan olumlu ilişkilerinden söz edilmiştir. Moğollarla olan çarpışmalarda Ertuğrul Gazi ve ahâlisinin başarıları sayesinde Selçuklu Devleti nezdinde itibar kazandıkları ve hükümdar Alaaddin bin Keykubad'ın kendisine önce Ankara civarını, sonra da Söğüt, Domaniç bölgelerini verdiği ifade edilmiştir. Metindeki anlatımdan Osmanlıların Selçuklu hanedanıyla olan yakın ilişkisinin Osman Bey döneminde de devam ettiğini anlıyoruz. Dönemin Selçuklu Sultanı Alaaddin bin Feramürz'ün Moğollarla olan çarpışmalarında Osman Bey'i görevlendirdiği ve nihayetinde ona sancak verdiği anlatılmıştır. Metnin son bölümünde Anadolu'da Selçuklu hakimiyetinin sona erdiği ve saltanata layık olduklarından dolayı birçok memleketin Osmanlıların eline geçtiği ifade edilmiştir. (Zübdetü târih, 1597a, y. 27b-28a)

İki sayfalık başlangıç metninin ardından Osmanlı sultanlarının dizisi şematik olarak Osman Gazi'den başlamak üzere III. Mehmed'e kadar devam eder. Silsilenin bu kısmında sultanlara ait cülus tarihleri, fetihleri ve vefat tarihleri dairenin çevresine sırayla yazılmıştır (Bkz. Resim 4).

Bağdat Silsilenâmelerinde yukarıda bahsettiğimiz ve bütün nüshalarda standart olarak var olan metinlerin kaynağı hakkında kesin bir kanıya sahip değiliz. Giriş bölümünde eserin kimin yazdığı hakkında bir bilgi verilmemektedir. Osmanlı silsile geleneği içerisinde kurgu ve tasarım olarak önceki örneklere benzemektedir. Bu da başta özgün bir metin olduğunu akla getirmektedir. Fakat girişteki metinde dönemin sultanı III. Mehmed'e değil de Kânuni Sultan Süleyman'a övgü içermesi

karişikliğe yol açmaktadır. Bir problem de eserin isminin yine giriş metninde Zübde-i târih olarak adlandırılmasıdır. Bu isim bize III. Murat dönemi resimli tarih kitabı ve aynı zamanda bir silsile olan Zübdetü'-tevhârih'i hatırlatmaktadır.

Silsilede son hükümdarın III. Mehmed olması ve etrafında verilen bilgilerde vefat tarihi yerine *Halledallâhu Teâlâ mülkehu* (Yüce Allah mülkünü daim eylesin) ifadesinin yer alması eserin III. Mehmed'in saltanat döneminde hazırlandığını göstermektedir. Bunun yanı sıra Hz. Muhammed'in şeceresinin bulunduğu nüshalarda eserin ketebe kayıtlarında tarih verilmektedir. Örneğin Topkapı Saray Müzesi kütüphanesinde kayıtlı H. 1324 numaralı resimli nüshanın ketebe kaydında şu bilgiler yer alır:

Kâtibuhu Yusuf b.Muhammed ed-Dizfûlî Sakin-i Bağdâd şafarallâhu teâlâ li'kâtibihi ve li sâhibihi veli'men karæe fihi tahriren fi târihi şehr-i Rebîulevvel sene sitte ve elf mine'l-hicreti'nnebeviyyeti (Zübdetü târih, 1597a, y. 14a).

(Bunun yazanı Bağdat sakini Yusuf b. Muhammed Dizfûlî'dir. Allah yazanının, sahibinin ve okuyucusunun günahlarını bağışlasın. Rebiulevvel ayında, peygamberin hicretinin bin altı (Ekim-Kasım 1597) yılında yazıldı.) Şecere ilaveli kopyaların ketebe kaydında verilen bu bilgiler eserin kuşkusuz biçimde III. Mehmed döneminde ve Bağdat'ta hazırlandığını doğrulamaktadır.

Minyatürlerin Üslup ve İkonografyası

Bu çalışmaya konu olan Bağdat silsilenâmelerinin çoğunluğu resimli nüshalardan oluşmaktadır.³ 16. yüzyıl sonlarında başlayan, 17. yüzyılın ilk çeyreğine kadar izlerine rastlanan resimli silsilenâmeleri incelerken üç temel meseleye özetle değinmek yerinde olacaktır.

Öncelikli olarak ortaya konulması gereken husus bu serinin, Osmanlıların 16. yüzyıl içerisinde silsile ve resimli kitap geleneğinde yakaladığı ivmeyle yakından

3 Tespit edilen resimli nüshalardan dördü Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi'nde H. 1324, H. 1591, H. 1624 ve A. 3110 numaralarla kayıtlıdır. Diğer nüshalar ise şunlardır: Dublin, Chester Beatty Library, CBL T.423; Karlsruhe, Badische Landesmuseum, Hs. Rastatt 201, Los Angeles County Museum of Art M.85.237.38.; Kahire Milli Kütüphanesi, Tarih Türkî Halil Ağa 30; Londra, Nasser Khalili koleksiyonu, MS 581; Kuveyt Ulusal Müzesi, LNS 66 MS. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde T. 6092 numarayla kayıtlı silsilenin 17 yaprağı Bağdat okuluna aittir. Günümüze eksik ulaşan eserlerden biri de 17. yüzyıl başlarına tarihlendirilen Stuttgart, Linden Museum Inv. Nr. VI. A1155 nüshasıdır. 17. yüzyıl başına tarihlendirilen bir diğer eser (Paris Bibliothec National Supp. Turc. 126) renklendirilmemiş portreler içermektedir. Ankara Etnografya Müzesi'nde no. 8457 silsilenâme ise ikonografik yaklaşımı ve üslubuyla diğer kopyalardan ayrılmaktadır. Eserin serlevha tezhibi Safevî üslubuna işaret ederken, kurgu ve ikonografya şii yanlısı Safevî bir müşteri için hazırlanmış olduğunu düşündürmektedir.

alakalı olduğudur. Osmanlı dizisinde Nakkaş Osman'ın Şemalnâme ve Zübdetü't-tevârih eserlerindeki portrelerinin model olarak alınması bu ilişkiyi açıkça ortaya koymaktadır. İkinci önemli nokta hâmilelerin rolüdür. Saray dışında hazırlanan eserlerin büyük ölçüde valiler veya tarikatların gözetiminde hazırlandığı bilinmektedir.⁴ Silsilenâmeler açısından bakıldığında Nakkaş Osman'ın kalıplarının Bağdat'a taşınarak farklı bir türde yeniden canlandırılması bilinçli bir motivasyonla hareket eden bir hâminin varlığına işaret etmektedir. Bu hâmi de kuşkusuz Hasan Paşa'dır. Osmanlı devlet idaresinde etkin olan Sokullu ailesinin bir ferdi olan Hasan Paşa'nın Bağdat'ta valilik yaptığı 1598-1603 tarihleri arasında birçok eserin hazırlanmasında öncülük yaptığı bilinmektedir (Bağcı, 2000, s. 197-98; Değirmenci, 2017, s. 189; Milstein, 1990, s. 2). Bu tarihler aynı zamanda ilk silsilenâmelerin de hazırlandığı tarihlerdir. Dolayısıyla bu eserlerin Hasan Paşa gözetiminde hazırlanmış olması muhtemeldir. Bunu doğrulayan somut araştırmalar bulunmaktadır. Bu çalışmalarda Karlsruhe silsilenâmesinin 16b yaprağında elinde şahin olan bir şehzade tasvirinin aynı yıllarda Hasan Paşa'nın emriyle hazırlanmış Câmîü's-siyer adlı yazmanın bir minyatürüyle benzerlik gösterdiğine dikkat çekilmiştir (Bağcı, 2000, s. 197; Değirmenci, 2017, s. 190). Üçüncü mesele ise Bağdat'ta gelişen minyatür sanatının üslup ve ikonografyasıdır. Değişen siyasi iktidarlar, sanatçı hareketliliği ve Bağdat'ın çok kültürlü yapısı, karakterize bir üslubu ortaya çıkarmış görünmektedir. Kendine has bir karakter gösterdiği için Bağdat üslubu veya eyalet üslubu olarak adlandırılmaktadır. Bu üslup, Osmanlı sarayında hazırlanan el yazması eserlerin minyatürlerindeki resmi havadan farklı olarak hareketli kompozisyonlar, canlı yüz ifadeleri ve sayfa kenarlarına taşan tasvirlerle kendini belli eder.

Bağdat'ın hareketli sosyolojisinin, canlı tasvirlerle ifade bulduğu el yazması üretimlerinin 16. yüzyıl sonlarına doğru ivme kazandığı görülmektedir. Bu dönemde hazırlanan resimli el yazmalarını genel itibarıyla üç gruba ayırmak mümkündür. Birinci grup Mevlevîlere ait sûfi menkıbe ve biyografi türü eserlerdir. İkinci grup Hz. Ali, ehl-i beyt ve Şii trajedisini konu alan eserlerdir. Üçüncü grup ise Silsilenâmelerdir. Bu çalışmada bizi ilgilendiren husus Silsilenâmelerdir (Milstein, 1990, s. 4).

Bağdat silsilenâmelerindeki portreler içleri altınla bezenmiş 3-4 cm arasında

⁴ Saray dışında hazırlanan eserler için bkz. Tanındı, 2001, s. 505-30, Kahire, Şam ve Halep'teki yerel yöneticilerin hamillliği için bkz. Bağcı vd. 2006, s. 243-45; Mahir, 2005, s. 66-68; Bağdat'taki yerel yöneticilerin kitap sanatı faaliyetleri için bkz. Bağcı vd. 2006, s. 246-47; Mahir, 2005, s. 67-68; Milstein, 1990, s. 4; Süfîlerin kitap sanatındaki rolü için bkz. Çağman, 1979, s. 651-77; Çağman ve Tanındı, 2005, s. 505-30.

değişen çaplardaki daireler içerisinde yer almaktadır. Osmanlı dizisindeki portreler standart biçimde 4 cm çapındadır (Bkz. Resim 4). Portre ve tasvirlerin çoğunlukla daire dışına taşması, figürlerin baş-gövde uyumlarında dengesizlik bulunması gibi ortak hususiyetler Bağdat üslubunun bir yansıması olarak kabul edilebilir. Ortak özelliklerinin yanı sıra resimli silsilenâme nüshaları arasında farklılıkların bulunduğunu söylemek mümkündür.

Örneğin Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan 1006 tarihli bir silsilenâmenin (TSMK H. 1591) minyatürleri bariz biçimde farklılık göstermektedir. Renklerin kullanımı, portrelerdeki dış kontuarların çizimi ve figürlerin baş-gövde uyumları, bu eserde acemi bir sanatçının çalıştığını göstermektedir (Resim 5). Aynı hattat tarafından aynı yılda hazırlanan ve bütün özellikleriyle aynı atölyeden çıktığı anlaşılan başka bir kopyanın (TSMK H. 1324) minyatürlerinin ise usta bir ressam elinden çıktığını göstermektedir. Bu durum iş yoğunluğundan dolayı kimi eserlerde usta sanatçıların öğrencilerini çalıştırdıklarını düşündürmektedir.



Görsel 5. Osmâniyân, Zübdetü târih, TSMK, H. 1591, 29b, (Aygan, 2017, s. 584)

Kimi kopyaların da birbirine üslup olarak daha yakın olduğu tespit edilmiştir. Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan iki nüshada (TSMK A. 3110, TSMK H. 1624) karikatürize form daha az hissedilir. Baş-gövde oranları görece daha dengeli olan figürler ince ve uzunca betimlenmiştir. Bu iki nüshaya üslup açısından en yakın kopya Karlsruhe silsilenâmesidir (BL Rastatt 201). Daha az sayıda portre içermesine karşın daha canlı renkler kullanılmış, figürlerin yüzlerinde daha gerçekçi

tonlar yakalanmıştır. Ayrıca silsile dizisinin bitiminden sonra III. Mehmed'in tam sayfa olarak taht üzerinde gösteren portresiyle yeniden ele alınması bu eserin sıra dışı özelliklerindedir (Resim 6).



Görsel 6. III. Mehmed, Zübdetü târih, Karlsruhe Badische Landesbibliothek, Hs. Rastatt 201, y. 15b, (Aygan, 2017, s. 197)

Bağdat silsilenâmeleri arasında üslup olarak farklılık gösteren eserlerden biri kuşkusuz Stuttgart Silsilenâmesidir (Stuttgart, Linden Museum Inv. Nr. VI. A1155). Günümüze dağınık sayfalar halinde ulaşan eserdeki portrelerde koyu tonlar tercih edilmiştir. Vücut-baş oranlarının görece dengeli olmasına karşın figürlerin genel fizyonomisinde ve kıyafetlerde detaycı çalışılmamıştır. Daha şaşırtıcı olan husus Osmanlı dizisinde yerleşik kalıpların dışına çıktığı izlenimi uyandırmasıdır. I. Murad'ın tombul vücudu, yanlara doğru uzayan bıyığı, I. Bayezid ve II. Murad'ın gür siyah sakalları Nakkaş Osman kalıbından uzaklaştığını göstermektedir. Son madalyonda I. Ahmed'in sıra dışı biçimde kalabalık bir kompozisyonda ele alınışı silsilenâme

geleneği açısından bir ilktir. Minyatürde sultan, at üstünde, ön ve arakasında hizmetkarlarıyla birlikte betimlenmiştir (Silsilenâme, 1603, y. 14a). Daire zeminindeki yeşil rengin üzerindeki çiçek detayları bir kır manzarası olduğunu göstermektedir (Resim 7).

Silsilenâme minyatürleri küçük bir daire içerisinde yer almasına karşın, resimler okuyucuya dairelere sığmayacak derecede zengin bir anlatım sunar. Metin, daire ve çeşitli şematik biçimlerle her biri özgün formla hazırlanan sayfalardaki tasvirler de buna eşlik eder. Âdem peygamberden başlamak üzere, eski peygamberler, Şehname'de anlatılan kadim hükümdarlar, Geçmiş Türk hükümdarları, İslam hanedanlarına mensup sultanlar ve Osmanlı dizisindeki padişahlar her biri kendine özgü ikonografik detaylarla



Görsel 7. I. Ahmed, *Silsilenâme*, 1603-1617, Stuttgart Linden Museum Inv. Nr. VI. A1155
Nüshası, y. 14a, (Aygan, 2017, s. 204)

betimlenmiştir. Kadim peygamberler, uzun sakal, bol kıyafetler, başlarından yukarı doğru yükselen haleler ve yer yer ellerinde kitapla gösterilmiştir. Kur'an'da adı geçen peygamberlerin portrelerinde, o peygamberin kıssasını hatırlatacak bir imgeye başvurulmuştur. Örneğin Salih peygamber bir deve figürü ile birlikte tasvir edilmiştir. Peygamber, ellerini göğe doğru açmış vaziyettedir. Tasvirde Salih Peygamberin Tanrı'dan yardım istemesi ve Tanrı'nın duasını kabul ederek bir deve göndermesi temsil edilmiş, böylelikle kissa, etkili bir görsel sunumla daire içerisine

sıdırılmıştır.⁵ Benzer bir örnekte Musa peygamber dairesinde görülen ejder başlı asâ, firavunun sihirbazlarıyla girmiş olduğu mücadeleyi anlatan kıssaya bir gönderme yapmaktadır.⁶ Peygamber tasvirleri arasında Süleyman ve Yusuf peygamberlerin betimleme tarzı dikkat çekicidir. Kur'an'da peygamberliklerinin yanı sıra hükümdar kimliğiyle de tanıtılan peygamberler (Kur'an-ı Kerim 2: 102; 27: 16; 38: 34). İslam resim sanatının yerleşik imgelerinin dışına çıkılarak birer sultan gibi gösterilmiştir. TSMK H. 1324 silsilenâmesinde Süleyman peygamber, başında kavuk, kolsuz kaftan, elinde tuttuğu mendille bir Osmanlı sultanından farksızdır.⁷ TSMK H. 1624 silsilenâmesindeki Yusuf peygamber de benzer biçimde hükümdarlık imgeleriyle karşımıza çıkar.⁸ Kıyafet biçiminin yanı sıra başındaki hükümdar tacı bu ikonografiyi pekiştirmiştir. Başından yukarı doğru yükselen hale ve elinde tuttuğu kitap peygamberliğine gönderme yapmış olsa da bunlar, hükümdar imgelerinin gerisinde kalmıştır.

İslam dönemi hanedanlarına gelindiğinde Abbasi dizisi hükümdarları dikkat çekmektedir. Beş sayfa olarak sağ taraftan ilerleyen dizideki hükümdarlar altın detayları olan siyah kaftan ve siyah sarıkla hemen fark edilir (Ayğan, 2017, s. 283). Silsilenâmelerde Abbasilerin kimliği gibi duran siyah rengin tercih edilmesi kaynaklara dayanmaktadır. Zira ilk Abbasi hareketinin siyah bayrak altında toplandığı, Abbasi halifelerinin siyah kıyafetler giydiği bilinmektedir. Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin sancaklarının da siyah renkte olması Abbasilerin bu tercihlerinin sebebi olarak gösterilmektedir (Üçok, 1968, s. 75; Yılmaz, 2008, s. 241).

Abbasi hanedanının Bağdatlı sanatçılar tarafından özelleştirilmiş bir görsel kimlikle sunulmasının sebepleri olmalıdır. Bununla alakalı Bağdat'ın Abbasiler döneminde hilafet merkezi haline getirilmiş olmasıyla şehir üzerinden ortak bir aidiyet duygusunun sanatçılar tarafından geliştirilmiş olduğu düşünülebilir. Bunun yanı sıra Emevilere nispeten İslam dünyasının genelinde Abbasi hilâfetine karşı olumlu bir bakışın bulunması sanatçıların bu tutumunu açıklayan sebepler arasında gösterilebilir.

5 Silsilenâmelerdeki Salih peygamber tasvirleri için bkz. TSMK, H.1324, 21b; TSMK, H. 1591, 20b; TSMK, H.1624, 8b; TSMK, A. 3110, 5b; DCBL, T. 423, 18b; BL, Hs. Rastatt 201, 5; İÜK T. 6092, 6b.

6 Silsilenâmelerdeki Musa peygamber tasvirleri için bkz. TSMK, H. 1591, 22b; TSMK, H.1624, 7b; TSMK, A. 3110, 7b; DCBL, T. 423, 20b; BL, Hs. Rastatt 201, 7b; İÜK T. 6092, 8b.

7 Silsilenâmelerdeki Süleyman peygamber tasvirleri için bkz. TSMK, H. 1324, 23a; TSMK, H. 1591, 23a; TSMK, A. 3110, 8a; DCBL, T. 423, 21a; BL, Hs. Rastatt 201, 8a; İÜK T. 6092, 9a.

8 Silsilenâmelerdeki Yusuf peygamber tasvirleri için bkz. TSMK, H. 1591, 22a; TSMK, H.1624, 7a; TSMK, A. 3110, 7a; DCBL, T. 423, 20a; BL, Hs. Rastatt 201, 7a; İÜK T. 6092, 8a.

Silsilenâmelerde Osmanlı öncesi Türk hanedanlarından Harezmsahlar, Gazneliler ve Selçuklular'a yer verilmiştir.⁹ Bu dizilerdeki Türk hükümdarlarının belirgin ikonografik hususiyetleri bulunmaktadır. Figürler genellikle orta boy veya seyrek sakallıdır. Kollu veya kolsuz kaftan giyiniktirler. Başlarındaysa genellikle dilimli ve uzun sorguçlu bir başlık bulunmaktadır. Kimi portrelerde ellerinde tuttıkları mendil, kimi portrelerde kuşaklarındaki hançer hükümdar olduklarını gösteren ikonografik detaylardır. Bu gruptaki portreler arasında en dikkat çekici olan Sultan Melikşah portresidir. Silsilenâme nüshalarında genellikle dizilerde farklı karakterlerin portreleri tercih edilmişken, Selçuklu dizisinde Sultan Melikşah neredeyse tüm nüshalarda betimlenmiştir. Bunun bilinçli bir tercih olduğunu düşünmekteyiz. Zira silsilenâmelerdeki Melikşah portreleri ilginç biçimde birbirinin benzeridir. Çalışmamıza kaynaklık teşkil eden TSMK H. 1324, TSMK H. 1591, TSMK H. 1624, TSMK A. 3110 ve Dublin CBL T. 423 nüshalarında Sultan Melikşah, Osmanlı dizisindeki sultanlar gibi tasvir edilmiştir. Dolgun vücut hatları, gür ve siyah sakalı, kolsuz desenli kaftanı, bağdaş kurma oturuş pozisyonu ile bir Osmanlı sultanından farksızdır. Bir eli göğüs hizasında duran sultanın diğer eli mendil tutmaktadır (Resim 8). Melikşah'ın bir Osmanlı sultanı gibi betimlenmesi bizi Osmanlı dizinin başındaki giriş metnine yönlendirir. Metinde, Osmanlıların kuruluş döneminde Selçuklu hanedanı ile olan olumlu ilişkilerine değinilmiş ve onlardan sonra saltanata Osmanlıların layık olduğu düşüncesi vurgulanmıştır.¹⁰

9 Gazneli ve Harzemşah dizisindeki portreler için bkz. TSMK, H.1324, 25a; TSMK, H. 1591, 25a; TSMK, H.1624, 10a; TSMK, A. 3110, 11a; DCBL, T. 423, 23a; BL, Hs. Rastatt 201, 10a; İÜK T. 6092, 11a; LM, Inv. Nr. VI A. 1155. Selçuklu dizisindeki portreler için bkz. TSMK, H.1324, 25b; TSMK, H. 1591, 25b; TSMK, H. 1624, 10b; TSMK, A. 3110, 11b; DCBL, T. 423, 23b; BL, Hs. Rastatt 201, 10b; İÜK T. 6092, 11b; LM, Inv. Nr. VI A. 1155, 2.

10 Osmanlı dizisindeki metinde Selçuklu hanedanı ile Osman Gazi arasındaki ilişki şu şekilde anlatılmıştır: "Bes Sultan Alaaddin vefat etti. Yerine Sultan Alaaddin bin Feramurz ki ol dahi âl-i Selçûkdur padişah oldı. Bu tarihte: 680. Ve ol esnada Tatar askeri dahi Ereğli'ye gelup, Sultan Alaaddin dahi Osman Han Gazi'yi kendi yerine kayim makam etti. Ve küffar canibine gazaya gönderdi. Kendisi varıp Tatar'ı def' etti. Bu canibde dahi Osman Han Gazi gazalar edip ve nice kal'alar feth eyleyüp ve nice mal ve ganimet birle? Ahbar- beşaret Sultan Alaaddin'e gönderdi. Sultan Alaaddin dahi Osman Han Gazi'ye tabl ve alem verdi. Ve ol anda Osman Han Gazi varıp Blecük kal'ası feth edip aldı. Ve ol esnada Selçukilerin devleti tenezzül edip her vilayette onlardan kimse kalmadı fela cerem. Osman Han hem Kurun Saltanat olup asâr devlet ve uzmet onda hüveyda olup ayân memleket ona mufl' oldu ve ferman berdar oldular. Devlet ve saltanat berkarar kaldı. Ve rüz be rüz ve saat be saat der terakkî bûd ve hest ve padişah bade'l-yevm inşallah tealâ havâhed bûd." Bkz. Silsilenâme, TSMK H. 1324, y. 28b.



Görsel 8. Melikşah, Zübdetü târih, CBL T. 423, y. 23b (Aygan, 2017, s. 517)

SONUÇ

İslam dünyasında bir hanedan için hazırlanmış şematik biçimli soy ağaçlarının 13. yüzyıl sonlarından itibaren yaygınlaştığı görülmektedir. 14. yüzyılın başlarında ise İlhani sarayında Camiüt't-tevârih'e bir bölüm olarak tasarlanan Şuab-ı pençgana, bu türün resimli olarak tasarlanan ilk eseri olmuştur. Fakat eser planlandığı gibi tamamlanmamış, resim için ayrılan alanlar boş bırakılmıştır. İlk resimli örnek yaklaşık yüz yıl sonra yine bir Moğol hanedanı olan Timurlular tarafından hazırlanacaktır. Timurlu şeceresi olarak bilinen eser içerdiği sultan portrelerindeki ikonografik özellikler ve tasarım biçimiyle sonraki eserlere örneklik teşkil etmiş olmalıdır.

Osmanlılarda ilk şematik örnek II. Bayezid dönemine ait olmasına karşın türün resimli biçimleri ilk olarak 16. yüzyıl sonlarında Bağdat eyaletinde hazırlanan örneklerle karşımıza çıkmaktadır. Hanedanın kimliğine vurgu yapan bu eser türünün, saray dışındaki örneklerle hareketlik kazanması geleneğin tarihsel süreci bağlamında şaşırtıcı bir durumdur. Bağdat'ın jeopolitik konumu, Osmanlı ve Safevi arasındaki güç savaşının odağı haline gelmesi gibi sebepler bu hareketliliği tetikleyen görünür sebeplerdendir. Burada bizi ilgilendiren husus politik çekişmenin, resimli tarih yazıcılığı içerisindeki bir türe ivme kazandırdığı gerçeğidir. Silsile türü eserlerin "bir özneye

meşruiyet kazandırmak amacıyla geçmişle olan bağıını temellendirme" gibi işlevi göz önüne alındığında hassas bir bölge olan Bağdat'ta egemenlik kurma adına bu eserlerin çoğalmış olması anlaşılır bir durumdur.

Bağdat silsilenâmeleri temel özellikleriyle İslam dünyasındaki arketiplerine sadıktır. Bir hanedan için hazırlanmış, o hanedanı dünya tarihinde öne çıkaran küçük boyutlu eserlerdir. Bu eserlerin bir özelliği de çoğunlukla büyük bir tarih eserinin bir fihristi veya özeti niteliğinde olmasıdır. Bu çerçeveden bakıldığında giriş metninde eserin adı olarak geçen "Zübdetü't-târih", III. Murad döneminde hazırlanan kökleri Tomar-ı Hümâyûn'a uzanan Zübdetü't-tevârih'e bir göndermedir. Aynı eser grubu içerisinde değerlendirilen Safevi yanlısı bir silsilenâmede eser isminin Cem-i Târih olarak nitelendirmesi de benzer biçimde Câmiü't-tevârih'e bir gönderme olmalıdır.

Bağdat grubu resimli silsilenâmelerinin Orta çağ örnekleriyle benzer olduğu bir konuda eserlerin kurgusal yapılarıdır. Bu eserler de özet bir giriş metni ve şematik soy ağaçlarını ihtiva eden basit bir yapıya sahiptir. Silsilenin asıl bölümü hanedanların ele alındığı şematik bölümdür. Bu sebeple bu bölümün anlaşılır olması eseri hazırlayanlar için bir övünç kaynağı sayılmaktaydı. Orta Çağ'dan bu yana birçok silsilede bunun bir problem olduğu ortadadır. Muhtemelen bu eserler ilk olarak rulo şeklinde tasarlandıkları için soy akışlarını takip etmek kolaydı. Kitap formatında hazırlandıklarında ise farklı sayfalarda, soylar arasındaki irtibatı kurmak ve okuyucuya anlaşılır hale getirmek zorlaşmıştı. Genel itibarıyla kitap formatındaki eserler, rulo bir silsilenin sayfa sayfa kesilmiş biçimi gibi yatay olarak tasarlanmaktaydı. Soyların birbirinin devamı olduğunu göstermek için her hanedana ait dairelerin içleri aynı renge boyanmaktaydı.

Bağdat silsilenâmeleri temel kurgusal yapısı itibarıyla önceki örneklere benzerlik gösterse de eserlerin tasarımı orijinal bir görünüm arz eder. Yatay sayfa tasarımı yerine dikey sayfa formatı eserleri rulo mantığından uzaklaştırıp müstakil bir kitap kimliğine yaklaştırmıştır. Sayfalar dikkatle ayrı ayrı hazırlanmış, yeni bir diziyeye geçildiğinde farklı bir sayfadan başlamasına özen gösterilmiştir. Her hanedanın soy dizisi sayfa başından başlatılmış, hanedanla ilgili metinler dağınık biçimde değil, bir kutucuk içerisine yazılmıştır. Metinler, daireler ve soy dizileri sayfa içerisinde bütünlüğü sağlayacak biçimde yerleştirilmiştir. Bütün bu özellikler silsilenin anlaşılabilir olmasını

sağlamıştır.

Dikey sayfa tasarımıyla özelleştirilmiş Bağdat silsilenâmelerinin bir diğer özelliği de daireler içerisine portrelerin yapılmış olmasıdır. Osmanlı dizisinde Nakkaş Osman'ın kalıplarına uyulmuş, diğer dizilerde Bağdat üslubunun canlı figür tipleri daireler içerisine betimlenmiştir. Figürlerle birlikte onu karakterize eden ikonografik öğeler özenle seçilmiş ve daire içerisine yerleştirilmiştir. Kimi sayfalarda birbirine karşı duran portrelerde figürler birbirleriyle konuşuyormuş gibi tasvir edilmiştir. İkonografik detaylar ve monotonluktan uzak Bağdatlı sanatçıların hareketli üslubu daireleri canlı hikayelere dönüştürmüştür.

Bu eser grubu, her ne kadar Osmanlı sarayının dışında hazırlanmış olsalar bile, eserlerde devlet adamlarının yoluyla olsa gerek merkezi yönetimin politik izlerine rastlanır. Şecere ilaveli nüshalardaki hattat kaydı istisna olmak üzere hiçbir nüshada hattat, musavvir veya müzehhip imzasına rastlanmaz. Eserlerin tamamı Osmanlı hanedanını dünya tarihi içerisinde kudretli yerini göstermeye adanmış bir kimliğe sahiptir. Osmanlı sultanlarının portrelerinde Nakkaş Osman'ın modellerine uyulmuş olmanın yanı sıra eserlerin kısa bir dönem içerisinde dikey sayfa formatıyla resimlendirilerek iyi organize edilmiş standart tasarımlarla ortaya çıkışı da merkezîyetçi ifadenin neticesidir. Öyle ki üretimleri yaklaşık yirmi yıl devam edecek bu eser grubunun Bağdat'taki serüveni sona erdikten sonra aynı tasarımların 17. yüzyıl sonlarında Musavvir Hüseyin ile tekrar sistematik biçimde denenmiş olması hatta 19. yüzyıldan sonra bile devam ettirilmesi Osmanlıların 16. yüzyılda birçok alanda standartlaşmasının etkileriyle açıklanabilir.

KAYNAKÇA

Ayğan, A. (2017). *Osmanlılarda silsile geleneği ve resimli hanedan silsilenâmeleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Babinger, F. (1982). *Osmanlı tarih yazarları ve eserleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Bağcı, S. (2000). Elyazmalarından albümlere: III. Mehmed. *Padişahın Portresi: Tesavir-i Al-i Osman*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Bağcı, S. (2014). Presenting Va□□āl Kalender's Works: The Prefaces of Three

Ottoman Albums. *Muqarnas*, 30(1), s. 255-313.

Bağcı, S., Çağman F., Renda, G. ve Tanındı Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Bayâfî, Hasan bin Mahmûd. (1008). *Câm-ı Cem-i Âyîn*.

Bayram, S. (2004). Ankara Etnografya Müzesi'nde Bulunan Silsile-Nâme. *Vakıflar Dergisi*, 28, 315-63.

Binbaş, İlker E. (2011). Structure and Function of the "Genealogical Tree" in Islamic Historiography. Evrim İlker B., Nurten K. (ed.) *Horizons of the World: Festschrift for İsenbike Togan (465-544)*. İstanbul: İthaki.

Cem-i târih, (t.y). AEM nr. 8457.

Çağman, F. (1979). XVI. Yüzyıl Sonlarında Mevlevi Dergahlarında Gelişen Bir Minyatür Okulu (651-77). I. *Milletlerarası Türkoloji Kongresi*. İstanbul: Türkiyat.

Çağman, F. ve Tanındı Z. (2005). Tarikatlarda Resim ve Kitap Sanatı. Ahmet Yaşar O. (Ed.) *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler: Kaynaklar-Doktrin-Ayin ve Erkan-Tarikatlar Edebiyat-Mimari-Güzel sanatlar-Modernizm (503-533)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Değirmenci, T. (2017). Bir Osmanlı Paşasının Padişahlık Rüyası: Sokulluzâde Hasan Paşa ve Resimli Dünya Tarihi. *Osmanlı Araştırmaları*, 49, 171-202.

Emecen, F. (1989). Kanûnî Süleyman Devri. Kenan S. (ed.) *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi*, 10. cilt., (313-383). İstanbul: Çağ.

Eren, M. (2012). *Hadis İliminde Rical Bilgisi ve Kaynakları*. İstanbul : Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM).

Fayda, M. (1995). Ensab. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (cilt 11, s. 244-49). İstanbul: TDV.

Firuzabadi, Ebü't-Tahir Mecdüddin Muhammed b. Yakub b. Muhammed. (1304). *Kamus tercümesi, el-Okyanusü'l-basit fi tercümeti Kamusi'l-muhit*. Cilt 1. İstanbul: Matbaa-i Bahriye.

Gülcü, E. (1999). *Osmanlı İdaresinde Bağdat (1534-1623)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

Halaçoğlu, Y. (1991). Bağdat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (cilt 4, s. 441-442). İstanbul: TDV.

Işın, E. (2007). Osmanlı Modernleşme çağında Bir Muhafazakârın Portresi: Ali Emîrî Efendi. *Ali Emiri Efendi ve Dünyası*. İstanbul: Pera Müzesi.

Karatay, Fehmi E. (1961). *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar*

Katalogu. Cilt 1. İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi.

Mahir, B. (2005). *Osmanlı minyatür sanatı*. İstanbul: Kabaalıcı.

Milstein, R. (1990). *Miniature painting in Ottoman Baghdad*. Costa Mesa: Mazda.

Önkal, A. (1990). Araplarda Ensâb İlmi ve İslâm Tarihi Açısından Önemi. *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, III, s. 117-31.

Pakalın, Mehmet Z. (1983). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü*. cilt 3. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.

Renda, G. (1984). Ankara Etnografya Müzesindeki 8457 No'lu Silsilenâme Üzerine Bazı Düşünceler. *Kemal Çiğ'a Armağan* (s.175-202). İstanbul: Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü.

“Silsilenâme”. (t.y). SLM VLA 1155.

Szombathy, Z. (2003). *The roots of Arabic genealogy: a study in historical anthropology*. Piliscsaba: The Avicenna Institute of Middle Eastern Studies.

Tanırdı, Z. (2001). Osmanlı Yönetimindeki Eyaletlerde Kitap Sanatı. *Ortadoğu'da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri (Hatay 25-27 Ekim, 2000)*. (Cilt 2 , s. 501-508). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi.

Tayşı, M. S. (1989). Ali Emîrî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, cilt 2, s. 390-91. İstanbul: TDV.

Tosun, N. (2009). Silsile. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, cilt 37, s. 206-7. İstanbul: TDV.

Uğur, M. (1992). *Ansiklopedik Hadis Terimleri Sözlüğü*. Ankara : Türkiye Diyanet Vakfı.

Uzunçarşılı, İsmail H. (2011). *Osmanlı Tarihi: İstanbul'un Fethinden Kanuni Sultan Süleyman'ın Ölümüne Kadar*. Cilt 2. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Üçok, B. (1968). *İslam Tarihi: Emeviler-Abbasiler*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.

Yazıcı, M. (2015). *Sahabe Bilgisinin Tespiti*. İstanbul: M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı.

Yılmaz, M. (2008). Emevi ve Abbasi Dönemi Resmi Kıyafetleri. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 26-27, s. 237-250.

Yusuf b. Abdüllatif. (1176). *Sübhatü'l-ahbâr*, TSMK B. 193.

Zübdetü târih. (1597a). TSMK H. 1324.

Zübdetü târih. (1598). CBL T. 423.

Zübdetü târih. (1600). İÜK T. 7364.

Zübdetü târih. (1597b). TSMK H. 1591.

CAD-CAM ile İnovatif Takı Tasarımlarında Alternatif Yöntemler: Polimerik Malzeme ve Lazer Sinterleme

Geliş Tarihi/Received: 02.03.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 05.04.2020

Öğr. Gör. Elanur GÜNER
İstanbul Arel Üniversitesi
GSF, El Sanatları Bölümü
elanurguner@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-7071-0679

Öğr. Gör. Hakan AKTUĞ
İstanbul Arel Üniversitesi
GSF, El Sanatları Bölümü
hakanaktug@arel.edu.tr
ORCID: 0000-0002-5979-9836

Öz

Kuyumculuk sektöründe ilkçağlardan itibaren birçok teknoloji ve teknik kullanılarak üretim yapılmıştır. Burada esas amaç bir takının üretiminde seri üretim, hız, estetik, hafif ve pazarlanabilme kriterlerine uygun olmasıdır. Bununla birlikte geleneksel yöntemlerle elle üretilen takıların yanı sıra bilgisayar destekli üretim yöntemleriyle farklı malzemelerden tasarımlar da üretilmektedir. CAD sayesinde çeşitli bilgisayar programlarında çizilen tasarımlar, CAM yöntemiyle üç boyutlu olarak farklı malzemelerle üretilebilmektedir. Bu üretim tekniği sayesinde, bilgisayarda çizilen tasarımlar farklı malzemelerle ürün olarak elde edilebilmektedir. Bu elde edilen ürünler malzemenin ve üretim tekniğinin cinsine göre çeşitlilik sağlamaktadır. Uzun yıllardır mücevher sektöründe üç boyutlu yazıcılarla mum, reçine v.b. malzemelerle ürünler üretilip ardından döküme gönderilerek üretim yapılmaktaydı. Son yıllarda ise yine üç boyutlu yazıcılarla gelişen teknoloji sayesinde farklı üretim metotları geliştirilmiştir. Bu metotlardan bazıları bu çalışmada incelenecektir. Bunlar, lazerle metal sinterleme, sls teknolojisi ile polimerik malzemenin (polyamid) üç boyutlu üretim tekniğidir. Farklı malzemelerle yapılan mücevher, takı ve obje üretimi sayesinde, tasarımlarda özgürce ürün tasarlamaya imkân sağlanmaktadır. Bu çalışmada; bilgisayar destekli üretim yöntemlerinden sinterleme, polyamid ve sls ile üretim yapılan takıların diğer üretim yöntemlerine göre avantajları, dezavantajları tartışılıp kuyumculuk sektöründe mücevher tasarımına alternatif katkıları ve yansımaları hakkında bilgiler verilip örnekler sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: cad-cam, mücevher, polimerik, sinterleme, takı

Güner, E. ve Aktuğ, H. (2020). CAD-CAM ile İnovatif Takı Tasarımlarında Alternatif Yöntemler: Polimerik Malzeme ve Lazer Sinterleme. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 4, ss. 182-198 .

Alternative Methods in Innovative Jewelry Design with CAD-CAM: Polymeric Material and Laser Sintering

ABSTRACT

In the jewelry sector, production has been made using many technologies and techniques since ancient times. The main purpose here is that the production of a jewelry is in line with the criteria of mass production, speed, aesthetics, light weight and marketable. In addition to these, hand-made jewelry, as well as designs from different materials are produced with computer-aided production methods. Thanks to CAD, designs drawn in various computer programs can be produced with different materials in three dimensions by the CAM method. Thanks to this production technique, designs drawn on the computer can be obtained with different materials. These products provide variety according to the type of material and production technique. For many years, in the jewelry industry, products were produced with three-dimensional printers using wax, resins etc. and then sent to the casting. In recent years, different production methods have been developed thanks to the technology developed with 3D printers. Some of these methods will be examined in this study. These are three-dimensional production techniques with laser metal sintering and SLS from polymeric material (polyamide). Thanks to the production of jewelry and objects made with different materials, it is possible to design products freely. In this study; The advantages and disadvantages of sintering, polyamide and sls, which are produced with computer-aided manufacturing methods, will be discussed and information will be given about alternative contributions and reflections to jewelry design in the jewelry industry.

Keywords: cad-cam, jewelery, polymeric, sintering, jewelery

GİRİŞ

Takının geçmişine bakıldığında ilkel dönemlerden itibaren günümüzden yaklaşık 20 bin yıl önceye kadar uzanmaktadır. "İlkel insanlarda beslenme ve üreme fenomenleri ön sırada yer alırken, örtünme, giyim ve süslenme bunların arkasından gelen üçüncü fenomen olarak dikkati çeker. Giyinme veya örtünme faktörü iklimsel, coğrafi ve sağlık nedenlerine dayanabilir. Ancak süslenme ve takı kullanımının daha çok karşı cinse hoş görünme iç güdüsüyle ilgili olduğu kabul edilebilir." (Türkoğlu, 2013, s. 21).

Takı korunma, süslenme ve güzel görünme amacıyla kullanılırken teknolojinin gelişmesiyle birlikte üretim yöntemleri de gelişmiştir. Bu yöntemleri ise tasarımın sınırsız değişim hızı desteklemiştir. "Paleolitik Çağ'da yongalanarak şekillendirilen kaba taş aletlerinin yerini, Neolitik Çağ'da sürtme taş tekniğiyle yüzeylerini cilalanmış gibi parlak ve pürüzsüz hale getirdikleri, daha işlevsel taş ve kemik kavkılarla takılar üretilir. Obsidyen gibi volkanik, sert taşlara bile aşınma yöntemiyle delikler açılabilmesi bu alandaki önemli gelişmelerden biridir." (Türe, 2011, s. 25).

Kuyumculuk tarihine bakıldığında kuyumculuk ustaları geçmişten günümüze kadar bir çok üretim metodlarını geliştirmiş ve çeşitli maden alaşımlarını kullanarak takılar üretmiştir. Aynı zamanda gelişen bilim, teknoloji ve mühendislik alanlarıyla da mücevher sektörü entegre bir şekilde ilerleyerek tasarımcılara da katkı sağlamış ve inovatif tasarımların geliştirilmesi sağlanmıştır.

Kuyumculuk sektöründe birçok üretim metodu ile altın, gümüş, bronz v.b. alaşımlarla geniş bir yelpazeye sahip takılar üretmiştir. Bu takıların yapım aşamaları geleneksel yöntemlerde el ve makine ile yapılmaktaydı. Daha sonraları 2d cnc tezgâhlarında ürünler yapılmaya başlandı. Fakat burada ürünler 2 boyutlu çalışıldığı için sektörün tam olarak isteklerini karşılamadı. Modern yöntemlere geçilmeye başlandığında ise elle yapılması uzun zaman alan, makine ile yapılması karmaşık olan ya da yapılması imkansız gibi görülen ürünler yerini 3d printer yazıcılara bırakmaya başladı. Bu yazıcılarla bilgisayarda çizilen ve *stl formatına çevrilen çizimlerin reçine, mum v.b. maddelerle çıkarılarak ürünlerin seri üretime uygun hale gelmeleri sağlandı. Böylelikle elde yapılması zor, zaman alan ya da imkansız olan ürünler daha rahat üretilmeye başlandı.

Günden güne gelişen teknolojilerle birlikte en güncel ve gelişime açık üretim tekniklerinin başında 3D modellemelerle üretim gelmektedir. Klasik üretimin yanı sıra daha hızlı ve karmaşık yüzeyleri neredeyse sıfır hata ile üretebilmek bu yöntemlerle mevcuttur. 3D modellemede amaç aynıyken araçlar değişmektedir. Amaç bir takının bilgisayarda üç boyutlu olarak çizilmesi ve elle yapılması zor hatta imkansız yüzeyleri doğrudan sonuca götürecek şekilde çizerek bunların üretime geçmesinin sağlanması ve üretimin hızlı bir şekilde yapılmasıdır. Buradaki araç ise üretim yapacağınız sistemin ve malzemenin seçimidir. Üretim yapacağınız sistem döküme yönelik üretim yöntemleri mi yoksa doğrudan üretim mi bunu belirlemek gerekmektedir. Eğer sisteminiz döküme yönelikse; öncelikle birebir çizilen takılar hangi makinelerle 3D olarak üretilerek döküm aşamasına gelip alaşım olarak üretilecek bu yöntem belirlenir. Bunun ardından reçine, mum v.b. malzeme yardımı ile döküme uygun halde çıkarılacaksa üretime uygun makinelerden çizilen tasarımların bu malzemelerle 3 boyutlu çıktısı alınmaktadır. Bu malzemeler döküme uygun malzeme olduğu için de doğrudan döküme gönderilerek üretim sağlanmaktadır. Bunun en büyük avantajı ise seri üretime uygun bir sistem olmasıdır. Bu sistem sayesinde inovatif tasarımlar hızlı, seri ve istenilen sayıda kısa sürede üretilebilmektedir.

Eğer üretim yapacağınız sistem döküm v.b. değil de doğrudan takının farklı malzemelerle üretilerek takılması ise de bunlara en güzel örneklerden biri de Sla, Polyamid v.b. malzemelerle üretim yöntemleridir. Bu yöntemde de takılar yeni nesil teknolojik malzemelerle doğrudan üretilerek takıların hemen takılmaya hazır hale gelmesi sağlanır. Malzemenin hafif olması da yapılan takının büyüklüğü ve ağırlığı ile ilgili bize avantajlar sağlamaktadır.

Bunların haricinde inovatif takı tasarımı için kullanılan en önemli tekniklerden biri de lazerle metal sinterleme teknolojisidir. Bu teknoloji sayesinde bilgisayar ortamında çizilen tasarımlar doğrudan metal alaşımı olarak üretilebilmektedir. Böylelikle diğer yöntemlerin aksine; dökümden, üretim yönteminde, tasarımdaki karmaşıklıkta v.b. doğabilecek sorunlardaki tüm aksamalar yok sayılarak üretilen takı kısa süreli bir tezgah aşamasından geçtikten sonra doğrudan takılabilmektedir. Bu da istenilen alaşımlarla istenilen tasarımların üretilmesinde tasarımcılara büyük avantaj sağlamaktadır.

Bu çalışmada bilgisayar destekli üretim yöntemleriyle inovatif takı tasarımına olanak sağlayan yöntemlerden Polimerik malzeme ile metal sinterleme teknolojileri ile üretilen takı tasarımları aktarılacaktır. Bu çalışma sayesinde farklı malzemelerle takı tasarımı yapmak isteyen tasarımcılar bu malzemenin kullanım şeklini ve örnekleri kullanarak inovatif tasarımlara katkı sağlayabileceklerdir.

1. Polimerik Malzeme ile İnovatif Takı Tasarımları

Polimerik malzemeler son yıllarda takı tasarımı yapan tasarımcılar tarafından oldukça sık kullanılan malzemeler haline gelmiştir. Bu malzemelerle hafif, renkli, büyük, hızlı üretilen ve dayanıklı ürünler üretilmektedir. Fiziksel ve görsel özellikleriyle oldukça kullanışlı olan bu malzemelerle kişiye özel takılar üretilmektedir. İçin bu malzeme birçok tasarımcının tercihi olmuştur. Burada bu malzemelere örnek olarak en yaygın kullanılan poliamid ele alınacaktır.

1.1. Poliamid (Naylon)

“Poliamid yüksek dayanım, sertlik, iyi elektriksel ve kimyasal özelliklere sahip, hafif ve birçok türleri olan bir termoplastiktir. 1928 yıllarında sentez edilen ve ilk mühendislik plastiği olan poliamidin (ticari ismi naylon), poliamid 6, poliamid 7, poliamid 6/6, poliamid 6/8, poliamid 6/10, poliamid 6/12, poliamid 11 ve döküm poliamid gibi çeşitleri vardır.” (Gürcan, 2003).

Poliamidin genel olarak aşınmaya karşı direnç, yüksek dayanım, yüksek sertlik, kimyasal dayanıklılık ve elektriksel özellikleri vardır. Bu özelliklerinden dolayı otomotiv, elektrik-elektronik, genel endüstriler ve tekstil gibi birçok alan poliamidi yaygın olarak kullanılmaktadır. Poliamid renklendirme özelliği sayesinde de bir çok figüratif obje ve ürün olarak da tercih edilmektedir. Son yıllarda takı tasarımcıları tarafından da sıklıkla kullanılan bu malzeme ile kişiye özel ya da tasarımcının kendini farklı olarak ortaya koyabildiği tasarımlar da üretilmektedir. Malzemenin hafif olması, kolay renklendirilmesi, büyük çalışılabilmesi v.b. özelliklerinden yararlanılarak üretilen takı tasarımları incelenerek örneklerle açıklanacaktır.

1.1.1. Poliamid ile üretilmiş takı örnekleri



Görsel 1. Poliamid kullanılarak üretilmiş kolye
(<https://proz3d.com.au/jewellery/>, Erişim Tarihi: 15.11.2019)

Görsel 1'deki kolye tasarımcısı tarafından 3D modelleme yapıldıktan sonra SLS teknolojisi ile poliamid kullanılarak üretilmiş ve daha sonra renklendirilmiştir. Poliamid ile üretilerek malzemenin hem esnekliğinden hem dayanıklılığında hem de hafifliğinden yararlanılmıştır. Görselde de görüldüğü gibi tasarımdaki birbirine giren ve çeşitli formlarda hareketli görüntüye sahip karmaşık yüzeyleri, yekpare şekilde metalle üretmek oldukça zorlayıcı ve ağırlık olarak da ergonomik olmamasından kaynaklı sorunlar yaratabilirdi. Bu sorunları tasarımcı yenilikçi yaklaşımla hem teknoloji ile hem de poliamid ile çözümlenmektedir.



Görsel 2. 3D tasarım programlarıyla tasarlanarak SLS teknolojisiyle poliamid kullanılarak üretilmiş kolyeler. (<https://design-milk.com/floraform-blooming-jewelry-inspired-science-nature/>, Erişim Tarihi: 15.11.2019)



Görsel 3. 3D tasarım programlarıyla tasarlanarak SLS teknolojiyle poliamid kullanılarak üretilmiş takılar. <https://design-milk.com/floraform-blooming-jewelry-inspired-science-nature/>, Erişim Tarihi: 15.11.2019)

Görsel 2 ve 3'te incelenen tasarımlar Amerikalı bir tasarım ofisi olan Nervous System tarafından üretilmiştir. Tasarımda açmakta olan çiçeklerden esinlendiği ve oluşturduğu takı koleksiyonunda ana malzeme olarak poliamidi tercih ettiği görülmektedir. SLS teknolojiyle toz haldeki poliamidi kullanarak yüzeylerde katman izi olmadan minimum pürüzle hafif dokulu yüzeyler elde edilmiştir. Karmaşık yapıdaki tasarımı nedeniyle geleneksel üretim metotlarıyla üretilmesi imkansız olan bu koleksiyon, CAD programlarının ve SLS teknolojisinin avantajlarını kullanarak üretilmiş, malzeme olarak da hafif ve dayanıklı bir malzeme olan poliamid tercih edilerek takının konforlu olarak kullanılabilirliği sağlanmıştır.



Görsel 4. Tasarımcı Nil Faber tarafından 3D yazıcı ile üretilen poliamid bilezik. (<https://futurelab3d.com/discover-our-favorite-3d-printed-jewelry-in-non-metal-materials/>, Erişim Tarihi: 13.10.2019)

Görsel 4'te incelenen tasarımda matematiksel hesaplamalardan ve poliamidin dayanıklılığından yararlanılarak sadece ince tellerle üretim yapılmış ve boyanarak hazır hale getirilmiş bilezik görülmektedir. Bilezik poliamidle üretildiği için hafif, esnek ve darbelere karşı dayanıklıdır. Bu da kullanılan malzemenin bizlere daha özgür tasarımlar yapmamızı sağlamaktadır.



Görsel 5. Poliamid malzemeyle üretilerek renklendirilmiş bilezik örneği (<http://www.elliekblogs.com/bijouets-bracelet-deep-jade-women-polyamide-jewelry-bracelet-p-3322.html?zenid=hd5hq3kvr1n1ivac724gmv8313>, Erişim Tarihi: 10.10.2019)

Cad ortamında çizilerek cam yöntemiyle 3D olarak poliamiddenden üretilen bu bilezikte malzemenin esnekliği ve hafifliğinden faydalanılmıştır. Herhangi bir kilit sistemi olmayan bileziğin esnetilerek kolayca takılabilmesi için boğumlardan her birinin sadece bir noktada birleştirilerek açık kalan uçlar yardımıyla esnetilip kullanılabilen konforlu bir ürün tasarlanmıştır.



Görsel 6. Tasarımcı Theresa Burger'in poliamid küpe tasarımı (<https://jewelry.allwomenstalk.com/amazing-pieces-of-3d-jewelry-that-youll-want-for-yourself/8/>, Erişim Tarihi: 02.09.2019)

Görsel 6'da tasarımcı, geometri ve optik yanılsama kullanarak tasarladığı küpede optik yanılsamanın daha etkili olabilmesi için ortalama bir küpe boyutundan daha fazla bir yüzey alanına ihtiyaç duymuştur ancak; daha fazla yüzey alanı demek daha ağır ürün demektir. Bu noktada poliamid harika bir seçenek olarak karşımıza çıkar. Tasarımın gerektirdiği boyut ve bir kulak takısı olan küpede çok önemli bir özellik olan ağırlık göz önünde bulundurularak malzeme olarak poliamid tercih edilmiş, ayrıca renklendirilme özelliğiyle canlı bir tonda boyanarak tasarımda istenilen çarpıcı etki yaratılmıştır.

2. Metal Sinterleme İle İnovatif Takı Tasarımı Örnekleri

"Geleneksel üretim yöntemlerinde genelde talaş kaldırma suretiyle üretim yapılmaktadır. Değerli metallere çalışılan mücevher ve benzeri sektörlerde testere ve kesici alet kullanılarak yapılan üretim sürecinde, değerli metal tozlarının kaybı fazla olabilmektedir. Bu tozları tekrar kullanabilmek için metal tozları belirli periyotlarla dikkatlice toparlanır ve tekrar üretim için saflaştırma işlemi yapılarak, belirli işlemlerin ardından kullanılacak şekle getirilir. Bu kayıp tozları önlemek, üretimi hızlandırmak ve daha kaliteli üretim için cad-cam teknolojileri geliştirilmiş ve birçok malzeme ile üretim yapılmıştır. Ancak bu malzemelerden bu güne kadar kullanılan mum ya da reçine gibi malzemelerle 3 boyutlu halde üretim yapıldıktan sonra tekrar döküm

işlemi gerektiği için bu yöntem bazı tasarımların üretilmesini kısıtlamıştır."(Güner, 2017) Bu malzemelerle üretim yöntemi her ne kadar talaşlı üretimden doğan sorunları azaltsa da yaratıcı her tasarımın üretilmesinde engel oluşturabilmektedir. Örneğin ana kalıplar genellikle seri üretimle çoğaltılmaktadırlar ancak bazı modeller formları gereği buna müsaade etmemektedirler.



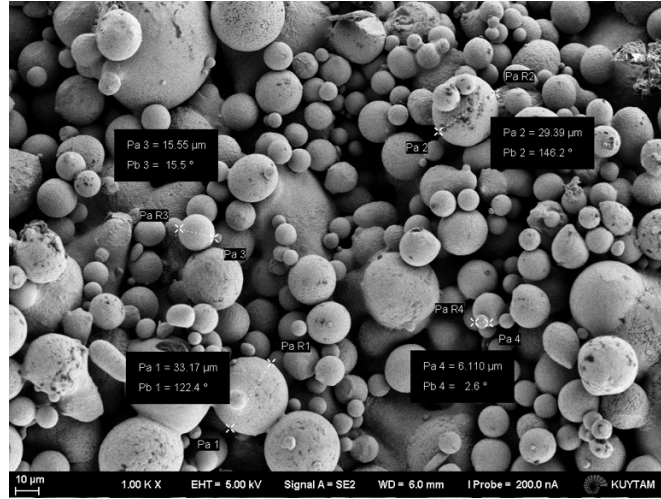
Görsel 7. Doğrudan döküme girecek füzyon model yapılmış reçine örneği
(Piramit Teknik Malzeme (kişisel görüşme, 13 Eylül 2019))

Örnek görsel 7'de görülen ürün bilgisayar destekli takı tasarım programlarıyla tasarlanmış ve füzyon tekniği ile reçineden üretilmiştir. Bu üründe doğrudan döküme gönderilerek üretilmektedir. Ancak yapı gereği kafes sisteminden, tellerdeki ve yüzeydeki incelikten dolayı sonrasında kauçuğa alınarak döküme gitmesi mümkün değildir. Bu sebeple doğrudan dökülerek kullanılmaktadır ancak tek tek üretileceğinden dolayı zaman ve maliyet artışı ile karşı karşıya gelinmektedir.

Bu tarz modellerde zorlayıcı unsurlara bakıldığında girintili çıkıntılı, çingirak gibi iç içe geçmiş modeller ya da model olarak kauçuğa alınmaya uygun olmayan

mum ya da reçine halinden sonra tek tek dökülerek üretilen ürünler v.b. olduğu görülmektedir. Bu tarz ürünlerin üretilmesi için mühendislik teknolojisi ile lazer sinterleme makineleri geliştirilmiştir.

“Birçok tasarım sektöründe son yıllarda kullanılan lazer sinterleme yöntemi sayesinde az talaş kaldırarak ya da hiç talaş kaldırmadan direkt istenilen metalle üretim başarılmıştır. Bu teknikle cad ortamında çizilen ürünler toz halinde kullanılan alaşımın lazerle sinterleme yöntemi ile üç boyutlu ürün halde hazırlanmasına imkân vermiştir. Birçok sektörde olduğu gibi 3D printerlar kuyumculuk sektöründe de günden güne gelişme göstererek mum modellemeden, sinterleme yöntemi ile oluşturulan toz metalürjisine kadar büyük bir gelişme göstermiştir.”(Güner, 2017)



Görsel 8 . Lazer sinterleme yapılmış numunenin 1.00k büyütülmüş sem görüntüsü (GÜNER, 2017)

Bu gelişmeler üretim açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. Bunun yanı sıra takı üretiminde yine 3D yazıcılarla gelişen mühendislik teknolojisiyle birlikte farklı malzemelerle de üretimler yapılmıştır. Bu üretim tekniği takı tasarımcıların özellikle üretilmesi zor ürünleri tasarımları üretmek için tercih ettiği bir yöntem haline gelmiştir.



Görsel 9 . Cad ortamında tasarımı yapılan ürünün lazer sinterleme makinesinden çıkmış hali
(GÜNER, 2017)

Sinterleme teknolojisiyle birlikte hem kuyumculuk sektöründe hem de tasarım sektöründe ilerlemeler kaydedilecektir. Sinterleme metodu sayesinde metal tozları lazer yöntemi ile atomik boyutta birbirine bağlanarak yükselmektedir. Böylelikle döküme gerek duymadan istenilen ürün direkt tozu kullanılan alışımla üretilmektedir. Bu teknoloji sayesinde özellikle iç içe geçen ajur desenli top modeller, çingirkalar ya da birbirine bağlantılı rolex ürünler yapılabilir.



Görsel 10. Birbirine bağlantılı ve oynak şekilde tek bir parça olarak üretilmiş bir bilezik
(<https://www.3d.sisma.com/>, Erişim Tarihi: 01.11.2018)

Görsel 10'da görülen bilezik bu üretim tekniği sayesinde hareketli ufak birimlerden oluşan takılar istenilen metallere üretilmektedir. Örnekte görülen bilezik de ufak birimlerin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bu birimler birbiriyle birleşmeden iç içe geçmiş olarak tasarıma uygun halde çizilir. Daha sonra bu çizimlere tasarımın son aşamasında "support" denilen ve her bir hareketli birimi tutan ince destek telleri de eklenir. *stl formatına dönüştürülen çizim makineye gönderilir, üretim işleminden sonra hareketli olması gereken parçalardaki destek telleri kesilerek

hareket sağlanır ve son yüzey işlemleri uygulanır. Böylece hareketli yapısı nedeniyle son derece ergonomik ve göz alıcı bir bilezik üretilmiş olur.



Görsel 11. Lazer sinterleme yöntemiyle üretilmiş hareketli saat
(<https://www.3d.sisma.com/>, Erişim Tarihi: 01.11.2018)

Görsel 11'deki örnekte de aynı teknikle üretilmiş bir saat modeli görülmektedir. Yine aynı aşamalardan geçerek üretilmiş olan bu saat direkt olarak kola takılmaya hazır halde üretilmiştir.



Görsel 12. Lazer sinterleme yöntemiyle üretilmiş kinetik kumaş
(<https://www.3d.sisma.com/>, Erişim Tarihi: 01.11.2018)

Alaşım tozu kullanılarak lazer sinterleme yöntemiyle üretilen ürünlerin belki de en ilginç ve etkileyici olanı kinetik kumaştır. Bu yöntemle üretilmiş yine minik hareketli

parçalardan oluşan ürünler adeta bir kumaş gibi konulduğu yüzeyin şeklini alır. Bu da tasarımcılara inovatif yönden ilham vermektedir. Görsel 12'de bunun en güzel örneklerinden biri görülmektedir. Bu tasarımda da görüldüğü gibi kinetik kumaş şekil değiştirerek çeşitli formlara da girmektedir. Bu da tasarımcının ilhamını artırarak yeni tasarımlar üretmesini sağlamıştır.



Görsel 13. Cristina Franceschini'nin 3d yöntem ile üretilmiş olan ayakkabı topuğu
(<https://3dprintingindustry.com/>, Erişim Tarihi: 15.11.2019)

Görsel 13'te ise, bir aksesuar ve günlük kullanımda dayanıklı olması gereken bir ayakkabı topuğu örneği görüyoruz. Tasarımcı çağın teknolojik ve mühendislik harikası olan güncel verilerden yararlanarak yenilikçi bir yaklaşımla ayakkabı topuğu üretmiştir. Bu ayakkabı topuğu normalde belki bir döküm yöntemiyle de üretilbilecekken, tasarımcı kendisini teknolojinin verimliliğinden mahrum bırakmayarak kendisine özel bir koleksiyon oluşturmuştur. Böylelikle gelecek nesillerdeki tasarımcılara da örnek teşkil etmiştir.



Görsel 14. DMSL(Direct Metal Laser Sintering) ile yapılmış olan bir kol düğmesi
(<https://www.cooksongold.com>, Erişim Tarihi: 05.09.2019)

Görsel 14'teki kol düğmesi yapı itibariyle ana merkezinden uç kısmına kadar girintili çıkıntılı, delikli ve kauçuğa alınmaya el vermeyen bir yapıya sahiptir. Özellikle topuz kısmındaki ayrıntılar geleneksel döküm yönteminin gerektirdiği kalıba alma aşamasını imkansız kılmaktadır. Özellikle böyle modeller için direkt metal lazer sinterleme yöntemi, üretimde zorluk çıkaran tasarımlara çözüm getirmiştir.

SONUÇ

Günümüzde teknolojiler geliştikçe çeşitli sektörlerdeki üretim metotları da buna bağlı olarak gelişmektedir. Bu metotlar geleneksel üretim yöntemlerinden örneklerle bunları baz alarak teknoloji ile yapılacak olan ürünleri geliştirip üretmeyi hedeflemektedir.

Mücevher sektörünün gelişim sürecinde birçok üretim prosesi kullanılmıştır. Bunlar üretilen ürünün ve kullanılacak metalin özelliklerine göre değişim göstermektedir. Arz talep, müşteri istekleri, gelişen ekonomi, modernleşme, farklılaşma, rekabet ve moda eğilimleri mücevher tasarımlarının da gelişmesine

katkıda bulunmuştur. Mücevherler tasarlanırken gelişimine katkıda bulunan bu faktörler sayesinde hem yeni tasarımlar ortaya çıkmış hem de bunları üretecek yeni üretim prosesleri geliştirilmiştir.

Teknoloji gelişirken eş zamanlı gelişen kuyumculuk teknikleri üretim aşamasına ve tasarım süreçlerine de katkıda bulunmaktadır. Geçmiş dönemlerde yapılan tasarımlar ve kullanılan üretim metotlarına bakıldığında artan değerli metal fiyatları ve ekonomik sıkıntılar üretime de çeşitlilik getirmiştir. Bu gelişmelere rağmen tasarımın giderek gelişmesi, teknolojinin de üretim metotlarındaki gelişmesinin artmasını sağlamıştır.

Gelişen teknoloji ve mühendislik yöntemleriyle birlikte tasarımcılara yeni ufuklar sağlayan inovatif tasarım malzemeleri ve yöntemleri incelendiğinde de görülüyor ki tasarımcılar artık daha hafif, daha özgür, daha farklı malzemelerle de kendilerini ifade edebileceklerdir.

KAYNAKÇA

Atakök, G. (2003). *Döküm Poliamid Malzemelerin Cnc Takım Tezgahlarında İşlenebilirliği*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Güner, E. (2017). *Mücevherat Sektöründe Toz Metalurjisinin Gelişimi Ve Sektöre Katkıları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

<https://design-milk.com/floraform-blooming-jewelry-inspired-science-nature/>, Erişim Tarihi: 15.11.2019

<https://futurelab3d.com/discover-our-favorite-3d-printed-jewelry-in-non-metal-materials/>, Erişim Tarihi: 13.10.2019

<https://jewelry.allwomenstalk.com/amazing-pieces-of-3d-jewelry-that-youll-want-for-yourself/8/>, Erişim Tarihi: 02.09.2019

<https://proz3d.com.au/jewellery/>, Erişim Tarihi: 15.11.2019

<https://www.cooksongold.com/blog/uncategorized/jewellery-designers->

experience-new-dmls-technology, Erişim Tarihi: 05.09.2019

<http://www.elliekblogs.com/bijouets-bracelet-deep-jade-women-polyamide-jewelry-bracelet-p-3322.html?zenid=hd5hq3kvr1n1ivac724gmv8313>,
Erişim Tarihi: 10.10.2019

<https://www.3d.sisma.com/>, Erişim Tarihi: 01.11.2018

<https://3dprintingindustry.com/news/shapeways-cristina-franceschini-3d-printing-italian-shoemaker-40138/>, Erişim Tarihi: 15.11.2019

Türe, A. (2011). *Dünya Kuyumculuk Tarihi-1 Eski Çağlardan Orta Çağa*. İstanbul: İstanbul Kuyumcular Odası.

Türkoğlu, S. (2013). *Tarih Boyunca Anadolu'da Takı ve Kuyumculuk Kültürü*. İstanbul: İstanbul Kuyumcular Odası.

arts

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi
Artuklu Journal of Arts and Humanities

Year/Yıl 2020, Issue/Sayı 4, September/Eylül