



ISSUE
1

VOLUME/CILT: 4
YEAR/YIL: 2021

journal of arts

International Peer-Reviewed and
Open Access Electronic Journal

Uluslararası Hakemli ve Açık
Erişimli Elektronik Dergi

E-ISSN : 2636-7718
DOI : 10.26809/arts



<https://journals.gen.tr/arts>



journal of arts

E-ISSN: 2636-7718
DOI: 10.31566/arts

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

Volume / Cilt: 4
Issue / Sayı: 1
Ocak/January 2021

WEB: <https://journals.gen.tr/arts>

E-mail: ratingacademy@ratingacademy.com

Address: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi No: 119,
Merkez-Çanakkale/TURKEY

Tasarım



Remzi Oğuz Arık Mah. Büklüm Sk.
No: 45/3 Kavaklıdere/ANKARA
Tel: 0.312 434 04 12
Faks: 0.312 434 04 13
www.albantanim.com.tr

ABSTRACTING & INDEXING DİZİN & İNDEKS



ABOUT THE JOURNAL

Journal of Arts

(E-ISSN 2636-7718 & Doi Prefix: 10.31566) is an international peer-reviewed and periodical journal. It aims to create a forum on arts. In this framework, high quality theoretical and applied articles are included. It brings together the views and studies of academicians, researchers and professionals working in all branches of arts. The Journal publishes research papers in the field of arts.

Articles published in the journal; It can be freely accessed, readable, downloaded, copied, distributed, printed, scanned, linked to full text, indexed, transmitted as data to the software, and used for any legal purpose without financial, legal and technical barriers.

The publication language of the journal is Turkish and English.

The articles are sent electronically via the Article Tracking System.

DERGİ HAKKINDA

Journal of Arts

(E-ISSN 2636-7718 & Doi Prefix: 10.31566), uluslararası hakemli ve süreli bir dergidir. Dergi, sanatın temellerinin tartışıldığı bir forum oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede, yüksek kalitede teorik ve uygulamalı makalelere yer verilmektedir. Sanat alanlarında çalışan akademisyenler, araştırmacılar ve profesyonellerin görüş ve çalışmaları dergide bir araya getirilmektedir. Journal of Arts, bütün sanat alanlarında yapılmış çalışmalara yer vermektedir.

Dergide yayınlanan makaleler internet aracılığıyla; finansal, yasal ve teknik engeller olmaksızın, serbestçe erişilebilir, okunabilir, indirilebilir, kopyalanabilir, dağıtılabilir, basılabilir, taranabilir, tam metinlere bağlantı verilebilir, dizinlenebilir, yazılma veri olarak aktarılabilir ve her türlü yasal amaç için kullanılabilir.

Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir

Yazılar, Makale Takip Sistemi üzerinden elektronik ortamda gönderilmektedir.

OWNER OF THE JOURNAL/ DERGİNİN SAHİBİ

RATING ACADEMY

Ar-Ge Yazılım Yayıncılık Eğitim Danışmanlık ve Organizasyon Ticaret Limited Şirketi, TURKEY

EDITORS/EDİTÖRLER

Chief Editor / Baş Editör Evren KARAYEL GÖKKAYA

Prof. Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Fine Arts, Painting Department, Çanakkale, TURKEY

Co-Editor / Yardımcı Editör Tuba KORKMAZ

Assoc. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University, Çan Vocational School, Handicrafts Department, Çanakkale, TURKEY

Co-Editor / Yardımcı Editör Ayşegül ERGENE

Assoc. Prof. Dr., Karadeniz Technical University, State Conservatory, Music Department, Trabzon, TURKEY

MANAGING EDITOR/SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Laura AGOLLI

Oakland University Masters in Public Administration with specialization in Healthcare Administration, USA

TECHNICAL EDITOR/ TEKNİK EDİTOR

Cumali YAŞAR

Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University, Education Faculty, Department of Computer and Instructional Technology
Education, Çanakkale, TURKEY

LANGUAGE EDITOR / DİL EDİTÖRÜ

Nesrin YAVAŞ

Ege University, Faculty of Literature, Department of American Culture and Literature, İzmir, TURKEY

SECRETARIAT/SEKRETERYA

Merve DAĞLI

Rating Academy Ar-Ge Yazılım Yayıncılık Eğitim Danışmanlık ve Organizasyon Ticaret Limited Şirketi, Çanakkale, TURKEY

Contact / İletişim Bilgileri

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi No: 119,

Merkez-Çanakkale / TURKEY

Tel: +90 555 477 00 66

WEB : <https://journals.gen.tr/arts/index>

E-mail : ratingacademy@ratingacademy.com

EDITORIAL BOARD / EDİTORYAL KURUL

Prof. Velimir VUCICEVIC

Art University of Belgrade, Ceramic- Sculpture Department, SERBIA
e-mail: vvukicevic@sbb.rs

Prof. Tim HILTABIDDLE

Salem State University, Graphic Design, USA, e-mail: timhilt@yahoo.com

Prof. Juan Bernardo PINADA

Zaragoza University, Dance Department, SPAIN

Prof. Jerzy WYPYCH

Adama Mickiewicz University, Department of Education in Fine Arts,
POLAND, e-mail: jwypych@amu.edu.pl

Prof. Dr. F. Deniz KORKMAZ

Eskişehir Osmangazi University, Faculty of Art and Design, Department
of Visual Arts, Eskişehir, TURKEY, e-mail: fdenizkorkmaz@ogu.edu.tr

Assoc. Prof. Dr. Yeşim ZÜMRÜT

Canakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Fine Arts, Department of
Ceramic and Glass, Çanakkale, TURKEY, e-mail: yesimzumrut@comu.
edu.tr

Assoc. Prof. Dr. H. Esra ÇİZMECİ AVCI

Canakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Fine Arts, Department
of Ceramic and Glass, Çanakkale, TURKEY, e-mail: esracizmec@comu.
edu.tr

Assoc. Prof. Dr. Elif AVCI

Eskişehir Osmangazi University, Faculty of Art and Design, Department
of Visual Arts, Eskişehir, TURKEY, e-mail: elifavci@ogu.edu.tr

Assist. Prof. Dr. Yıldız GÜNER

Mimar Sinan Fine Arts University, Department of Sculpture, İstanbul,
TURKEY, e-mail: yildiz.guner@msgsu.edu.tr

Assist. Prof. Dr. Milos DJORDJEVIC

University in Kragujevac, Faculty of Education, Printmaking Study,
Belgrade, SERBIA

Assist. Prof. Dr. Deniz KÜRŞAD

Canakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Faculty of Fine Arts, Department
of Graphic Design, Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail: denizkursad@comu.
edu.tr

Dr. Arzu PARTEN

Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, SculptureDepartment Kocaeli,
TURKEY, e-mail: arzu.parten@kocaeli.edu.tr

REFEREES IN THIS ISSUE / BU SAYININ HAKEMLERİ

Assoc. Prof. Dr. Yeşim ZÜMRÜT

Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Assoc. Prof. Ayşe KURŞUNCU

Mimar Sinan Güzel Sanatlar University, TURKEY

Assoc. Prof. Dr. İsmail TETİKÇİ

Bursa Uludağ University, TURKEY

Assoc. Prof. Dr. Anar AZİZSOY

Karabük University, TURKEY

Assoc. Prof. Dr. Arzu PARTEN ALTUNCU

Kocaeli University, TURKEY

Assist. Prof. Dr. Ferit YAZICI

Trakya University, TURKEY

Assist. Prof. Dr. Özcan ÖZKARAKOÇ

Akdeniz University, TURKEY

Assist. Prof. Dr. Oğuz TUNÇ

Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Assist. Prof. Dr. Deniz KÜRŞAD

Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Assist. Prof. Dr. Erdal KARA

Mimar Sinan Güzel Sanatlar University, TURKEY

Assist. Prof. Dr. Berna COŞKUN ONAN

Bursa Uludağ University, TURKEY

Assist. Prof. Dr. Şeyda ÜSTÜNİPEK

Arel University, TURKEY

Assist. Prof. Dr. Vecihe Özge ZEREN

Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

ARAŞTIRMA MAKALESİ/RESEARCH ARTICLE

The other; multidimensionality as a cultural phenomenon in an
artistic context
Barış Güner & Rıfat Şahiner 01

ARAŞTIRMA MAKALESİ/RESEARCH ARTICLE

Çağdaş Türk oyun yazarlığında idealizasyon
Idealization in contemporary Turkish playwriting
Ezgi Deniz Alpan 13

ARAŞTIRMA MAKALESİ/RESEARCH ARTICLE

Heykel sanatında malzemelerin birer söz edimi olarak
kuramsallaştırılmasına doğru
Towards the theoreticalization of materials as a speech act in the art of sculpture
Ömer Emre Yavuz 25

ARAŞTIRMA MAKALESİ/RESEARCH ARTICLE

Diyarbakır, Mardin, Bitlis çömlekçiliğinde söylence ve
gelenekler
Rituals and traditions in Diyarbakir, Mardin, Bitlis pottery
F. Evren Daşdağ 39

ARAŞTIRMA MAKALESİ/RESEARCH ARTICLE

Macaristan Budin ve Peç şehirlerinde bulunan Osmanlı
hamamları ve korunma durumları
*The conservation concepts of the Ottoman baths in Budin and Pecs city in
Hungary*
Tansu Doğan 49

“Bu sayfa dizgiden dolayı boş bırakılmıştır”

The other; multidimensionality as a cultural phenomenon in an artistic context*

Barış Güner¹ 

Rıfat Şahiner² 

1 Dr., FMV Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Bilimi Bölümü, İstanbul, TÜRKİYE E-mail: baris.guner@isik.edu.tr

2 Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, İstanbul, TÜRKİYE E-mail: rsahiner@yildiz.edu.tr

Abstract

The effects of globalization continue to manifest themselves under present conditions. By this nature, especially the formation of the Other** within the artistic context of the globalized world calls for the careful consideration of questions and judgments directed towards globalization. In this regard, the aim of this study is defined as exhibiting the ongoing political approaches towards the global systems of art and thereby discussing the geographical and identity-oriented tendencies of this predominant political attitude that is seen as internationalization. The extent of the matter on the Other in this study has been restricted to displaying the relationship between globalization and the systems of art and how the increasingly prevalent practices are shaped. As a result of all these studies, it is found that the notion of the Other is a reflection of a hierarchical relationship and this reflection, along with the geographical and cultural implications of this matter, justifies the argument.

Keywords: The Other,** Art Politics, Representation in Art, Globalization

* This article is generated from the first author's doctoral thesis.

** Because of the particular use of the term, it is preferable to use the other as the Other.

Citation/Atıf: GÜNER, B. & ŞAHİNİR, R. (2021). The Other; Multidimensionality as a Cultural Phenomenon in an Artistic Context. Journal of Arts. 4(1), 1-11, DOI: 10.31566/arts.4.1.01

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Barış Güner
E-mail: baris.guner@isik.edu.tr



Bu derginin içeriği Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

1. INTRODUCTION

The extent of the matter on the Other in this study has been restricted to displaying the relationship between globalization and the systems of art and how the increasingly prevalent practices are shaped. The discourse around the meaning and origins of the Other brings forth the fact that in Latin, which many European languages have descended from, the word *alius* (*alia* and *aliud*) is used to describe the Other. On another note, as stated in the work of Nahya, the most remarkable aspect of this word is that it is the root of the English word *alien*. *Ceterus*, meaning *the rest*, is also used for Other in Latin. Another word for Other that is used to indicate those who aren't Roman or Hellenic is *Barbaria*, which has maintained the legacy of Otherness until this day. Therefore, in respect to these cultures that have deeply influenced Europe, the Other concurrently embodies sharp distinctions within itself (Nahya, 2011: 29).

The presentation of these distinctions through various approaches is essential to the versatility of the subject and the trajectory of this study. First, the view on the *self* in the context of *otherness* has been evaluated through Foucault's remarks. And later, the matter of the other being a reflection of a hierarchical relationship has been elaborated. As a result of this hierarchical relationship, the study has shed light on the notion of Orientalism through a comparison of East and West; and through the awareness of the Other, the diverse social behaviours that rise from certain cultural phenomena has been deliberated. In line with these behaviours, after addressing Hegel's master-slave dialectic, the assessment on the notion has been expanded and supported through artworks and different point of views. Additionally, with the global systems of art, the centre and periphery relationship has been presented. Within the framework of the notion of the Other, the focal point of this study will be the response to the question of under which perceptions of reality the paradigms that argue the concept of centrality to be the centre or peripheries to remain out of the centre is assessed. As the final stage, the modes in which artists gain presence in the global market will be focused on through an emphasis on the representation of the Other in globalization and art.

2. THE DISCUSSION OF THE OTHER

The formation of the Other can be based on many different views, rather than on a purely existential perspective. Therefore, it is possible to scrutinise the

Other from several perspectives. From Kant to Freud or from Lacan to Foucault, many thinkers have dealt with the term so far, and some of these significant names and their approaches are considered in this article. In this point according to the dialectic and diachronic context it can serve of being a preparation for the theoretical ground of the discussion.

When the view on the self within the context of otherness is evaluated through Foucault's reading, the question of how Rimbaud's otherness evolved into Foucault's otherness has a certain significance. This question takes us to the remark Foucault made in his book *The Order of Things* and renders it possible to principally emphasize that rather than the Other, the view on the self is foregrounded. In this regard, it appears that in order to define the view on the self, Foucault takes the modern thought into account and defines it as being "imbued with the necessity of...ending man's alienation by reconciling him with his own essence... [and] lifting the veil of unconscious" (Foucault, 2002: 356). This reconciliation with one's own essence implies that in addition to the self, the existentialist counterpart of this self is also reconciled with. Therefore, it can be argued that modern philosophy, rather than alienating the Other, demonstrates an attitude that approves of its potency and Rimbaud's concept of otherness evolves into Foucault's. Sofuoğlu emphasizes that what is put forth with this notion is the assumption that if this self-realization is not inhibited by social obstacles (capitalist conditions), the Self has been develop naturally and the Self (the working class) have the potential to determine its own fate (Aytekin and Tokdil, 2016: 21).

Among those that effectively express their thoughts on the notion of the Other is Hélène Cixous. Cixous questions what the Other is. However, while Cixous underlines that historically, what is referred as the Other is a notion that has fallen into the dialectic circles and can easily be institutionalized, she also indicates that the historical notion of the Other is a reflection of a hierarchical relationship (Nahya, 2011: 70).

Undoubtedly, in the discussion of the Other, the first thing that comes to mind is to make a comparison of East and West in respect of geographical conditions. In this regard, it is of course another point of discourse from whose perspective the East or the West can be designated. For this reason, it might be constructive to emphasise that the context of the situation here is from a European perspective. In order to better understand this distinction, if the notion of the Other is expanded

to elaborate on the awareness of the Other, it can be stressed that the awareness of the Other is the outcome of various social behaviours caused by cultural phenomena.

The expression of the Other is used to describe the individuals or groups that are of different cultures. The group that has developed a different culture and lifestyle is considered to be different, an Other. The more developed a culture is, the stronger and deeper is the awareness of Difference, Self, and the Other. Orientalism, that gains presence in the form of a political expression of the Eastern identity and otherness, has been imprisoned the East within the bounds of a fictional framework and resurfaced its relationship with the Other that runs parallel to the perceptions within this fictional framework. The segregation constituted voluntarily by the West has been disguised under the mask of Orientalism and non-Western societies are regarded as the Other. In doing so, the imperialism that the West pursues to apply on the East has attempted to be legitimized (Dikici, 2014).

Furthermore, it is to underline that, Chambers emphasizes Said's idea of fate in the post-colonialist era, that is pronounced to be pluralist, as well as collective. Through this emphasis, Chambers states that the pure and unharmed notion of the Other, either on an individual or cultural basis, is among the indispensable elements of the anti-capitalist criticism and judgment oriented towards the Western cultural economy in the modern world (Chambers, 1994: 116). Undoubtedly, when it comes to collectivity, it is inevitable that the process of going from *I* to *Us* and from Other to Others is related to the in-groups and out-groups that the individuals integrate themselves into. As an example, Beck indicates this coherence as a collective image of humanity where each individual adheres to their own cultural ground (Beck, 2002: 36). And an individual's relationship with the in-group and out-group they involve themselves in is correlated with that individual's ability to get themselves acknowledged, or *recognized*. In order for one to get recognized by another, the existence of both sides is undeniably a necessity. In this sense, while one side takes on the role of the one that recognizes, the other plays the part of being recognized. The description of this perceivably natural process corresponds to a synthesis that first, irremissibly transforms a dialectical bias or a reality into its period and later, bears both simultaneously within itself.

One of the main effects of the Hegelian dialectical thinking can be described through the remarks made by Jürgen Habermas, who himself has established the positive integrity of an absolute meaning through a divisive disagreement with the Other. According to Habermas, "Hegel unveils the Modernity discourse: after placing itself as the legitimate centre, it has attributed the Other to a dichotomy" (Feyiz, 2016).

At this exact moment, it is proper to mention the importance of the relationship constituted with the Other as a means for self-consciousness and self-emancipation.

"According to Hegel, the desire for *self-consciousness*, at this phase of the interconscious relationship, can result in nothing but a war. Therefore, to summarize, the birth of self-consciousness will be inevitably through an interaction with the other self-consciousnesses, and the first form of this relationship will be, again inevitably, the war. Hegel's famous master-slave dialectic is exactly the dialectic of this war and its consequences." (Bumin, 1998:65)

Therefore, in this context, it isn't wrong to suggest that only through recognition by another, a person can reach its own self-consciousness; likewise, self-consciousness can not only exist for itself but also for another self-consciousness (Henry, 2017, s.5).

In another respect, in their book *Empire*, Hardt and Negri mention the approaches of Frantz Fanon, while expressing that "master can only achieve a hollow form of recognition; it is the Slave, through life-and-death struggle, who has the potential to move forward toward full consciousness," they suggest that "the European Self needs violence and needs to confront its Other to feel and maintain its power, to remake itself continually" (Hardt and Negri, 2015: 129). These arguments presented by Hardt and Negri are of supporting nature to the approach that this study has opened up for discussion.

In Hegel's approach, the stigmatization and humiliation that is described to be expressed in the form of prejudice, discrimination, and racism, as well as fueled by stereotypes in one's mind, performs the act of legitimization and externalization of inequality through the practice of essentialism that attempts to explain why individuals are that way through presenting their essence and existence as the ultimate reason. (Uluç and Boz, 2015: 110). There is, however, another approach that is different than

Hegel's master-slave dialectic. This approach rests in Emmanuel Lévinas's separation of the Self and the Other. In Hegel's context, the slave is obliged to fulfill the desires of the master. Yet, while indulging the master, the slave has to simultaneously educate and improve itself in order to realize its own existence. The slave, on the other hand, is in a perpetual struggle to be removed from this situation and makes the effort to be freed from it. Even though it seems possible for the slave to rise to the status of mastership through these efforts, opposite to Hegel, in Lévinas, there is no such conflict between the Self and the Other; on the contrary, the Self can only reach its own self through the Other (Kader, 2015: 77-91).

On one level, the equalizing and anonymizing effects of the government's legal order revokes the privileges of the Other but on the ethical level, the Other's privileges continue to exist. According to Türk, this view is a breaking point in the Lévinasian approach. Undoubtedly, this approach enables all citizens to move from the domain of state and society, in the context of ethic and law relationships, to the political domain framed within the notion of Otherness:

"When Lévinas's comments on the practical political order are shaped under a perception of threat for the European civilization, the 'dangerous thing to say publicly' seems to be disappearing. Because Lévinas refers to the non-Western cultures as 'countless hordes' who are 'strangers to the weight of its past' and finds the Asians, who he refers to as 'the yellow peril', as unfamiliar and strange as 'a lunar or Martian past'. To suggest that Lévinas prefers the European centralism in line with his quite racist remarks would be to reflect the criticism of a good deal of thinkers." (Türk, 2013: 94).

In this sense, the unity's decision for a distinction between the friend and the enemy and the possibility for this enmity to result in war or killing the other is intrinsic to the political entity. And Lévinas's ethics theory begins with rejecting the approaches and attitudes that take "existence" as the basis on all theoretical-factual levels. Lévinas targets exactly what Schmitt considers as data, the right to self-defense, and aims to substitute this right with the prominence of the Other's existence.

Schmitt's *nomos*, as the primitive and territorial relationship, is principally the process of a community making its presence visible through the act of "confiscation" of space. The opposite of this state of possessing can be found in Lévinas's description of the ethical relationship that is constructed with the act of giving rather than confiscating and which Lévinas alludes its subject to its passive existence. In Schmitt, the ultimate result of the political relationship is killing the Other; in Lévinas's ethics, however, to not kill is the inherent imperative of the relationship formed with the Other. At this point, what is striking is that Lévinas interprets politics in the way that it is defined in Schmitt—that of pertaining the extremities of the practice of war and killing.

The subject of self, being the opposite end of the right to self-defence, is characterized to have the radical qualities of sacrificing the self for the Other, apologizing for its existence, being hostage to the Other, or doing penance. This radicalism, defined as being completely free in deciding whether the existence of the other means the denial of the self's own right for existence, is also the requirement for constructing an ethical subject that is the exact opposite of the political subject, which is capable of seeing the stranger as the other and as an entity that needs to be destroyed or fought in order to defend its own existence. In other words, the absolute dependence of the Lévinasian ethics on the Other serves the purpose of pointing at the opposite of the qualities imputed on the political subject. In that case, we find the radical representation of the ontological political image that Lévinas attempts to overthrow in Schmitt. When considered this way, Lévinas's theory can be evaluated as an ethical understanding that subsumes the opposite of a political relationship in the way that Schmitt describes.

As Apaydın also touches upon in his work titled *Subjectivity and Problem of the Other in Lévinas Philosophy*, if we are to mention the approaches regarding Derrida's concept of Otherness through a phenomenological point of view, we can state that Derrida finds the criticism on Husserl's consideration of the Other as the other-self, which is first raised by Lévinas, to be unjust:

"Derrida remarks that the Other, which is separated and differentiated from the Self to the greatest extent

by Lévinas, needs to be brought to the point where an interaction is possible. According to Derrida, Husserl defines the Other as neither an absolute dissimilitude, nor identical to the Self. The other-self is similar to the Self to the extent which it can form a relationship with it. As the Other is an other-self in comparison to self, the self is also an other-Self to the Other." (Apaydin, 2006: 126).

In another respect, it can be suggested that the intuitional reflection that there is a close link between collective politics and certain opinions about identity and subjectivity is a well-known fact. The studies of Frankfurt School attempted to explain that the Fascism in Europe is a result of a mixture of Marxist and psychoanalytical theory. Thus, the fact that an individual is unable to acknowledge the otherness within oneself on a psychological level reveals itself through the desire to separate the other from inside and pass it onto a figure that is outside of oneself (Benhabib, 1997: 51). This stipulated or "abjected" other figure is consequently separated from oneself. Through positioning it outside, the self feels safe in protecting the limits of its own identity without the threat of dissolving into otherness. The other is the stranger, the foreigner, the outsider and the one that is unlike us. All the authoritarian and fascist movements form a group of collective others and assign them to be the bearers of certain naturalistic traits that are considered to be different from one's own identity, and even a threat. Through such actions, this fear of losing ego boundaries and self-identity is manipulated (Benhabib, 1997: 52). Yet, for a certain group of us, it is necessary to confront the consequences of this instability. In the remarks of Iain Chambers, "It calls upon me to live in fluctuations between a displaced sense of Centre, or the 'I', under the gaze of those other eyes/'I's, and to subscribe to a subsequent weakening and uncertainty within the limits of *my* thoughts and actions" (Chambers, 1994/2002: 19).

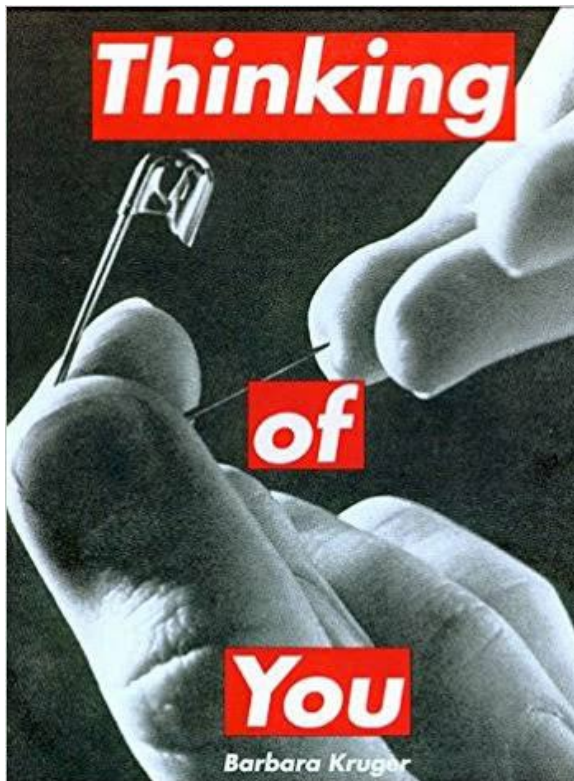
To put it another way, the inevitable relationship between the Self and the Other will only be meaningful to one as long as the other exists. As Bakhtin also notes, "I cannot manage without another, I cannot become myself without another; I must find myself in another by finding another in myself" (Bakhtin, 1999: 287). To summarize in this regard, as Spivak also remarks in his 1985 article "The Rani of Sirmur," the notion of the Other is based on a variety of philosophical and

theoretical conceptions and the basis of "The Rani of Sirmur" is to concentrate on an understanding of ego that is a generalization of the Master-Slave dialectic developed in Hegel's *Phänomenologie des Geistes*" (Bakhtin, 1985: x). As mentioned earlier, Hegel explains the relationship between the other and self as a dialectical relationship between the soul's two parts: the master and the slave. Although this dialectic is overcome as the soul develops.

Another theoretical reference point will especially be Edward Said's conception of Orientalism. Joan Miller suggests that Said, who has faced a great deal of criticism in the context of social gender criticisms, fails to acknowledge women as active participants of imperialist power relations. Through an emphasis on the prominence of the female subject that weakens Said's description of masculine colonial subject, which is standardized and categorical to a large extent, Miller suggests that the positioning of women on different levels of societal gender degrees creates a less absolute point of view than what Said defines them to be (Ashcroft and Ahluwalia, 2001: 81). According to Lewis, Said in a way reemphasizes the importance of the notion of Otherness based on the criticism that by overlooking women, Said himself falls into the trap of stereotyping, which he believes to be the fundamental problem of Orientalism (Ashcroft and Ahluwalia, 2001: 81).

In light of the article "The Other Gender" by Simone de Beauvoir, considered as the pioneer of feminism and the existentialist struggle of women, it can be derived that the perception of Otherness is evaluated through gender issues and the view that men, as a norm, are perceived differently than women is predominating. The point that Beauvoir dwells upon is the distinction between the Self and the Other. While expressing this distinction through the relationship between the man and the woman, Beauvoir stresses that the essence is always threatened by Other. The presumptions on women should be abandoned and societal roles should be reconstructed in this sense (Coşkuner, 2015: 76). Right at this moment, as noted in Sune Qvotrup Jensen's *Preliminary notes on othering and agency*, Simone de Beauvoir's view that since the otherness of women also produces subjectivity, women are the way men shape them to be (Jensen, 2009, p.7), contains examples that can be encountered widely in the works of artists like Barbara Kruger (Image 1).

Image 1: Barbara Kruger, Thinking of You, 1999
(Whitney, n.d.).



Kruger's work based on mediatic consciousness situates itself at the intersection of mass communication, mass culture, and high art (Güner, 2013: 91). The works of the artist are widely characterized as facing the originality that points at the male hegemony and subverting these rigid and agitating modes of representation (Şahiner, 2008: 198-199). In this regard, Kruger sets her primary goal as destructing the popular culture's gender discriminatory attitude that is spread by the mass media tools. (Antmen, 2010: 279). Through using linguistic representations, such as Your/My or as seen in her other works I/You, to alter the subject, Kruger poses a criticism against the intellectual and social constructions under the male hegemony (Image 2) (Owens, 2001: 236). If Kruger's criticism is studied within the context of Otherness through the psychoanalyst Jacques Lacan's approaches, two significant discoveries add an additional layer to this study and to the notion of Otherness. First is that *Language* plays a central role in the production of identity; and the second is that in the formation of the Other, the agent of *Identity* is an inevitable factor. In the Lacanian thought, identities only exist as a symbolic part in the language's common subjectivity. This is to say that we in fact define ourselves through the meanings of language and in doing so, we bring

ourselves to presence (Alsop, et al., 2002: 52). In line with this interpretation, Žižek distinguishes Lacan's approach in three forms of entities: the first is the *Other Virtual* or *The big Other*, second, on a symbolical level, is the "Symbolical Other," and the third other is the *Evil Other* (Vartanyan et al., 2008: 520).

The notion of *objet petit a* or *objet a*, which Lacan has insisted on maintaining the original French term in translation to other languages, can be translated into English as the "object cause of desire." (The *a* here is the first letter of the French word for *autre*, meaning Other). *Objet petit a* is not a real object; it is an object of desire, fantasy. In order to cope with this inexplicable and undefinable "excess" of the real that the symbolical system cannot contain within its limits, the subject creates an object of fantasy, starting from the first years of its existence as the Self. This object, the object of desire, does not actually exist; it is the fantasmatic equivalent of the primary deficiency that the subject does not know and can only glimpse at (Žižek, 2001: 307).

In other words, Lacan's *mirror stage* lies at the centre of this discussion. During the self-development stage, the infants recognize their own reflections in the mirror. This recognition is on an illusory level until the age of six, and for the pathological self that is incapable of passing onto the symbolic level afterwards, anything that exists outside of the self is Other and stranger. Another definition for Other is a symbolic one, the interior Other, that the Self recognizes through the unconscious but cannot fully describe through the conscious. Desires, passions, ideals, god, governments, and laws are all embodied within this Other. The Other is not what stands on the opposite but what is leaned towards, an aggregate of the representation of symbolic order. The Other, acknowledging everything outside of itself, is the place for all desires. *The name of the father*—the government, god, the law—in short, is established upon anything that represents the symbolic order for the subject. *Objet petit a*, either female or male, is all tangible individuals outside of the self and what is missing in the subject—neighbours, friends, or enemies. And the Big Other represents a higher form of semantics—culture, society, groups, god, government, and laws (Tura, 1996: 131-147).

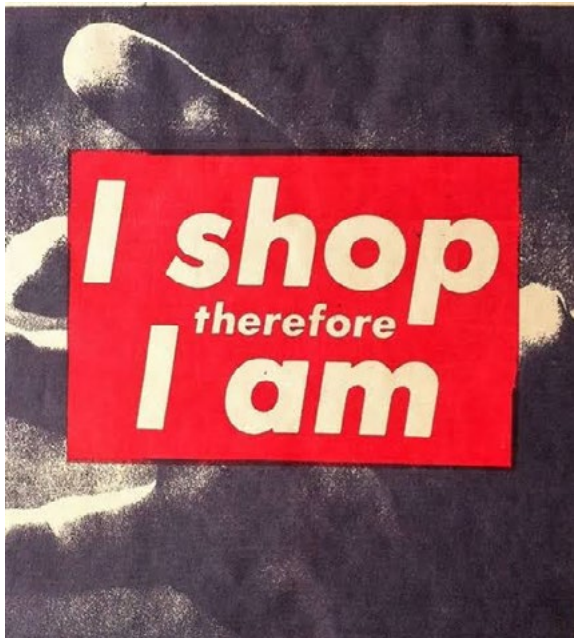
In terms of otherness that represents higher semantics, the place where consciousness takes a grip of itself is formed by a reflection that is foreign to the subject. Therefore, the ego becomes an identification through an imaginary reflection that is foreign to the subject. In

this regard, the subject's gradual inclination towards the goal of capturing a state of self that is determined by the symbols of social order, or the Other, is due to the Other being foreign to the subject under the circumstances of this symbolic self, ratified by the Other itself.

The symbolic Other forms the society and this time, the differentiation is not according to *I*, but according to *We*. Once the individual sees oneself as a part of the society, the consciousness of Other begins to manifest itself. The Self has now dissolved into the Social Self. From this point on, the differentiations are not driven by the self but by the society that is being lived in. Jean Baudrillard explains this as the *secret of the other*: "It is never given to me to be myself, and that I exist only thanks to a fatal declination of something coming from elsewhere" (Baudrillard, 1995: 164).

"We have no will of our own, and the other is never what we would, of our own volition, choose to confront. Rather, the other is an invasion by something from elsewhere, priority given to what comes from elsewhere, seduction by foreignness and the transmission of foreignness" (Baudrillard, 1995: 164)

Image 2: Barbara Kruger, I shop therefore I am, 1987 (Acqa, n.d.)



Consequently, as the notion of the Other is a reflection of a hierarchical relationship, it can be stressed that the consciousness of the Other can be considered as the result of different social behaviours caused by the cultural phenomenon. Gaining presence through

the political expression of the Other, Orientalism has trapped the East within a conceptual framework and resurfaced its relationship with the Other in parallel with the perceptions around this conceptual framework. In Hegel's master-slave dialectic, the significance of the relationship constructed with Other, through the means of self-recognition and self-emancipation, has provided the opportunity to discuss the approaches of the abovementioned thinkers. Facing the Other and together with its differences and differences in general, the thought of getting to know these differences that constitute and fill our world is not merely about a geographical comparison. This also means to look out for a variety of different elements that occur within the bounds of our own culture.

In this section, the decisive institutionalism between the "I" and the "Other" as going from the "I" to "Us" and from the Other as a group, forms the subject and the object of the issue within itself. In this regard, in the process of going from I to Us, and from Other to Others as a group, the centre and periphery relationship has been investigated through the global art system, and is the central to the arguments in the next section of this study.

3. CENTRE AND PERIPHERY RELATIONSHIP IN THE GLOBAL ART SYSTEM

In this section, in the process leading to the Others, centre and periphery relationship will be examined through the global system. Within the framework of the notion of the Other, the focal point of this study will be the response to the question of under which perceptions of reality the paradigms that argue centre to be the centre or peripheries to remain out of the centre is assessed.

Different concepts of globalization find an interesting reflection in the works of contemporary artists. Some recognize the relationship between the centre and periphery to be primarily about the issues of hybridization and creolization,¹ and by extension, blur the divisive line between the familiar and foreign, the owned and borrowed, near and far. Others, on the other hand, underscore the complexity of the contemporary relationship between the central and the local (Sztabińska, 2014: 46). According to this, the

¹ creole / creolization: The term *creole* in the English language, through the French *créole* meaning indigenous, has derived from the Portuguese word *Criolulu* (The Spanish *criole*) meaning *native*. Creole, by its unique use, refers to the European white (man) who was born and raised in the tropical colony (Spitzer, N. R. (2003).

discussion of Contemporary Asian art, colonialism, and the positionalism maintained by the post-colonialist geopolitical conditions and economic realities of the global capitalism with a cultural dimension is to battle against the problem of the perception of a centre and a perimeter. In this regard, Lloyd states that, through the means of Biennales and Triennials in the Asian-Pacific region, a significant movement has been started to centralize the centre-perimeter model (Lloyd, 1997: 105). In his article “Reorienting: Japan Rediscovers Asia,” Lloyd emphasizes that the Fukuoka Triennial, which has started especially in Japan in 1999, alongside Shanghai, New Delhi, Queensland, and Yokohama, has strayed from not only the East-West power structures and the centrality of places established like Venice, but also the Tokyo-centric Japanese art, as a result, initiated a double decentralization (Lloyd, 1997: 106). In addition, this pluralist and decentralized approach is defined as the tense and interlinked problems based on originality and identity that are covering Japan’s other public sector politics, education, business.

Through her works about Japanese culture nationalism and *Nihonjinronism*², the sociologist Yoshino Kosaku, who touches on these definitions, suggests that following the economic stillness in the 1990s and during the second phase of the bubble economy(!), main ideas regarding national culture has revived in Japan during this era of bubble economy (Kosaku, 1999: 23). In the cultural concept of the *Nihonjinron*, “race, ethnicity, and nation” are tightly connected within the *theory of Japaneseness*. *Nihonjinron*, which is based on “racial classifications and the state ideology of integration,” is used to “not only mask ethnic minority issues in Japan, but also its intra-national, non-ethnic variations and conflicts.” As a result, the primary goal is to preserve the “core of Japaneseness” (Eisenberg, 2009: 94).

In light of the preoccupation with the Japanese identity, which continues to be invigorated through various

areas of life—graphic art, pop culture, and literature, to name a few—politicians are driven by the assumptions about core identity and the not so new concept of *Nihonjinron* in attacking the foreigners. In Eisenberg’s view, although this concept of *Nihonjinron* has been ingrained in the Japanese society for centuries, it has only now managed to integrate itself in the political discourse of anti-immigration (Eisenberg, 2009: 94). In line with this, Yoshino firstly states that this anti-governmental rhetoric is produced and consumed only in the high culture market. While adding that beyond this, it simultaneously effects the daily behavioural culture, Yoshino further argues that in the general market, artists such as Takashi Murakami and Araki Nobuyoshi are attempting to actively spread. Kosaku supports that rather than representing ethnocentrism, Japanese culture nationalism is more of a form of *ethnoperispherism* as a result of the longstanding perception in Japan towards peripheral position of Japan and China in relation to the centralized civilizations (as cited in Weinsfeld, 2010: 23).

As noted by Appadurai also, the cultural resolutions of globalization take shape through discourses that affirm the process of modernity and are based on the oppositional view. Globalization, in this sense, is conceptualized in tandem with being concretized as a linear and homogenous process, resulting from the progression of Western modernity (Appadurai, 2002: 130). These conceptualizations that are constructed usually rest in the division between the centre and periphery and thus, the centre stretches from the West across the entire globe.

4. BEING GLOBALIZED AND REPRESENTING THE OTHER IN ART

As contemporary art is increasingly held equal to global art, art theorists and historians in search of the successor term to modernism and postmodernism, have suggested the network culture and globalization to be, among others, cultural conditions that are reflected by contemporary art. The critic and theorist Rex Butler suggests that the “new style or movement of art that comes after postmodernism,” that is brought together by both the international circuit and effects of globalization on the concerns and content of contemporary art, should be called globalism (as cited in Potts, 2012). The greatest reason for this suggestion is that the works of art are in constant circulation due to the large art events they are exhibited in. If the case in which the suggested notion of Postmodernism evolves

² *Nihonjinronism*: *Nihonjinron*, also known as *Nihon bunkaron*, *Nihon shakairon*, *Nihonron*, etc., is a body of discourse which purports to demonstrate Japan’s cultural differences from other cultures and Japan’s cultural uniqueness in the world and thus tries to establish Japan’s cultural identity. It is also said to be the world view of the middle class and the ideology of Everyman. Another proposition of *Nihonjinron* to date is a deliberate emphasis on how foreigners differ from Japanese. This hypothesis involves a particularistic way of looking at Japanese culture (as opposed to a universalistic way of thinking). In regards to the assimilation into the Japanese culture, mastering the Japanese language and achieving mutual understanding with Japanese, again, less than one half of the respondents thought foreigners lacked these cultural competencies. From these results, we can see how strong the particularistic way of thinking about Japanese culture is in the modern-day Japan. For details, please refer to Kazufumi, M. and Befu, H. (1993). Japanese Cultural Identity. *Japanstudien*, 4(1), p. 89-102, DOI: 10.1080/09386491.1993.11827036, <https://doi.org/10.1080/09386491.1993.11827036>

into Globalization is to be investigated, in order to stress the strict division between the before and after, referring to Zygmunt Bauman's comprehensive work *Postmodernism and Displeasure* would be, however indirect it may be, a meaningful approach due to its significance. Within this context, after evaluating what Postmodernity isn't through the notion of avant-garde, by touching upon the relationship between the *Postmodern* and Globalization, the modes in which the Other represents itself within this framework will be investigated.

After mentioning the literal meaning³ of avant-garde, Bauman talks about the distance which the avant-garde separates itself from the bulk on a temporal level: "What is being done at present by a small advance unit will repeated later by all." The assumption that lies beneath the perception of this guard as *advanced* is that "the rest will follow suit." Bauman underlines that in a world where we can speak of the avant-garde, the notions of *forward* and *backward* have at once spatial and temporal dimensions. Further stating that everything in the postmodern world is mobile, although this mobility is random, dispersed, and devoid of clear-cut direction, Bauman claims that "it is difficult, perhaps impossible" to judge their *advance* or *retrograde* nature. On one hand, the coordination between the spatial and temporal dimensions is completely destroyed; and on the other, space and time themselves repeatedly pronounce that they are devoid of an orderly and inherently differentiated structure (Bauman, 1997: 95). Thus, it is possible to associate the decentralization of hierarchies with the notion of Deleuze and Guattaris Rhizome.⁴

When the cultural conditions reflected by contemporary art, as well as the network culture and globalization, is considered, the multitude of styles and genres are not a projection of the time arrow on the spatial condition of cohabitation. Styles are no longer branched as

³ The literal meaning of avant-garde is vanguard, an advance post, a spear-head or the first line of a moving army: a detachment which moves in front of the main body of the armed forces—but remains ahead only to pave the way for the rest of the army. Let's say, a platoon, which has captured a foothold in the territory still controlled by the enemy, will be followed by battalions, regiments, and divisions (Bauman, p. 95).

⁴ Deleuze and Guattari explains this notion as such: "Rhizome is the antithesis if a root-tree structure, or *arborescence*. Arborescence are hierarchical...rhizomes, by contrast, are non-hierarchical, horizontal multiplicities." These unregulated and random rhizomes can only form a connection from a certain point with the rest of the points. Rhizomes contain segmented lines and may be ruptured or broken at certain spots. In Deleuze's view, since these rhizomes are not connected to a specific structure or root, they are not amenable to any structural or generative model. The rhizome can only intersect roots and sometimes merge with them. A rhizome has no beginning and an end; but most essentially, it has multiple entryways (Deleuze, G. and Guattari, F. (1974). *Rhizome: introduction*. Paris: Minuit).

progressive and retrograde, forward-looking and outdated. Today, new artistic inventions are not made to push out the ancient ones and replace them, but to join the Others through finding themselves a space in the infamously overcrowded setting of the art scene. This is a setting where diachrony is replaced with synchrony, succession with co-presence, and history with permanent present. All styles are subjected to the same laws that are applicable for all cultural creations produced for maximum effect and instant consumption (Bauman, 1997: 100). Bauman, stating that the postmodern art has almost no interest in the social reality, stresses that instead of this reality, they have elevated themselves to an unprecedented degree of reality that is self-sufficient. In this regard, to say that art as a whole, in the words of Jean Baudrillard, is in the postmodern culture not as culture of representation, but as a culture of simulacrum simply sums up the situation:

"...the importance of the work of art is measured today by publicity and notoriety (the bigger the audience, the greater the work of art). It is not the power of the image or carrying power of the voice that decide about the *greatness* of creation, but the efficiency of reproductive and copying machines...Andy Warhol made this situation an integral part of his own work... What counts, after all, is the number of copies sold, not what is being copied." (Bauman, 1997: 102)

On the behalf of the Other it is to emphasised that on the other hand, even though it is believed that the contemporary art, especially its avant-garde manifestations, rebels against the general dominant system, the truth that it gains a seductive commercial appeal within that system becomes prominent. Today, especially when the skilfulness of the artists, who have earned reputation through beginning to gain presence since the Reagan-Thatcher era, in the areas of marketing and image-making is considered, it can be underlined that the global capital directs the activities of art through strong and effective strategies. Naturally, even the most popular art institutions cannot escape this manipulation. Therefore, let alone challenging the system, an era where sponsorships are at the forefront is inevitable.

According to Şahiner, colonialism, making its presence felt on an economic and cultural level in the capitalist process, while invalidating and devaluating the knowledge of the Other, today, through assimilating the Other, turns into a knowledge that is sold in the global market as an ethic meta with the local products,

traditions, and life practices. (Şahiner, 2015: 137). Multinational corporations, through awarding big prizes to artists with ethnic identities, almost confirm their position as being individuals who work with the media and styles of art approved by the dominant Western discourse of art. Those who are non-Western but have managed to get accepted by the Western mainstream art institutions are masters at egzoticizing themselves in pursuit of this goal. In his work *Crisis of Representation in Contemporary Art* Şahiner gives the example of the work one of the finalists of Hugo Boss (1988), Huan Yong Ping's Bugarach, to speak of the rise of many Japanese, Chinese, and Korean artists to the global stage as a result of being finalists for these prestigious awards (Şahiner, 2015: 137). An important point that Şahiner stresses is that the Fareast that blinds the West has a marketshare in this rise. In order to understand this side of the matter, the questions of how these organizations are structured and how these markets are set into motion by the global corporations provide substantially significant clues and datas.

5. CONCLUSION

The greatest impact of globalization is that it is multidimensional. This gives priority to the emergence of different parameters in the art world. Accordingly, it may be possible to arrive at two substantial conclusions. While the first is that together with globalization, the significance and area of use of knowledge has differentiated, the other is the role attributed to the Other. Knowledge determines the inevitable relationship between the Self and the Other. Acknowledging the notion of the Other as a reflection of a hierarchical relationship has demonstrated that the consciousness of the Other can be interpreted as the result of different social behaviours inflicted by the cultural phenomenon.

As for the emergence of different social behaviours in the present day, it is not only a result of conditions that determine the generation of social identity, the single status, religion, or the rural or urban origins. In the Postmodern era, in an attempt to tear down the difference between high and low culture, a dynamism in vertical structuring occurred as a result of the globalization of culture. Today, we are faced with a dynamism in horizontality that is being based on different cultural experiences. This situation reveals that art is shaping the conditions of the era within which one lives in—life practices and styles, perceptions, sensations, sensibilities, and modes of communication.

The questions and approaches concerning whether the age of globalization has ended or not and what possibly could happen afterwards put forth certain signs about globalization's evolution into a post-globalization, triggered by our day's events and novelties through a diversity of symptoms. Within these signs, undoubtedly, the global effect of the lavish and imperative nature of the geographical, ecological, political, and economical atmosphere of globalization's contemporary formation, to some extent, complicates the implementation of certain predictions and determinations regarding how the art world can be shaped.

REFERENCES

- (ACCA, N.D.). *ICONS: Barbara Kruger, 'I shop therefore I am'*. Retrieved from <https://acca.melbourne/program/icons-barbara-kruger-i-shop-therefore-i-am/> (Accessed Date: 10/05/2020)
- ANTMEN, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- APAYDIN, E. (2006). *Levinas Felsefesinde Öznellik ve Öteki Problemi* (Master's thesis). Ankara University, Turkey.
- APPADURAI, A. (1990). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory, Culture & Society*, 7(2), 130.
- ASHCROFT, B. & AHLUWALIA, P. (2001). *Edward Said*. London, UK: Routledge. (Original work published 1999).
- AYTEKİN, C. A. & TOKDİL, E. (2016). Düşünce Sistemlerinde Ben ve Başkası Problemi, Arthur Rimbaud ve Sanatta Ötekilik Üzerine. *İdil*, 6(28), 17-30.
- BAKHTIN, M. (1999). *Problem of Dostoevsky's Poetics*. (C. Emerson, Ed. & Trans.). (8th ed., pp. 376). Minneapolis, M: University of Minnesota Press. (Original work published 1984).
- BAUDRILLARD, J. (1995). *The Transparency of Evil*. (J. Benedict, Trans.). London, UK: Verso. (Original work published 1990).
- BAUMAN, Z. (1997). *Postmodernity and Its Discontents*. Cambridge, UK: Polity Press.
- BECK, U. (2002). The Cosmopolitan Society and it's Enemies. *Theory, Culture and Society*, 19(1-2), 36.
- BENHABIB, S. (1997). Strange Multiplicities: The Politics of Identity and Difference in a Global Context. *Macalester International*, 4.
- JENSEN, S. Q. (2009). *Preliminary notes on othering and agency: Marginalized young ethnic minority men negotiating identity in the terrain of otherness*. (pp. 7). Aalborg: Aalborg Universitet.
- BUMIN, T. (1998). *Hegel: Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- POTTS, J. (2012). *Theorising Global Art*. The Theme of Displacement in Contemporary Art. Retrieved from <https://area.revues.org/2475#tocto1n1>
- CHAMBERS, I. (1994). *Migrancy, Culture, Identity*. London: Routledge.
- COŞKUNER, C. (2015). The Impacts of Jean Paul Sartre on Simone De Beauvoir. *GSTF Journal of General Philosophy (JPhilo)*, 1(2), 76.
- DIKICI, E. (2014). Doğu-Batı Ayrımı Ekseninde Oryantalizm ve Emperyalizm. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 3(2).


- EISENBERG, J. (2009). From Neo-Enlightenment to Nihonjinron: The Politics of Anti-Multiculturalism in Japan and the Netherlands. *Macalester International*, (22), 94. Retrieved from <http://digitalcommons.macalester.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1445&context=macintl>
- FEYZ, K. (2016). *Diyalektiklerin Ötesi: Bataille, Foucault ve Postmodern Transgresyon*. Retrieved from <http://www.karabatakdergisi.com/deneme/dyalektiklerin-otes-bataille-foucault-ve-postmode>
- FOUCAULT, M. (2002). *The Order of Things*. London, UK: Routledge.
- GÜNER, B. (2013). Çağdaş Sanatta Müellif Sorunsalı. (The Problematic on Authorship in Contemporary Art) (pp. 91). Istanbul: FMV Işık University Graduate School of Social Sciences.
- HARDT, M. & NEGRI, A. (2000). *Empire*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- HENRY, P. (2006). Africana Phenomenology: Its Philosophical Implications. *Clr James Journal*, 11(1), 79-112.
- KADER, C. (2015). Emmanuel Levinas Felsefesinde "Başlılık ve Aynılık" Problemi. *Mütefekkir*, 2(3), 77-91.
- KAZUFUMI, M. and Befu, H. (1993). Japanese Cultural Identity. *Japanstudien*, 4(1), p. 89-102, DOI: 10.1080/09386491.1993.11827036.
- NAHYA, N. Z. (2011). İmgeler ve Ötekileştirme: Cadılar, Yerliler, Avrupalılar. *Atılım Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 29.
- OWENS, C. (2001). *Art and Feminism*. (H. Reckitt, & P. Phelan Eds.). Hong Kong: Phadion Press Ltd.
- ALSOP, R. & FITZSIMONS R., A. and Lennon, K. (2002). *Theorizing Gender: An Introduction*. Wiley, 51. ISBN: 978-0-7456-1944-6
- SOFUOĞLU, H. (1996). Ötekilik Melodramı. Retrieved from <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1020/113614.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- SZTABIŃSKA, P. (2014). Contemporary Artist and The Notion Of Centre And Periphery. *Art Inquiry. Recherches Sur Les Arts*, (XVI), 48.
- ŞAHİNER, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. Ankara: Ütopya Yayınevi, Sanat Dizisi.
- ŞAHİNER, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. Istanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- SPITZER, N.R. (2003). Monde Créole: The Cultural World of French Louisiana Creoles and the Creolization of World Cultures. *Journal of American Folklore*, 116(459), 57-72.
- TÜRK, D. (2013). Öteki, Düşman, Olay-Levinas, Schmitt ve Badiou'da Etik ve Siyaset. Istanbul: Metis Yayınları.
- TURA, S. M. (1996) *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. Istanbul: Ayrıntı Yayınları
- ULUÇ, G. & MIKAIL BOZ, M. (2015). Karşılıklı Ötekileştirmeye bir yolculuk: "Otobüs" Filmi. *Turkish Journal of Tesam Academy*, 110.
- VARTANYAN, A., ÖZTÜRKMEN, A., MARGOSYAN, A. & KECHRİOTIS, V. (2008). Aynı Toprakta Öteki Olmak, "Eğer sürekli dostluktan bahsetme ihtiyacı hissediyorsanız, bu ortada öyle bir dostluk olmadığı anlamına gelir." Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı, 520. Retrieved from http://www.mafm.boun.edu.tr/files/110_Panel1.pdf
- WEISENFELD, G. (2010). *Reinscribing Tradition in a Transnational Art World*, Duke University.
- WILSON LLOYD, A. (1999). Reorienting: Japan Rediscovered Asia. *Art in America*, 87(10), 105.
- ŽIŽEK, S. (2000). *The Fragile Absolute*. London, UK: Verso.

“Bu sayfa dizgiden dolayı boş bırakılmıştır”

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Çağdaş Türk oyun yazarlığında idealizasyon

Idealization in contemporary Turkish playwriting

Ezgi Deniz Alban¹ 

1 Araş. Gör. Dr., Atatürk Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü, Erzurum, TÜRKİYE, e-mail: ezgideniz.alpan@atauni.edu.tr

Öz

Tiyatro, hayatı sahnede yansıyan bir sanattır. Kişiler, olaylar, toplumsal yapı, yazarın bakış açısına göre kurgulanarak, bir söylem oluşturmak üzere yeniden yaratılır. Tiyatro sanatı Antik'ten günümüze, mesajını kimi bireysel ve toplumsal değerleri idealleştirip kimilerini de olumsuzlayarak verir. Temel dramatik türler tragedya, komedi ve melodram da idealizasyona hizmet eder. Türk oyun yazarlığına bakıldığında her dönemde oyun yazarlarının birey ve toplum hakkında ortak ideallere sahip olduğu görülür. Bu idealler çoğunlukla siyasal ve toplumsal ortamdan etkilenmiştir. Bu çalışmanın amacı, 2000 sonrası oyun yazarlığının çizdiği ideal birey ve toplum yapılarını, ortak temalar üzerinden çözümlemektir. Çalışmada kullanılacak yöntem nitel araştırma yöntemidir. Bu yöntemden oyun metinlerinin analizinde faydalanılmıştır. Dolayısıyla konunun niçin, hangi mesajı vermek için seçildiği, oyun kahramanının yargılarının ve eylemlerinin nasıl oluştuğu; oyun yazarlarının idealize ettiği birey ve toplum araştırılacak ve benzer temaya, mesaja sahip oyun metinlerinin kıyaslaması yapılacaktır. Araştırmanın kapsamı 2000 sonrası üretime başlayan yazarların, sahnelenmiş eserleriyle sınırlandırılmıştır.

Anahar kelimeler: Türk Tiyatrosu, Oyun Yazarlığı, Birey, Toplum, İdealizasyon

Abstract

The theater reflects life on the stage. People, social structure are constructed from the author's point of view and recreated to form a discourse. From the Ancient Greek to present, the theater gives its message by idealizing some individual and social values while negating others. The basic dramatic genres tragedy, comedy and melodrama also serve for idealization. In Turkish playwriting, it is seen that playwrights have common ideals about individual and society in every period. These ideals are often influenced by political and social environment. The aim of this study is to analyze the ideal individual and social structures drawn by post-2000 playwriting through common themes. In this paper, qualitative research method will be used. This method will be used in the analysis of texts. The content of the research is limited to the staged plays of the authors who started writing after 2000.

Keywords: Turkish Theatre, Playwriting, Individual, Society, Idealization

* Bu çalışma, 2020 yılında tamamlanan "Türk Oyun Yazarlığında Etik-İdeolojik İdealizasyonun Evrimi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir. Ayrıca bu makale çalışması 3-4 Ekim 2019 tarihlerinde 3. Uluslararası Sanat Sempozyumu'nda Sunduğum "2000 Sonrası Türk Oyun Yazarlığında Birey ve Toplum İdealizasyonu" başlıklı bildirimim genişletilmiş halidir.

Citation/Atıf: ALPAN, E.D. (2021). Çağdaş Türk Oyun Yazarlığında İdealizasyon. Journal of Arts. 4(1), 13-24, DOI: 10.31566/arts.4.1.02

1. GİRİŞ

Türkçe'ye Fransızca'dan yerleşen *ideal* sözcüğü, *idel* *idea* etimolojik kökeninden türemiştir. Latince bir sözcük olan *idea*, "*Uzay ve zamanın ötesinde, öznenin dışında, kendiliğinden var olan, duyularla değil tinsel olarak algılanabilen asıl gerçeklik, düşünce*" (TDK, 1983) olarak tanımlanır. Yani duyular dünyasının ardındakini imler, asıl gerçeğin burada olduğunu belirtir. İdeal olanla gerçek olanın yukarıda değindiğimiz ilişkisi, kelimenin kökeninden itibaren karşılık bulmaktadır. Bu kökenden türeyen *ideal* sözcüğü anlam bakımından ise "*düşüncenin tasarlayabileceği bütün üstün nitelikleri kendinde toplayan, ülküsel*" olarak tanımlanabilir. Burada 'düşüncenin tasarlaması'yla kastedilen bir çeşit gerçeklik inşasıdır. İdealizasyon bir şeyi, istenen mükemmel modele uygun duruma getirme süreci olarak tanımlanabilir.

Temel dramatik türler tragedya, komedy ve melodram idealizasyona hizmet eder. Bu türlerin idealleştirdiği birey ve toplum kısaca şu şekilde açıklanabilir: tragedyada idealize edilen insan, duygusal aşırılıktan, tutkularından arınmış, toplumsal düzene uyum sağlayan bireydir. İdealize edilen toplum ise tanrılarla ve otoriteyle uzlaşım içindedir, bu da Atina demokrasisinin belirleyici ögesidir. Amaç mimesis aracılığıyla seyirciye katharsis yaşatarak onu ruhsal olarak dengeli, toplumsal olarak uyumlu bir düzende tutmaktır. Tragedyadaki katharsis (arınma) ilkesi komedyaya kathastasis (boşalma) olarak uyarlanmış, zevk ve kahkaha yoluyla seyircilerin heyecanlarını boşaltması gerektiği öngörülmüştür. Komedy tutkularından ve uç noktadaki duygularından arınmış insanı idealize eder. Ancak bunun dışında özellikle taşlama ögesiyle yönetimi de idealize etmeyi amaçlar. Üçüncü temel dramatik tür olan melodramda ise ideal kişi iyi olan ve sabreden kişi olarak çizilir, ideal toplum kötülerini cezalandıran toplum, ideal düzen iyiyi ve kötüyü ayıran düzendir.

Türk oyun yazarlığı tarihi, batıdaki gibi biçimsel ve içeriksel ayrışmalarla değil, toplumsal – siyasal gelişmelerin etkileriyle sınıflandırılır; adı konulmuş, keskin tarihlerle çerçevesendirilmiş akımlar, biçimsel eğilimler bulunmamaktadır. Geri kalmış toplumlar, daha ileri toplumların kültürel etkisine uğrar. Türk tiyatrosunda da bu etkileşim görülmüş ve hızlı, karmaşık bir gelişme yaşanmıştır. Dramatik türler, akımlar ve eğilimler aynı dönemlerde bir arada var olmuştur. Bununla birlikte her dönemin kendine özgü bir karakteristiği bulunmaktadır.

Örneğin Cumhuriyet'in kuruluş yılları olan 1923-1946 döneminde Kemalist idealizasyon, 1940-1960 döneminde aile idealizasyonu, 1960-1980 döneminde sosyalist idealizasyon öne çıkmaktadır. Oysa aile, 2000 sonrası oyun yazarlığında bireyselleşmeyi engelleyen bir sosyal kurum olarak yerilmeye başlanmıştır. İdealize edilen birey örneğinden bakacak olursak yine 1923-1946 dönemi oyun yazarlığında ideal kadın Anadolu, fedakar, destekleyici; ideal erkek vatanına bağlı, dinç, çalışkan, cesur olarak çizilirken 2000 sonrasında toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının kadınlar ve erkekler üzerinde yarattığı baskı ön plana çıkarılmaya başlanmıştır.

Bu çalışmada, 2000 sonrası yazılan oyun metinlerinde idealize edilen ortaklıkları araştırmak amaçlanmaktadır. Bunun için yaklaşık yüz adet metin incelenmiştir. Bunlar yayınevleri tarafından basılanlar dışında, Yeni Metin Yeni Tiyatro projesi kapsamında yazılan ve dağıtımına sunulan metinler ile yeni kuşak oyun yazarlarının kendilerinin dolaşıma çıkardıkları metinlerdir. Yapılan okumalar sonucunda, yaklaşık altmış oyunda benzer temalar kullanıldığı, konumuz bakımından ise benzer idealler tasarladıkları saptanmıştır. Bunlar toplumun idealizasyonu, ailenin idealizasyonu, kadın, erkek ve LGBTİ bireylerin idealizasyonu ve muhafazakar idealizasyon başlıklarıyla incelenmiştir. Muhafazakar idealizasyon da toplumun, ailenin, bireylerin idealizasyonunu içerir. Ancak çalışmada ayrı bir başlık olarak ele alınmasının nedeni, özellikle 2000 sonrasında teorileştirilmeye çalışılması ve kendini ana akım tiyatrosunun dışında konumlandırmasıdır. Bu araştırmanın, 2000 sonrası Türk tiyatrosuna dair şimdiye dek kısıtlı olan çalışma alanına katkıda bulunması hedeflenmektedir.

2000 sonrası tiyatro ortamına karakteristiğini veren en önemli biçimsel gelişme, büyük anlatıların, makro teorilerin yerini, ayrıntılara, kişisel öykülere ve mikro teorilere bırakmasıdır. Monodram olarak adlandırılan formda Derrida'cı bir söylemle, şimdiye kadar tiyatrodan dışlanmış olan kişiler, hikayeler sahneye gelir. Biçim ve öz olarak 2000 sonrasında yeniliği getiren, alternatif olan, monodramlardır. Eylem Ejder'in aktarımına göre, Patrice Pavis monodramı **şöyle tanımlar**: "*Tek bir karakterin canlandırdığı ya da en azından (farklı kişileri canlandıran) tek bir oyuncunun oyunudur. Oyun, bir kişinin etrafında kurulur, onun iç motivasyonlarını, öznelliğini ve şiirselliğini ifade eder*" (Ejder, Monodram Tiyatrosu, 2018, s. 9-10) sonrası Türk oyun yazarlığına karakteristiğini veren monodramların içeriksel olarak da bazı ortak

özellikleri bulunmaktadır. Örneğin Ebru Nihan Celkan'ın **Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi**, Zeynep Kaçar'ın **İd-Ego ve Süper Kahraman**, Zehra İpşiroğlu'nun **Lena Leyla ve Diğerleri** oyunları, kadın – erkek ya da trans birey olmaya yani cinsel kimliğe dönük ayrımcılığı sorunsallaştırır. Monodram yapısındaki oyunlardaki bir başka ortaklık Semih Çelenk'in **Gelin Tanış Olalım**, Cengiz Toraman'ın **Anlatılan Senin Hikayendir** oyunları gibi insan ve bir arada yaşamaya inancın tazelenmesi, umutlu oyunlardır. **İpşiroğlu** bu eğilim için şöyle demiştir:

“Eskiden tiyatro deyince dramatik çatışmalara dayanan birkaç kişilik bir oyun akla geliyordu. Tabii bu anlayış tiyatrodaki disiplinler ve metinler arası etkileşimin ağırlık kazanmasıyla zaman içinde çok değişti. Son yıllarda özellikle anlatı tiyatrosu, yani oyunculuktan çok anlatıya ya da şiire ağırlık veren bir tiyatro anlayışı önem kazanmaya başladı. Bu bağlamda tek kişilik gösteriler de oluşmaya başladı. Biliyorsunuz bizde bunu ilk Genco Erkal başlattı. Nazım Hikmet'in ve Brecht'in şiirlerinden ya da metinlerinden oluşan gösteriler sunduğu gibi Aziz Nesin uyarlamasıyla taşlama türü gösterilere de yer verdi. Tabii bu tür gösterilerde oyuncunun ustalığı çok önemli. Tek kişilik oyunlar yurt dışında da çok yapılıyor. Dahası Almanya'da sadece tek kişilik gösterilerin sunulduğu bir festival bile var. Kadın oyunları da tek kişilik gösteriler olarak böylece gündeme geliyor. Bu tür oyunlar çeşitli metinlerden oluşan bir kolaja dayanabileceği gibi Lena Leyla ve Ötekiler'de olduğu gibi belli bir kurgusu olan bir tiyatro metnine de dayanabilir. Her şekilde bence metnin derinliği önemli, yoksa göz boyayıcı bir oyunculuk performansına dönüşebilir” (Ejder, 2015, s. 101-102).

İpşiroğlu'nun vurguladığı gibi, bu tür oyunların gerektirdiği oyuncululuğun ustalığı, yukarıda andığımız bazı oyunların, oyuncularını ile özdeşleşmesine neden olmuştur. Örneğin **Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi** oyunu Sumru Yavrucuk'la, **Gelin Tanış Olalım** oyunu Fırat Tanış'la, **Anlatılan Senin Hikayendir** oyunu Levent Üzümcü'yle özdeşleşmiştir. Diğer yandan **İpşiroğlu'nun** Almanya'da yapıldığını örnek gösterdiği tek kişilik oyunlar festivalleri, Türkiye'de de yapılmaktadır. 2000 – 2013 yılları arasında Ankara'da Çankaya Belediyesi Tek Kişilik Oyunlar Festivali, 2014-2015 sezonunda bu kez Devlet

Tiyatroları tarafından, yine Ankara'da düzenlenen “Tek Kişilik Oyunlar Haftası”na dönüşmüş; ancak sonraki sezonlarda tekrarı olmamıştır. İzmir'de ise 2017 ve 2018 yıllarında özel tiyatroların ve bağımsız sanatçıların desteği ile Tek Kişilik Oyunlar Festivali düzenlenmiştir. Bu etkinlikler monodramların popülaritesinin pekişmesine katkı sağlamıştır.

Yukarıda değindiğimiz Semih Çelenk'in Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, İbrahim Hakkı, Cerrahi, Karacaoğlan türkülerinden ve felsefelerinden yola çıkarak yazdığı ve yönettiği, Fırat Tanış'ın oynadığı **Gelin Tanış Olalım** (2016), Cengiz Toraman'ın yazıp yönettiği, Levent Üzümcü'nün oynadığı, yirmi üç farklı karakterin canlandırıldığı **Anlatılan Senin Hikayendir** (2016), Şamil Yılmaz'ın yazdığı, Gezi Direnişi'ni bir sokak çocuğunun gözünden anlatan **Artık Hiçbi'sii Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını** (Avzer) (2014) oyunlarının başka bazı ortak noktaları da vardır. Biçimsel olarak bu oyunlar tek kişiliktir, konstrüktif dekor kullanmaz, dolayısıyla yerleşik bir sahne ihtiyacı yoktur, sürekli turne yaparak çok sayıda şehre, ülkeye ve seyirciye ulaşma imkanına sahiptir. 2000 sonrası bazı monodram anlatıları ise mekana özgü yapılmaktadır. Bunlara örnek olarak Yuvakimyon Rum Kız Lisesi binasının her odasında eş zamanlı olarak on bir farklı performansın gerçekleştirildiği **Balat Monologlar Müzesi**¹ (2017), Altıdan Sonra Tiyatro'nun Pera Palace Hotel'in odalarını, balo salonunu kullandığı **Pera'nın Zamanı** (2016) gösterilebilir. Bu oyunlarda birden fazla yazar ve birden fazla monodram vardır. Mekana özgü yapılsın ya da yapılsın tüm bu monodram örneklerinde ortaya çıkan bir diğer ortaklık, yerelleşmedir. Tarihi malzemeden faydalanan oyunlarda olduğu gibi, 'öteki'nin hikayesinin ele alındığı oyunlarda da Türkiye toplumuna özgü, güncel ortam ve krizler görülür.

2. TOPLUMUN İDEALİZASYONU

2000 sonrasında yazılan tiyatro oyunlarında toplumun; otorite tarafından kimliksizleştirip yeniden kimliklendirme eleştirisinin yapıldığı, göç temasının kullanıldığı ve hukukun, adaletin sorgulandığı oyunlarda idealize edildiği görülür.

Kimliksizleştirme ve yeniden kimliklendirme çoğunlukla distopik yaklaşımla ele alınmıştır. Hasan Öztürk'ün **Uysal Yurttaş Projesi** (2010) oyunu yurttaşlarını uysallaştırarak her duruma itaat eder hale gelmelerini isteyen bir iktidar ve buna direnen

¹ 2019 yılından itibaren Mürselpaşa Caddesi 163 Numaralı binada, yedi monolog performansı ile sürmektedir.

insanları konu edinir. Hilal Kuvvet'in **Hades'in Arka Bahçesi** (2016) oyunu da distopik bir dünyada geçer. Ölümsüzlük iksiri bulunmuştur ancak dikta yönetimi tarafından bu iksir, ölmek istemeyen insanlara değil; ölmek isteyen insanlara, zorla verilir. Çünkü ölümler, kendi diyarlarına yeni ölümlerin gelip rahatlarını bozmasını istememektedir. Oysa ölümler, ölme hakkı elinden alınan yaşayanları kurtaracak güce sahiptir.

Yiğit Sertdemir'in **Bekleme Salonu** (2003) oyununda iş başvurusunun son aşamasına kalmış üç kişinin, görünmeyen bir otorite baskısı ile nasıl yeniden şekillendikleri, vahşileştikleri anlatılır. Mirza Metin'in **Ara Durak** (2017) oyunu ise fırtınadan kaçmak isteyen üç kişinin, otobüste yalnızca tek kişilik yer olduğunu öğrenmeleri üzerine yaşadıklarını anlatır. Yeşim Özsoy'un **Üçüncü Evren** (2009) oyunundaki üç karakter de toplum tarafından şekillendirilmektedir: çarşafı atıp dansözlüğe başlayan Ayşe, çevreci zengin Serine ve komünistlikten kapitalistliğe evrilen Devrim. Markette geçen bu oyunda kişiler, anonlarla hareket etmekte, bireysel düşüncelerin yerini sürü psikolojisiyle yapılan eylemler almaktadır. Ayşe Bayramoğlu'nun **Transit Geçiş** (2012) oyununda kaçak bir devrimcinin, yurt dışına çıkış yapabilmek için kendisini saklayan transseksüel kadının kılığına girip kimliğini çaldığı süreç anlatılır.

Sertdemir'in "toplumun bir üyesi olmanın sorumluluğu nedir" sorusunda temellendirilebilecek **444** (2018) oyunu hatırlatma servisi yapan bir çağrı merkezinde geçer. Bu servisten faydalanan dört milyon kişi belleksizleştirilmiştir: tuttukları takımı, hangi partiye oy vereceklerini bile bu çağrı merkezi söyler. Bir gün bu servisin hacklenmesiyle milyonlarca yeni hatırlatma oluşturulur. Sivas Katliamı, Susurluk Olayı, sürekli aydınlık için bir dakika karanlık eylemi gibi toplumsal olaylar yeniden hatırlatılarak yaratılmış duyarsız insanlar dönüştürülmek istenmektedir. Belleksizleşme sorunu Beliz Güçbilmez'in **Kül Bellek** (2006) oyununda da işlenir. Tekerlekli sandalyede yaşayan yaşlı kadının evine bir adamın girmesiyle aksiyon tetiklenir: birbirlerini tanıyıp tanımadıklarına karar veremezler, ortak bir geçmiş inşa etmeye çalışırlar ancak başaramazlar.

Buoyunların ortakdüşünsel boyutu, tekerteker bireyleri yönlendiren görünmez bir güç olduğu şeklindedir. Burada ideal bireyin nasıl olması gerektiğinden çok ideal toplumsal düzenin, nasıl olmaması gerektiği gösterilir. Buna göre ideal toplumda insanların iş, barınma, güvenlik gibi temel gereksinimleri birer tehdit ögesi olarak kullanılmamalıdır. Diğer yandan

yaşam hakkı, ölüm hakkı, çalışma hakkı gibi meseleler üzerinden etik ikilemlere vurgu yapıldığı görülmür. Bu ikilemde iktidarı elinde bulunduran, söz konusu ikilemleri kendi çıkarına kullanarak diğer kişileri nesneleştirmekte, dolayısıyla etik yaklaşım ihlali yapmaktadır.

Toplumsal idealizasyonun yapıldığı diğer bir ortak tema 'göç'tür. Ebru Nihan Celkan'ın **17:31** (2010) oyunu 2009 ekonomik kriziyle beyaz yakaluların içine düştükleri bunalımı ülkeden göç edenlerin ve kalanların perspektifinden ele alır. Celkan'ın **Benimle Gelir misin?** (2019) oyunu ise biri Alman diğeri Türk iki kadının Gezi olayları sürecinde başlayan aşklarını konu alır. Umut, aşkın peşinden Berlin'e gider; ancak İstanbul'suz yapamayacağını fark eder. Ceren Ercan'ın hepsi Türkiye'den göç etmek konusunu ele alan **Gidenler-Kalanlar-Saklananlar** üçlemesinin ilk oyunu **Seni Seviyorum Türkiye** (2017) kalmak için nedenler arayan beş insanın gerekçelerini anlatır. İkinci oyun **Berlin Zamanı** (2017) Berlin'e göç etmeye karar vermiş, göç etmiş ve henüz karar verememiş üç genci konu edinir. Burada kendilerini Türkiye'nin Avrupalı yüzü olarak tanımlayan gençler, Berlin'in vaat edip İstanbul'un etmediği nitelikleri tartışır. Üçlemenin son oyunu ise yazım aşamasındadır. Hüseyin Alp Tahmaz'ın **Nereye** (2013) oyunu ise İtalya'ya gitmekte olan bir kamyon kasasındaki kaçak mültecilerin beklentilerini, umutlarını gösterir. Göç temasını ele alan bu oyunlarda ideal toplumsal düzen vatandaşlarının temel ihtiyaçlarını ve özgürlüklerini koruyan düzendir. Sonuç olarak ister kimliklendirme ister göç temasında olsun, oyunlarda, bireyi muhatap alan ve ihtiyaçlarına karşılık veren bir toplum idealize edilmektedir.

Dönemin toplumsal yapısını belirleyen öğelerden diğeri ise hukukun ve adaletin sorgulanmasıdır. Adil yargılama, hukukun üstünlüğü, bağımsız ve tarafsız yargı, hak arama özgürlüğü gibi imkanlara duyulan güvenin azaldığı gerek barolarca (İstanbul Barosu, 2012) gerek yargıtayca (Anadolu Ajansı, 2018) gerekse araştırmalarca (Danışmanlık, 2010) ortaya konmuştur. Semih Çelenk'in **Heccav yahut Şair Eşref'in Esrareniz Macerası** (2007) ve **Zenabir** (2013), Ümit Denizer'in **Adalet Sizsiniz** (2012), Onur Orhan'ın **Sadece Diktatör** (2015) oyunları doğrudan adaleti sorgulama konusu yapar.

Çelenk'in **Heccav yahut Şair Eşref'in Esrareniz Macerası** oyununda İkinci Abdülhamit döneminde yaşayan hiciv şairi Şair Eşref, 2009'da, İzmir'de yargılanmaktadır. Sorgular tarafından yapılan

Vanatnperverler Özel Teşkilatı'na üye olmak, vatanperver olmamak gibi suçlamaları kabul etmeye zorlanan şair, sonunda taşladığı dönemin adalet sistemini özler hale gelir. Abulhamit dönemi hakimi de bugünün sorguculara karşı çıkar:

“Herkes adalete ihtiyaç duyar. Eminim ki gün olacak devran dönecek, siz de adalete ihtiyaç duyacaksınız. Yeter artık! Cadı kazanlarının altındaki ateşi söndürün! Cadı kazanlarını daha fazla kaynatmayın! (...) Masumların üzerine varıp hakiki suçluları örtmeyin!” (Çelenk, 2009, s. 71).

Oyunun finalinde sorgucular oy kullanmanın, siyasetin artık bir simülasyon olduğunu söyler; artık her parti “küresel kapitalizm” markasının, “franchising” işletmesi gibi işlemektedir. Bu bakımdan tarihi malzeme, dönemin toplumsal idealizasyonundaki diğer oyunlarla benzer biçimde, kimliksizlendirme ve yeniden kimliklendirme aracı olarak kullanılmıştır. Çelenk'in bu kapsamda okunabilecek diğer oyunu Aristophanes'in **Eşek Arıları** komedyasının yapısını, ortaoyunu üslubu içinde ele alan **Zenabir** oyunudur. Kavuklu ile Pişekar, Sultan'la kurdukları ilişkiye göre adlandırılır. Pişekar Sultan Muhalidi, Kavuklu ise Sultan Muhibi'dir. Oyunun sonunda Kavuklu bilinçlenme yaşar:

“Söyleyim; Adalet denen nane / Çiğnenmemeli öyle her ağızda / Ya da çalınmamalı yere adalet adalet diye / Herkesin harcı olmamalı / Sade ve sade erdemli ve vicdanlı / İnsanlar hüküm vermeli / ve her hüküm de hüküm veren de hükmeden de / Halka hakkınca hukukunca hesap vermeli / Lüzumu geldiğinde” (Çelenk, 2013, s. 61-62).

Eşitliğin ve özgürlüğün güvencesi olarak adalet, bir arada yaşamamanın en önemli gereksinimlerindedir. Dönemin bu önemli eğilimine işaret eden diğer oyunlar **Adalet Sizensiz** ve **Sadece Diktatör** oyunlarının sahnelenmesi ise yasaklanmıştır. Denizer'in yazdığı **Adalet Sizensiz** oyunu, tarihte yargının siyasileştiği üç olayı; Sokrates'in, Galileo'nun ve İtalyan işçiler Sacco ile Vanzetti'nin hikayelerini ele alır. Orhan'ın **Sadece Diktatör** oyunu ise diktatörün despotluğunu, kendi ideolojisi için adaleti gönlünce kullanmasını şöyle ifade eder:

“(...)Yoluma çıkanları birer birer silkeleyip attım. Hızla yaptım bunu. Politikayla ve yasalarla. Hayır, yasalarla bir şey yapmadım. Yasalarla bir şey yapamazsınız. Zamanımızı mahkemelerde

harcasaydık çok işimiz olurdu. Ben hukukçu beylere güvenmem. Paragraf cambazlarını işe karıştırmadan insanları tutuklamak çok daha pratik... Kendime bu hakkı tanıyorum. Ben kendi kendimin adalet bakanıyım” (Orhan, 2015, s. 6).

2000 sonrası Türkiye'sindeki bu güvensizlik oyun yazarlığına adaletli bir toplumun ve devletin idealizasyonu şeklinde yansımıştır.

3. AİLENİN İDEALİZASYONU

Toplumu oluşturan en etkili birim olarak aile Türk oyun yazarlığında en sık ele alınan temalardandır. Ancak 2000 öncesinde bu tema, ağırlıklı olarak ebeveynler üzerinden ele alınıp, ailenin toplumsal düzenle ilişkisinden kaynaklanan problemler yansıtılırken, 2000 sonrası aile teması daha çok çocuklar üzerinden ele alınmış, bireyselliği engelleyen bir sosyal kurum olarak aile eleştirilmiştir.

Kimi oyunlarda ebeveynler çocuklarını istedikleri gibi şekillendirmek için her yolu dener. Berkun Oya'nın **Bayrak** (2009) oyununda ailenin 30 yaşındaki küçük oğlu, kendisine ihanet eden karısını öldürmüştür. Anne, oğlunun işlediği cinayetin saklanması ister, Baba kararsızdır. Anne ve Baba olmak, suçlu dahi olsa çocuklarını korumayı mı gerektirir, bu etik midir? Asal sorusu bu olan oyun üzerinden aile içi iletişimsizlik, güven gibi kavramlar irdelenir ve aile çözülmeye başlar. Anne ve Baba'nın geçmişte çocuklarından birini öldürdüğü anlaşılır. Aile sorunları yumuşatan birlik değil, bir suç örgütü gibidir. Bu temayı kullanan diğer bir oyun Yiğit Sertdemir'in **Öldün Duydun mu?** (2006) oyunudur. Adam intihar etmiştir ve hayatının masal olarak kendisine sunulduğu bir yerde bulunmaktadır. Adam öldüğünü zannetse de kurtulmuştur; annesi, bu araf çeşidi kurguyu yaparak oğluna ders vermek ister. Melek kılığında girmiş iki kadın, Adam'a, annesine duyduğu kinin haksız ve yanlış olduğu, sevgisinden hiç şüphe duymadığı babasının ise zannettiği kadar masum olmadığı düşüncelerini aşılama çalışır. Adam üniversite sınavına çalıştığı süreci, işsiz kaldığı bunaltıcı dönemi, ilk arabasını aldığı anı, askerlikte geçirdiği ayları, ilk aşkını konuşmak ister ancak reddedilir: “hayatın normal akışı içindeki durumlar için övgü ya da yergi beklememesi gerektiği” söylenir. Ailesiyle ilgili düşüncelerini, annesinin istediği biçimde değiştirdiğinde yaşamaya devam edebileceğine karar verilir. Benzer şekilde anne tarafından yeniden inşa edilme problemi Ahmet Sami Özbudak'ın **Kar Küresinde Bir Tavşan** (2015)

oyununda da görülür. Şelale, kocasının ölümünden sonra oğlu Mutlu'yu eve hapseder. Oğlunun cinsel ihtiyaçlarını gidermesi için sokaklarda bir hayat kadını arar ve Kadife'yi eve getirir. Oğlunun seks hayatını an be an takip ederek kendisi de bundan haz almaya başlar. Bu oyunlar, toplumun idealizasyonu başlığında ele aldığımız kimliksizleştirme – belleksizleştirme ve yeniden kimliklendirme – belleklendirme tarzı oyunların, daha mikro bir ortamda, aile içinde karşılık bulmuş biçimleri olarak okunabilir.

2000 sonrasında şiddet, ensest ilişki, taciz, tecavüz gibi sorunları aile içinden ele alan oyunlar da yazılmıştır. Ebru Nihan Celkan **Nerde Kalmıştık** (2012) oyununda, iyi bir insandan önce aile, sonra toplum baskısıyla nasıl bir canı yaratılabileceğini gösterilir. Güneydoğu'da askerliğini tamamlayan Umut, bu sürece kadar asker botları moda olduğunda, babası eve kaçta gelmesi, kaçta uyuması gerektiğini söylediğinde, torpil yapabilecekken oğlunun 'kendine gelmesi için' doğuda askerlik yapmasını istediğinde ailesi tarafından kendine çeki düzen verilmesine alışmıştır. Askerlik süreci, ailede başlayan bu kimliklendirmeyi pekiştirir. Gökhan Eraslan'ın **Market** (2006) oyununda benzer bir izlek vardır. Seri katile dönüşen üç arkadaşın Piç'in annesi, üvey babası tarafından taciz edilip kötü yola düşmüştür. Sansar, kardeşine sarkan adamı öldürmüştür. Bu oyun kişilerinin şiddet eğilimleri, aileleri tarafından kötü yetiştirilmelerinde temellendirilmiştir. Nur Can Kara'nın **Turnike** (2012) oyunu çocukluğunda babası tarafından tecavüze uğrayan bir kadının, bu travmasını atlatamamasından yola çıkarak yazılmış bir oyundur. Ayşe Bayramoğlu'nun **Pencere** (2012) oyunu çocuk istismarını konu edinir. Esmey, yaşıtı olan arkadaşı Hüso ile oyun oynarken, maruz kaldığı istismarın etkilerini görürüz ve bunun sonucunda çocukluğu elinden alınmış bir insanı tanırız.

Aile temasının ebeveynlerin tarafından ele alındığı oyunlar da vardır. Bunlar ağırlıklı olarak kadına şiddet durumunu barındırır. Ebru Nihan Celkan'ın **Evim! Güzel Evim!** (2014) oyununda Kadın, kocasından psikolojik ve fiziksel şiddet görmektedir. Ancak bunun her ailede yaşandığını savunur. Kızı, annesini üçüncü sayfa haberlerinde görmekten korktuğunu söyler. Annenin cevabı ise "*ben okumuş kadının onlar gibi cahil değilim*" olur. Yani aile içi şiddet, alt sınıfın sorunu olarak kabul edilerek dışlanır. Murat Mahmutyazıcıoğlu'nun **Aynur Hanım'ın Bebeği** (2015) oyunu da aile içi şiddet temasını işler. Erkeğin kadın üzerinde kurduğu iktidarı, iki kişi arasında başlayan ezen-ezilen ilişkisini

konu alır. Sami Berat Marçalı'nın **Limonata** (2011) oyununda da Anne, yaşamındaki dört erkek; kocası ve çocukları tarafından terk edilmiştir. Bu yalnızlık nedeniyle Anne alzheimer olur.

Görüldüğü üzere aile, toplumun küçük bir modeli olarak çocuklarda ve kadınlarda yaşattığı travmalarla ele alınmıştır. Burada olumsuzlanan durumlar ve olaylar üzerinden ideal aile düzeni tasarımı çıkarabiliriz. Buna göre ideal aile çocuğa sevgiyle yaklaşan, şiddetten, geçimsizlikten uzak aile, ideal ebeveyn çocuğunu özgür bırakan, beklentileri uğruna onu tutsaklaştırmayan ebeveyn olarak karşımıza çıkar. Aile sadece çocukları değil, anneleri de öğüten, görünmez kılan bir kurum olarak eleştirilmiştir.

4. KADIN - ERKEK ve LGBTİ BİREYLERİN İDEALİZASYONU

2000 sonrası Türkiye'sinde insanlar vatandaş, muhalif, muhafazakar, sağcı, solcu, ülkücü, kadın, erkek, LGBTİ gibi toplumsal kimliklere ve etiketlere, keskin kutuplarla ayrılmıştır. Böyle bir ortamda birey idealizasyonu kaçınılmaz olarak tiyatro oyunlarına da yansır.

Kadın-erkek idealizasyonu bir arada ikili ilişkiyi ele alan oyunlarda ya da teker teker kadın olmak ve erkek olmak deneyimine değinen oyunlarda görülür.

Zeynep Kaçar **Sahici İnsanlar Plastik Ölüm** (2008) oyununda kadın erkek ilişkisini töre geleneği üzerinden ele alır. Sidar ve Diyar kardeşler, amcalarının kızları Pembe'ye aşık olur. Kardeşler bir süre sonra birbirlerini öldürecek duruma gelir. Aile meclisinin aldığı karara göre ise Pembe'nin ölmesi gerekir. Pembe'nin annesi Kiraz, önce kızını sonra kendini vurur. Yani erkeklerin yarattığı toplumsal sorunlar karşısında konunun dolaylı muhatabı olan kadınlar cezalandırılırken, erkekler yollarına devam eder. Yine Kaçar'ın **Medine** (2011) oyunu birbirini seven iki gencin töre, gelenekler, mezhep farkları nedeniyle kavuşamama öyküsünü anlatır. Kaçar'ın **Tok** (2017) oyunu sınıf farklılığı, alt ekonomik sınıftan erkeğin konumunu kabullenememesi üzerine kuruludur. Adam, güzel ve zengin karısını öldürüp parça parça yer. Mahkemede kendini aklamaya, hatta asıl kendisinin mağdur olduğunu ispatlamaya çalışır. Sevgisiz birlikteliğin uç boyuttaki sonuçları gösterilir. Cezalandırılan yine kadındır.

Ceren Ercan ve Gülce Uğurlu'nun yazdıkları **İstenmeyen** (2014) oyunu ise kültürel farklar nedeniyle

yürümeyen bir ilişkiyi anlatır. Kahire’de yaşayan Mısırlı bir pilot ile İstanbul’da Batılı referanslarla yetmişmiş bir Türk kadınının beraberlikleri, bu uyuşmazlık nedeniyle bir kimlik çatışmasına dönüşmüştür. İkili ilişkileri, toplumla etkileşimi bakımından ele alan diğer bir oyun da Yeşim Özsoy’un **Yüzyılın Aşkı** (2010) oyunudur. Oyunda sekiz farklı zamandan sekiz farklı aşk hikayesi yer alır: 1924’te Osmanlı’nın son üyelerinin Çatalca İstasyonu’ndan sürgüne gitmesiyle biten bir aşk, 1943’te 2. Dünya Savaşı ve gayri Müslimlerin varlık vergisine zorlanması ile şekillenen bir aşk, 1951’de muhafazakar yapının “yeni adetler”e uyumlanamamasıyla biten bir aşk, 1959’da İzmir Sevinç Pastanesi’nde aldatmayla bitirken 1960 darbesinin ayak seslerini duyuran bir aşk, 1972’de Deniz Gezmiş’in yaşamından esinlenmiş bir aşk, 1981’de 12 Eylül darbesi sonucu biten, 1990’da Beyoğlu’nun popüler kültürü bohemliğin etkisiyle yaşanan, 1990’da ise yükselen tüketim kültürünün çıkar ilişkisine dönüştürdüğü aşk öyküleri konu edilmiştir. Böylece ikili ilişkilerin, toplumsal – siyasi gelişmelerle, kalıp yargılarla kimliklenen bir yapısı olduğu vurgulanmıştır.

Murat Mahmutyazıcıoğlu’nun Şekersiz (2013) oyununda, öldükten sonra kendi evlerinde yaşamaya devam eden yaşlı çift Handan ve Kerem ile evin yeni sahipleri genç çift Erkan ve Özlem’in birbirlerine paralel yaşadıkları aşk konu alınır. Buna göre aşk ilişkisi de bir araf gibidir; çiftler birbirlerini sevmemelerine karşın ayrılamamaktadır. Berkun Oya’nın **Güzel Şeyler Bizim Tarafı** (2010) oyunu da iki farklı çifti konu edinir. Bu çiftlerden biri modern, diğeri muhafazakardır; birbirlerinin kültürünü, hayatını, aşkı yaşama biçimlerini anlayamamakta, aşağılamaktadırlar. Aslı Mertan’ın **İki Kişilik Bir Oyun** (2012)’u da gidemeyen ve kalamayan bir çiftin hikayesini anlatır.

Bu temada yazılan oyunlarda hem birey hem de toplum idealizasyonu görülür. Buna göre ideal birey cesur, toplumsal ve siyasal kısıtlamalardan, yönlendirmelerden etkilenmeyen, kültürel farkları nedeniyle ötekileştirilmeyen bireydir. Ancak bu idealizasyon, kendi tutkuları için eyleme geçen bireyler üzerinden değil, eylemsiz kalan, kaderine boyun eğen ve sonunda kaybeden kişiler üzerinden gösterilir. İdeal toplumsal düzen ise törelerin baskısından arınmış, siyasal ve toplumsal gelişmelerle bireyin hayatını kısıtlamayan düzendir.

Bu dönemde toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının erkekler üzerinde yarattığı baskının bilinciyle yazılan

oyunlar, tiyatro tarihimizde ilk kez böylesine artık göstermiştir. Mirza Metin’in **Aç Köpekler** (2015) oyununda toplum tarafından “nasıl bir erkek” olması gerektiği dayatılan bir erkeğin, Beşir’in sıkıntılarını görürüz. Türkiye’nin doğusuyla batısı arasında sıkışmış olan bu karakter, toplumun ondan isteklerini karşılayamamıştır: militarist bir adam olup askerliği övmemiştir, yerememiştir de şehirli, zengin olmak istemiş, olamamıştır, bir kadınla ilişki kuramamıştır. Tercihlerinin, eylemlerinin arkasında duramamıştır çünkü bunlar kendi isteğiyle değil, toplumsal yargılarla oluşan yönelişleridir. Zeynep Kaçar **Krem Karamel** (2007) oyununda Superman karakteri üzerinden erkekten beklenen üstün niteliklere ve bunun imkansızlığına vurgu yapar. **Sahici İnsanlar Plastik Ölümler** oyununda erkekler sevdiği kadınların töreye kurban edilişini izler. Toplumsal düzenin korunması, bireyin isteğinden üstün olduğu için müdahale edemeyerek yenilirler. İd, **Ego ve Süper Kahraman** (2015) oyununda Batman filminin İstanbul sahnelerinin oyuncu seçmelerine katılan erkek, kostümünün içine sıkışır ve cast odasında kilitli kalır. Oyunun sorgulatmak istediği şudur: erkek gerçekten rahat, özgür, egemen midir yoksa çıkışı olmayan zorba bir dünyaya mı hapsedilmiştir? Nur Can Kara’nın **Sen Olmak Nedir** (2011) oyunu yine görünenin ötesindeki ‘erkek’ deneyimini konu alır. Burada cevap aranan sorular bir erkek nasıl erkek olur, erkek olmanın görevleri ve kuralları nelerdir, ‘erkek adam’ ne yapabilir, ne yapamaz şeklinde sıralanabilir. Tek kişilik bu oyunun 27 yaşındaki kahramanı, sperm sayımı yaptırırken anlaşılır ki sürekli erkeklik kalıplarına uymaya çalışarak yaşamış, kendi isteklerini gözardı ettiği bir yaşam sürmüştür. Murat Mahmutyazıcıoğlu da **Kader Can** (2018) oyununda askerlik sürecinin ‘adam’ ettiği bir erkeğin trajedisini ele alır. Yiğit Sertdemir’in “aile” başlığında ele aldığımız **Öldün Duydun mu?** oyunu bu başlıkta da değerlendirilebilir. Annesinin araf kurgusu yaparak kendine hayırlı bir evlat haline getirmek istediği, intihar edip ölmemiş Adam’ın kendisine kimlik kazandıran ‘erkeklik’ nitelikleri melekler tarafından görmezden gelinir. Ahmet Sami Özbudak’ın yine aile temasında değindiğimiz oyunu **Kar Küresinde Bir Tavşan**’da erkek, hayattaki tek arzusu cinsellik sanılarak eve hapsedilmiştir. Ebru Nihan Celkan’ın **Tetikçi** (2008) oyununda ise Anadolu’da yaşayan, genç, fakir bir delikanlıdan, erkekliği pompalanarak suikastçı yaratılan süreç anlatılır.

Bu oyunlarda ideal olan ise erkekleri cinsiyet kalıp yargılarıyla değerlendirmeyen, onlara sırf erkek

olmalarından ötürü çeşitli toplumsal ve bireysel sorumluluklar yüklemeyen ortamdır. İdeal erkek ise kalıp yarguların ayırdına varmış, buna karşı direnebilen erkektir.

2000 sonrası kadın idealizasyonun ağırlıklı olarak sosyal inşa perspektifinden ele alındığı görülür. Bu oyunlarda yoğun olarak kadın karakterlerin toplumsal inşa süreçlerine vurgu yapılır. Yiğit Sertdemir'in **Ortak Bölenlerin En Büyüğü** (2004) oyunu bir psikologla sağır-dilsiz yardımcısının, dört kadına sistemin istediği karakterleri kazandırma hikayesi anlatılır. Denek olarak seçilmiş kadınlar lider, aydın, savaşçı, seksi olarak yeniden kurgulanır. Tüm kadınların 'ortak bölen'leri ise en yakınlarındaki erkeklerdir: babaları, patronları, aşıkları, çalışma arkadaşları... Sokaktaki 'bölen' olarak ise sürekli patlayan bombalar aracılığı ile kadınlara egemen olan korku kültürü görünür kılınmıştır. Hilal Kuvvet'in **Bahar Kuaför** (2015) oyunu aynı temayı, benzer biçimde işler. Bu oyunda da isimleri bile olmayan altı kadın ortak bölene sahiptir: aileleri, eşleri, sevgilileri, erkek kardeşleri... Yine dışarıda karışık olaylar vardır, polis her yeri gaza boğmuştur.

Zeynep Kaçar'ın **Aşk, İhanet, Yalnızlık Vesaire** (2000) oyunu kadınların hareketlerinin, duygularının, düşüncelerinin başkaları tarafından belirlendiğini gösterir. Kurgulanmış bir hayatı yaşayan kadınlar, bu kalıpların dışına çıkamaz. Kaçar'ın **Dış Ses** (2012) oyununda kadınların hayatını kurgulayan şeyin kendisi, Dış Ses olarak sahneye gelir ve karakterlere ne zaman ne yapmaları gerektiğini söyler. Kaçar'ın **Krem Karamel** oyununda mutfağa sıkışmış, Superman'in kendini kurtarmasını bekleyen bir kadın vardır. Kaçar'ın bu oyunlarındaki tüm kadınlar kaçış yolları aramaktadırlar. **Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları** (2011) adından anlaşıldığı üzere var oluşu elinden alınmış, hayallerini gerçekleştirememiş, başkalarının ihtiyaç ve isteklerine göre yaşamış bir kadın karakter üzerinedir. Hilal Kuvvet'in **Sıfır Beden** (2013) oyunundaki Pelin de Var Olmayan Ayşe gibi genç, güzel, zayıf olma gerekliliklerinin altında ezilir. Kusursuz olmak baskısıyla mutsuz bir hayat yaşar. Hüseyin Alp Tahmaz'ın **İyiyim** (2014) oyunu babası, erkek kardeşi, kocası ve patronu arasında sıkışıp kalmış Ayşe'nin gençliğini de kaybetmesiyle bunalıma girip intihara sürüklendiği süreci anlatır. Seray Şahin'in farklı öykülerden uyarlayarak kurguladığı **Yedi Tepeli Aşk** (2008) oyunu ile Murat Mahmutyazıcıoğlu'nun **Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin** (2016) oyunları, farklı kuşaklardan kadınların, 'kadın olmak' deneyimi

üzerinden bunalımlarını, İstanbul'u fonda bir "erkek şehir" şeklinde kullanarak aktarmıştır.

Mirza Metin'in **Plastik Bebek** (2011) oyununda kadının sevgilisi, eve getirdiği bir plastik bebeğe aşıkır. Kadın bu kez o plastik bebeğin kılıfına bürünmeye çalışır. Adam, takıntısından kurtulmak için bebeği öldürmek ister, yanlışlıkla bebeğe tıpatıp benzeyen sevgilisini öldürür. Şamil Yılmaz'ın **Apaçi Gızlar** (2015) oyunu bir grup genç mahalle kadınının, arkalarından konuşan erkeklerden intikam alma hikayelerini anlatır.

Bu oyunlarda kadınlar kocalarının, babalarının, çocuklarının istek ve ihtiyaçları için kendi hayatlarını hiçe sayıp onların özlemlerine göre yeniden şekillenirler. Olan durum segilenmiş, ancak olması gereken çoğunlukla verilmemiş, yorum/çıkarmı alımlayıcıya bırakılmıştır. Yapılan eleştirilerden yola çıkarak söylenebilir ki; ideal kadın, erkeklerin ve erkek düzenin boyunduruğundan kurtulmuş, özgürlüğünü ilan etmiş kadındır. Bu doğrultuda ideal toplumsal düzen ise erkekten yana olan değil, adil, eşit olandır.

Bireylerin cinsel yönelimleri nedeniyle ötekileştirilmesi de bu dönemde sık kullanılan temalardan olmuştur. Ebru Nihan Celkan'ın **Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi** (2012) oyunu transseksüel bir bireyin dışlanmışlığını anlatır. Şamil Yılmaz'ın **Kadınlar Aşklar Şarkılar** (2013) oyunu yine trans bireylerin yaşamın kıyasına itilmelerini anlatır: iş, ev, aşk, saygı kavramları onlara uzaktır. Ebru Nihan Celkan'ın **Benimle Gelir misin** oyunu, iki kadının aşkı anlatmasına karşın, bu kişilerin cinsel yönelimlerine özellikle bir vurgu yapılmamıştır. Ancak Şamil Yılmaz'ın **Tevafuk** (2014) oyunu, iki erkeğin aşkı konu edinir ve 'erkek' toplumsal kimliği vurgulanmıştır: internetten tanışıp birbirinden hoşlanan bu iki erkek için dışarıda özgür bir ortam yoktur. Bu nedenle ilk buluşmaları bile otel odasında gerçekleşir. Biri, gay kimliğinden ötürü jigololuk yapmaya itilmiştir. Diğeri ise ilk kez bir erkeğe ilgi duymaktadır. Ancak bu aşk toplumsal normlara yenik düşer. Gülce Uğurlu ile Ceren Ercan'ın birlikte yazdıkları **Çirkin İnsan Yavrusu** (2008) oyununda eşcinsel kadın karakter ile Kürt ve başörtülü karakterler aracılığıyla önyargı kavramı tartışılır. Murat Mahmutyazıcıoğlu'nun **Sevmekten Öldü Desinler** (2017) oyunu da bir trans bireyin pavyona sıkışmışlığı ve pavyonun çevresindeki karakterler ekseninde geçer.

Sonuç olarak 2000 sonrası Türk tiyatrosunda oyun yazarlarının ideal birey tasarımları; diğerlerini ayırmayan, ötekileştirmeyen, bir arada yaşamayı savunan, özgürlüğü ve eşitliği yücelten görünümüdür.

5. MUHAFAZAKAR İDEALİZASYON

2000 sonrası Türk tiyatrosunda sıkça söz edilen kavramlardan biri de muhafazakar tiyatrodur. Yapmak ve yaymak istediği idealizasyonu direkt olarak adında bulunduran bu tiyatro biçimi siyasetçiler tarafından dile getirildiğinde görünürlüğü artmıştır. Ancak Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosu tarihinde, 1980'lerden itibaren ortaya çıkmaya başlamış bir düşüncedir.

Bugün muhafazakar tiyatro olarak teorileştirilmek istenen biçim, İslamcı tiyatro, dindar tiyatro, milli manevi tiyatro veya ibret sahnesi tanımlarıyla da karşımıza çıkar. Bu alanda şimdiye dek yapılmış bir akademik çalışma olmadığı için, bu girişimin tarihçesine değinmek, anlaşılabilirliği sağlamak bakımından önemlidir. Alandaki tek çalışma, Sıddıka Sümeyye Karaarslan tarafından 2010 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Tiyatro ve Din: Türk Tiyatrosu Örneği başlıklı yüksek lisans tezidir. Muhafazakar tiyatronun ilk adımları bu kaynaktaki bilgilere dayandırılabilir. Buna göre 1960'lardan sonra ilk kez Abdullah Kars dini tiyatro yapmaya başlamıştır. En popüler oyunu **Hazreti Ömer'in Adaleti**'dir. Kars, "ibret sahnesi" olarak tanımladığı oyununu seyirciyle buluşturmak için tiyatronun günah olmadığına dair fetvalar almış; turnelerde oyunlarına seyirci çekebilmek için imamlarla konuşmuştur (Karaarslan, 2010, s. 92-95). Ardından İbrahim Sadri tarafından 1986'da yeni bir muhafazakar tiyatro girişimi olarak "*bant tiyatrosu*" kullanılmıştır. Sadri **Mute Destanı, Hicret, Bizim Afganistan, Mekke'nin Fethi** gibi oyunlar yazmış, bunları kasede kaydederek dergi eklerinde dağıtımını çıkarmıştır. Oyunlar adlarından da anlaşılacağı üzere dini hikayeleri içermektedir. 1990'lara gelindiğinde İbrahim Sadri, Hasan Ali Canat gibi isimlerle kaset kaydından vazgeçip sahneye çıkmıştır. İnsanlar ve Soytarılar, **Efendi Hayreddin Süperstar** oyunları artık sadece dine değil Amerika'ya, Sovyetler Birliği'ne de verecek ideolojik mesajları olan oyunlardır. Ancak sahneleme biçiminde sıkıntılar vardır. Örneğin kadın oyuncu sahneye çıkmadığı için; sahnede yer almayan kadının oturduğu yerden ayağa kalkması, boş sandalyenin birden devrilip, sahne gerisinden gelen "*kadın hızla ayağa kalktı*" sesiyle anlatılmak istenmiştir (Can, 2007, s. 20). 2000'lere gelindiğinde ise çok sayıda muhafazakar/dinci/İslamcı/millî manevi özel tiyatronun açılması, belediyelerden alınan maddî destekler ve kadınların seyirci, oyuncu olabileceğine dair alınan fetvalar, bu alanda kısmi bir özgürleşme sağlamıştır.

İskender Pala Nisan 2012'de Muhafazakar Sanat Manifestosu yayımlamıştır (Pala, 2012). Muhafazakar sanattan (MS) beklentiler yirmi maddeyle sıralanmıştır. Bu maddelerde öne çıkan Batılılaşmaya, batı kültürünün yayılımına karşı duyulan rahatsızlıktır. Örneğin on üçüncü madde "*MS, kendi kültürel coğrafyasının farkında olup, kabuğunu beğenmeyen civciv kompleksinden varestedir*" denir. Bunlar daha çok günümüzün popüler söylemlerinden "yerli ve millî" olmak çabasına uygundur. Din bakımından ise yedinci maddede "*MS, din eksenli bir sanat değildir, ama dini duyarlıkları mutlaka dikkate alır*", sekizinci maddede "*(...) nüfusunun kahir ekseriyeti Müslüman olan bir toplumda İslami değerlere küfredilmesinden rahatsızlık duyar*" vurgularını yapar. Yani bu manifestoya göre MS'nin muhafaza etmek istediği değerler Türkiye'ye ait olduğu vurgulanan millî ve Müslüman değerlerdir. Çoğunlukla imam-hatip liseleri, mezunları etrafında şekillenmiş olan Millî Türk Talebe Birliği (MTTB) Ocak 2017 tarihinde "Millî Manevi Tiyatro Mücadelemiz" başlıklı bir panel düzenleyerek İslami tiyatro, dini tiyatro, muhafazakar tiyatro deyişlerinin yanına millî manevi tiyatro'yu da eklemiştir. Panelin konuşmacılarından oyun yazarı ve yönetmen Üstün İnanç, millî manevi tiyatrodan beklentilerini şöyle diler getirmiştir:

"Bakmayın bazılarının, 'Batılılaşsak daha iyi olur' dediğine. Olsun, desin ama kendi kendini tasfiye eder. Çünkü hakim olan, başa konulan millî değerlerdir. Millî değerler tükenmez. Tükenmesi mümkün değildir. Belki biçim değiştirir. O bakımdan bakıldığı zaman millî ve manevi tiyatro, çok düşünülmüş ve güzel bir isim ve buluştur" (haberler.com, 2017).

Yapılan konuşmalardan "millî manevi tiyatro teorisi" üretme çabasında bulunduğu anlaşılmaktadır (Akit, 2017). Ancak görüldüğü üzere hala yaklaşık yüz yıl önceki değerlerle tartışma sürmekte, isim ve kimlik bunalımı yaşanmaktadır. Açıkça etik - ideolojik idealizasyon inşa etme çabasında olan bu tiyatro girişiminin oyunlarının çoğu basılı metne sahip değildir. Dolayısıyla bu bölümde sahnelemeler model alınarak oyun incelemesi yapılacaktır.

İslamcı, dinci, muhafazakar ya da millî manevi tiyatro yapan kişiler 2000'lerin ilk on yıllık döneminde daha çok bireysel girişimlerde bulunurken, 2010'a doğru gruplaşmaya başlamıştır. 2000 sonrası alternatif/bağımsız tiyatrolarda olduğu gibi muhafazakar alanda da yeni bir yazar tiyatrosu pratiği görülür. Yani burada yazarlar yazar, yönetmen, oyuncu, yapımcı gibi çeşitli rollerle karşımıza çıkar ve kendi grubu için çalışır.

2000'lerin başındaki bireysel girişimlerde bazı oyunlar öne çıkar. Örneğin Engin Noyan'ın yazdığı **Suç** (2001) oyunu, kadın üzerinden *muhafazakarlığın güzelliğini* ele alır. Kimlik çıkarmak için devlet dairesine giden Kadın, burada bir çeşit kimlik bunalımı yaşar. Parlak elbiselerini çıkarınca altındaki siyah tayyör, peruğunu çıkarınca başındaki örtü belirir. Makyajını siler, oyelerini çıkarır ve artık *özüne dönmenin rahatlığını* yaşar. Toplumun kadın üzerinden yapılan idealizasyonu, özellikle 1960'lara kadarki oyun yazarlığımızda sıkça görülür. Bu muhafazakar tiyatro eserlerinde de karşımıza çıkar. Ancak aşağıda değineceğimiz gruplar, çalışmalarında kadın oyun kişilerine çoğunlukla yer vermemiştir.

Bu dönemde söz konusu muhafazakar gruplar içinde en çok üretim yapan topluluklardan Aden Sanat, Recaizade Mahmut Ekrem'in **Araba Sevdası** romanını sahneye uyarlamış, Şafak Tok'un yazdığı **Gelibolu'dan Mektuplar** oyununu sahnelemiştir. Batılaştırma karşıtı ve tarihi malzemeye yönelen bu içerikteki oyunlardan sonra Aden Sanat, Tiyatral Sanatlar Akademisi Vakfı'nı (TİYSAV) kurmuştur. Burada hem eğitim verilmekte hem özgün ve uyarlama oyunlar sahnelenmektedir. Baturalp Dinçer'in yazdığı **Bir Mehmet Akif Hikayesi: Sürgün**, Cumhuriyet'in ilk yıllarında geçen, Mehmet Akif Ersoy'un yaşam öyküsüne paralel ilerleyen Batılaştırma karşıtı bir oyundur. Betül Odabaşı Törk'ün **Hay Aksi** oyunu Tanzimat Dönemi'nde geçen bir evlilik hikayesi, **Alamut** ise Hasan Sabbah'ın yaşam öyküsüdür. Baturalp Dinçer'in yazdığı **En Uzun Gece** oyunu, **Gelibolu'dan Mektuplar** gibi İngiliz karşıtlığını içeren bir Çanakkale Cephesi hikayesidir.

TİYSAV'ın tarihsel olmayan üç oyunu bulunmaktadır. Bunlar Ebru Aksakallı'nın evin kızını evlendirme çabalarını içeren dolantı komedisi türündeki oyunu **İyi Günde Kötü Günde**, kumar borcu nedeniyle iflas eden bir ailenin sosyeteden düşme, lüks alışkanlıklarından vazgeçme sürecini anlatan Mustafa Alp'in **Aile Saadeti** oyunu ile "*felsefik dram*" olarak tanımlanan Selim Gürselgil'in **Nüzul** oyunudur. **Nüzul**'da İstanbul'da üniversite okuyan Aslı, yaz tatilinde üç arkadaşıyla birlikte Anadolu'daki köylerine gelir; buradaki yatalak Dede, Necip Fazıl Kısakürek hayranlığıyla gençleri etkiler. Yukarıda değindiğimiz gibi bu oyunların dağıtımda basılı metinleri olmaması nedeniyle sahnelemelerden ve tanıtım bültenlerinden faydalanılmaktadır. Tanıtım bültenlerinde oyun kişileri için yapılan çözümler dikkat çekicidir. Örneğin **İyi Günde Kötü Günde** oyununun tanıtım bülteninde şöyle yazar:

"Ali: 33 yaşlarında evin en büyük oğlu işsiz.

Yeşim: 30 yaşlarında evin kızı bekar.

Hayriye: 45 yaşlarında dedikoducu komşu evde kalmış" (TİYSAV, Aile Komedi - İyi Günde Kötü Günde, 2019).

Aile Saadeti oyunu için:

"Ayten: 50 yaşlarında evin annesi, ailesine bağlı onları bir arada tutmaya çalışan anaç bir kadın.

Nihat: 50 yaşlarında evin babası, anneye nazaran aile ilişkilerinde daha sorumsuz.

Nağihan: 20 yaşında evin kızı üniversite öğrencisi, sosyal medyaya meraklı.

Yasin: 25 yaşlarında evin oğlu, felsefe ve sosyoloji meraklısı" (TİYSAV, 2019).

şeklinde tanımlamalar yapılmıştır. Yani ister tarihi malzeme ister güncel malzeme kullanılsın, bu oyun kişileri toplumsal cinsiyet kalıp yargılarıyla örülüdür. Bu durum herhangi bir iç ya da dış aksiyona, çatışmaya neden olmaz. Örneklerden yola çıkılarak denilebilir ki muhafazakar oyun yazarları için toplumsal cinsiyet, üzerinde durulması gereken ciddi bir mesele değildir. Oysa yukarıda gördüğümüz gibi 2000 sonrası ana akım tiyatro ortamının en büyük mücadelelerinden biri, bu sosyal inşanın eleştirisiyle ilgilidir.

Son dönem muhafazakar tiyatro topluluklarından biri de Tekamül Tiyatrosu'dur. Yasin Çetin'in yazıp yönettiği oyunları sahnelemektedir. 2016'da prömiyeri yapılan **Felah 1949** oyunu, 1940'larda bir tren yolculuğunda dini konuşmalar yaptığı için tutuklanan Hüsrev'in hikayesidir. Müebbet mahkumu iki kişi, Hüsrev'i öldürmek için görevlendirilir; ancak onun konuşmalarından etkilenerek dönüşüm geçirirler. Ekibin oyuncularından Yaşar Alptekin, verdiği bir demeçte yapmak istedikleri idealizasyonu açıklar:

"Gençler artık okumuyor. Bilmek üzerimize farz olduğu gibi, tebliğ etmek de farz. Biz de bildiklerimizi tiyatro yoluyla anlatmaya çalışıyoruz. Önceden imamlar, hocalar üç kağıtçı veya sapık olarak gösterilirdi. Çünkü muhafazakar kesim, o dönem tiyatroya günah dedi. Tiyatronun ne kadar önemli bir iletişim aracı olduğu yeni yeni anlaşılıyor. Biz bu işin Müslümanca nasıl yapıldığını gösterme niyetindeyiz" (NTV, 2016).

Alptekin'in açıklamasından anlaşılacağı üzere bu oyunla amaçlanan Müslümanlığı, İslam'ı tanıtmak, övmektir. Çetin'in diğer oyunu **Ankara'nın Bağları** hakkında birkaç imam hatip lisesinde sahnelenmesinden başka bir bilgi bulunmamaktadır. Çetin'in son oyunu **Ben Vecihi Hürkuş**, milli manevi tiyatro anlayışının göstergesi olarak bu tarihi kişiyi tanıtmayı amaçlamaktadır.

Aynı ideolojik görüşü paylaşan gruplardan bir diğeri de Yenilmez Sanat Tiyatrosu'dur. Ahmet Yenilmez'in yazıp yönettiği oyunlardan Peygamber'in yaşamını anlatan meddah gösterisi biçimindeki **Gül Sevdası**, Mehmet Akif Ersoy'un hayatından esinlenen **Korkma**, 12 Eylül döneminde hapishaneye kapatılan bir gencin düşlerinde Necip Fazıl'la konuştuğu **Üstad**, 15 Temmuz darbe girişimi sürecini anlattığı **1915'ten 15 Temmuz'a**, II. Abdülhamid'in sanata yaklaşımını konu edinen **Usta** gibileri öne çıkmaktadır. Yenilmez'in tüm oyunları tek kişilik anlatı şeklindedir. Çalışmalarında tarihi ve dini malzemeye yönelir.

Osman Doğan ve Ayşe Şahinboy Doğan'ın kurdukları Tiyatro Külliye de çalışmalarını benzer amaçlarla yapmaktadır. Bu topluluğun yazar ve yönetmenlerinden Yunus Emre Obut'un **Son Çıkış** oyununda, bir gencin intihar etmek üzereyken kurtarıldığı kişi tarafından 'imana getirilmesi' anlatılır. **En Büyük Haber** oyunu ise iflas etmiş, intiharın eşliğinde olan fabrikatör Muhsin ve hırsızlar Sefer ile Rasim'in Kur'an-ı Kerim'le tanışma, dönüşüm süreçlerini konu alır. Tiyatro Külliye malzemelerini günlük hayattan alırken, yaymaya çalıştığı idealizasyon yine İslam'la ilgilidir.

Sonuç olarak muhafazakar tiyatro çatısı altında birleştirebileceğimiz bu yeni hareketliliğin ortak idealizasyonları Batılaşmaya karşı millileşmeyi savunmak, birey değil mümin yaratmak, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını pekiştirmek ve yaymak, İslam'ı tanıtmak için tiyatroyu bir araç olarak kullanmak şeklinde belirlenebilir.

6. SONUÇ

Oyun yazarları yapıtlarında, tiyatronun doğası gereği bir söz söyler, inşa ettiği dünya ile mesaj verir. 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında idealizasyonu araştırmayı amaçlayan bu çalışma, etik ve ideolojik olarak inşa edilmek istenen bireysel ve toplumsal ortamın izini sürmüştür.

Toplumu idealize etmeyi amaçlayan oyunlarda, bir önceki dönemde olduğu gibi bir çeşit şüpheli

yaklaşım gözlenir. Buna göre 'görünenin ardındaki gerçek' daha çok büyümüş, distopik bir biçime evrilmiştir. Bu oyunlarda bireyin, doğrudan devlet ve onun aygıtları yolu ile yeniden şekillendirildiği gösterilir: oysa ideal toplumda insanların iş, barınma, güvenlik gibi temel gereksinimleri birer tehdit ögesi olarak kullanılmamalıdır. Bu totaliter ortamdan usanarak, başka ülkelere göç etmek isteyen oyun kişileri üzerinden ise devletin vatandaşlarının temel ihtiyaçlarını ve özgürlüklerini koruyan niteliklere sahip olması gerekliliği idealize edilmiştir. 2000 sonrası oyun yazarlığında tema ne olursa olsun bireyselliğin, özgüllüğün toplum tarafından baskılandığı düşüncesi ağırlıktadır. Bu nedenle idealize edilen şey özel bir kahraman tipinden çok özlenen, özgür bir toplumsal düzendir. Yine önceki dönemlerden farklı olarak bu dönemde oyun yazarlığında sahiplenilen kimliklerden çok reddedilen kimlikler görülür. Toplumun istediği gibi bir kadın ya da erkek olmak, toplumsal normlara uygun ilişkiler yaşamak mutluluk değil hüznün, yıkım, yalnızlık getirir. Yazarlar çoğunlukla toplumsal kalıp yargıların karşısında direnen değil çözülen, yıkılan karakterler yaratmışlardır.

2000 sonrası oyunlardaki birey idealizasyonu ise geçmiş dönemlerden farklı olarak devletle ilişkisi üzerinden şekillenmez. Kadınlar, erkekler ve LGBTİ bireyler, kendi mikro ortamları içinde, cinsiyete dayalı sosyal inşa çerçevesinde ele alınır. Böylece kaçınılmaz olarak birey idealizasyonu yapılırken toplum idealizasyonu da yapılır. Yine eşitlikçi ve özgürlükçü ortam içinde, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarından ve homofobiden arınmış toplum ve birey idealize edilir.

Önceki dönemlere kıyasla sıradan olana, küçük ve gündelik anlatılara yönelen bu tiyatro hareketliliğinde, tam tezat bir görünümde muhafazakar idealleri tanıtmak, pekiştirmek ve yaymak isteyen yeni bir girişim karşımıza çıkar. Kendini muhafazakar tiyatro söylemi altında toplayan bu girişim dini hikayeleri ve kişilikleri konu edinen oyunlarla, günümüz Türkiye'sindeki yeni-muhafazakar dünya görüşünü ve yaşam tarzını idealize etmeye çalışmaktadır. Ancak bunu yaparken malzemesini çoğunlukla güncel olandan değil, tarihsel olandan seçer.

2000'lerde ise ailenin idealizasyonu ilk kez ebeveynler değil, çocuklar üzerinden yapılmaya başlanmıştır. Buna göre ideal aile çocuğa sevgiyle yaklaşan, şiddetten, geçimsizlikten uzak aile, ideal ebeveyn çocuğunu özgür bırakan, beklentileri uğruna onu tutsaklaştırmayan aile olarak karşımıza çıkar.

Sonuç olarak toplum; çok kültürlü, çok kimlikli ve farklılıklara saygılı olma nitelikleriyle, aile ise fertlerin gelişmesine uygun ortam yaratma nitelikleriyle idealleştirilmiştir. Birey idealizasyonu bakımından ise kadınlar kendi ayaklarının üzerinde durabilmesi, meslek sahibi olması, özgürlüğü ile idealize edilir. Erkek idealizasyonu da neredeyse 2000'lere kadar çok boyutlu değildir. Erkekler doğrudan vatandaş olarak ülkesine bağlılığı içinde idealize edilirken, 1980 sonrasında ve ağırlıklı olarak 2000'lerle birlikte kendi özgül kişiliğine sahip olarak idealize edilmiştir. Türk oyun yazarlığına etik – ideolojik inşa perspektifinden bakmak, tiyatroyun Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte doğrudan devlet eliyle yapılan ve yayılan ideolojik bir aygıttan, 2000'lerle birlikte yeni bir dünya ve toplum arayışının platformuna dönüşümünü incelemek demektir.


KAYNAKÇA

- AKİT, Y. (2017, 1 26). *Milli Manevi Tiyatro Mücadelemiz paneli yapıldı*, <https://www.yeniakit.com.tr/haber/milli-manevi-tiyatro-mucadelemiz-paneli-yapildi-268086.html> (Erişim Tarihi: 3/2/2020)
- ANADOLU AJANSI. (2018, 3 1). *Yargıtay Başkanı Cirit: Yargıya güven endeksini yükselteceğiz*, <https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/yargitay-baskani-cirit-yargiya-guven-endeksini-yukseltecegiz/1077231> (Erişim Tarihi: 1/25/2020)
- BAYRAMOĞLU, A. (2012). *Toplu Oyunları I*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- CAN, A. (2007). İslamcı Tiyatronun Cenaze Namazına İmam Arıyor. *Renkli Dergisi* (3).
- CELKAN, E. N. (2013). *Toplu Oyunları I*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- CELKAN, E. N. (2015). *Toplu Oyunları 2*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- CELKAN, E. N. (2016). *Toplu Oyunları 3*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- ÇELENK, S. (2019). *Gelin Tanış Olalım*. İstanbul: Arketip Kitap.
- ÇELENK, S. (2009). *Heccav yahut Şair Eşref'in Esrarengiz Macerası*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- ÇELENK, S. (2013). *Zenabir*. İstanbul: Kodeks Yayınları.
- DANIŞMANLIK, K. A. (2010). *Hukuk Anlayışı ve Algısı Araştırması*.
- ERARSLAN, G. (2018). *Toplu Oyunları I*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- EJDİR, E. (2015). Prof. Dr. Zehra İpşiroğlu ile Eserleri, Tiyatro ve Kadınlar Üzerine Bir Söyleşi. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji (T.E.D.) Bölümü Dergisi* (26), 89-108.
- EJDİR, E. (2018). *Monodram Tiyatrosu*. *TEB Oyun Dergisi*, 9-15.
- GÜÇBİLMEZ, B. (2006). *Oyunlar / Bir*, Ankara: Deniz Kitabevi.
- haberler.com. (2017, 1 21). *Milli Manevi Tiyatro Mücadelemiz - İstanbul*. haberler.com/milli-manevi-tiyatro-mucadelemiz-istanbul-9186648-haber/ (Erişim Tarihi: 3/2/2020)
- İSTANBUL BAROSU. (2012, 12 15). *Toplumda Yargıya Güven Hızla Azalıyor*. <https://www.istanbulbarosu.org.tr/HaberDetay.aspx?ID=7592> (Erişim Tarihi: 1/5/2020)
- İPŞİROĞLU, Z. (2014). *Toplu Oyunları*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- KAÇAR, Z. (2017). *Toplu Oyunları 5*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- KAÇAR, Z. (2015). *Toplu Oyunları 4*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- KAÇAR, Z. (2011). *Toplu Oyunları 3*, İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- KAÇAR, Z. (2008). *Toplu Oyunları 2*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- KARAARSLAN, S. S. (2010). *Tiyatro ve Din: Türk Tiyatrosu Örneği*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Din Psikolojisi Bilim Dalı, Basılı Olmayan Yüksek Lisans Tezi.MAHMUTYAZICIOĞLU, M. (2017). *Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin/Fü*, İstanbul: Habitus Kitap.
- MAHMUTYAZICIOĞLU, M. (2019). *Kader Can/Sevmekten Öldü Desinler*. İstanbul: Habitus Kitap.
- MERTAN, A. ERKMEN B. (2012). *İki Ama İki Değil*. İstanbul: Masa Yayınları.
- NTV. (2016, 11 19). *Felah 1949 tiyatro oyununun galası yapıldı*. https://www.ntv.com.tr/sanat/felah-1949un-galasi-yapildi,7-o5bnU0IU-wvXQUy6C_EQ a (Erişim Tarihi: 3/1/2020)
- ORHAN, O. (2015). *Sadece Diktatör*. Basılı Olmayan Tiyatro Oyunu.
- OYA, B. (2009). *Bayrak*. İstanbul: Krek.
- ÖZTÜRK, H. (2009). *Toplu Oyunlar II*. İstanbul: Sorun Yayınları.
- PALA, İ. (2012, Nisan 10). *İskender Pala'dan Muhafazakar Sanat Manifestosu*. <https://t24.com.tr/haber/iskender-paladan-muhafazakar-sanat-protestosu,201406> (Erişim Tarihi: 3/1/2020)
- SERTDEMİR, Y. (2011). *Toplu Oyunları I*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- SERTDEMİR, Y. (2011). *Toplu Oyunları 2*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- TORAMAN, C. (2019). *Anlatılan Senin Hikayendir*. İstanbul: Biz Kitap.
- TİYSAV. (2019, 12 26). *Aile Komedi - Aile Saadeti*. <https://www.tiysav.org.tr/tiyatro-oyunlari-icerik/aile-saadeti> (Erişim Tarihi: 1/3/2020)
- TİYSAV. (2019, 12 26). *Aile Komedi - İyi Günde Kötü Günde*, <https://www.tiysav.org.tr/tiyatro-oyunlari-icerik/iyi-gunde-kotu-gunde> (Erişim Tarihi: 1/5/2020)

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Heykel sanatında malzemelerin birer söz edimi olarak kuramsallaştırılmasına doğru

Towards the theoreticalization of materials as a speech act in the art of sculpture

Ömer Emre Yavuz¹ 

1 Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, İstanbul, TÜRKİYE E-mail: omer.emre.yavuz@msgsu.edu.tr

Öz

Bu çalışma heykel sanatı bağlamında heykeltıraşların malzeme seçiminde belirleyici olan tarihsel ve kültürel yönleri odaklanmaktadır. Malzemelerin görsel ve dokunsal nitelikleri, konunun, bireysel ve dönemsel usullerinin yanı sıra estetik algının seçiminde de yol göstericidir. Fiziksel özellikleri, malzemeleri tasvir ve temsillere dönüştüren sanatçılar tarafından aletlerin ve teknolojilerin gelişmesine olanak sağlamıştır. Malzemelerin değerleri, gücü ve ihtişamı cisimleştirdiği için onları politik aktörler yaparken, değersizlikleri, onları, teolojik tartışmalarda ölçülülükün sembolüne dönüştürmüştür. Bu bağlamda, heykeltıraşların belli bir malzemeye olan yönelimlerinin ardında bilinçli ya da bilinçdışı süreçlerin işlediği düşüncesinden hareketle bir malzeme seçildiğinde/kullanıldığında aslında bunun bir tür iletişim olduğu ve dolayısıyla da dil ile bağlantılı bir dizi aktarıma karşılık geldiği açıkça görülmektedir. Buna göre; heykeltıraşlar sadece taşı, ahşabı yontarak ya da demiri döverek bir şey yapmaz aynı zamanda belli bir malzeme türünü seçerek bir şey de söylerler.

Anahar kelimeler: Heykel, Heykeltıraş, Malzeme, Söz Edimi, Düz söz Edimi, Edimöz Edimi

Abstract

This study focuses on the historical and cultural aspects that are decisive in the sculptors choice of materials in the context of art of sculpture. The visual and tactile qualities of the materials guide the selection of the subject, individual and period styles as well as the aesthetic perception. Physical properties have enabled the development of tools and technologies by artists who transform materials into depictions and representations. While the values of the materials make them political actors as they embody power and grandeur, their lack of value has turned them into symbols of sobriety in theological debates. Therefore, it can be said that materials have a decisive role in the meaning of the work in the art of sculpture. In this context, it is clearly seen that when a material is selected / used, it is actually a form of communication and therefore corresponds to a series of transferences related to language, based on the idea that conscious or unconscious processes work behind the orientation of sculptors to a particular material. According to this; sculptors not only do something by carving stone and wood or forging iron, but also say something by choosing a certain type of material.

Keywords: Sculpture, Sculptor, Material, Speech Act, Locutionary Act, Illocutionary Act

Citation/Atıf: YAVUZ, Ö.E. (2021). Heykel Sanatında Malzemelerin Birer Söz Edimi Olarak Kuramsallaştırılmasına Doğru. Journal of Arts. 4(1), 25-38, DOI: 10.31566/arts.4.1.03

1. GİRİŞ

Malzemeler, görsel eserlerin anlamları ve etkilerindeki belirleyici rollerine rağmen sanat tarihi disiplini ve sanat teorisi tartışmalarında uzun zamandır göz ardı edilmiş bir kategoridir. “Form’u ‘madde’ye tercih etme geleneğini izleyen bilimsel analiz genellikle görsel sanatlarda malzemenin rolünü kabul eder. Bu nedenle, eğer, sanat yapıtlarının fiziksel bileşenlerine, teknik tarih perspektiften bakılarak yaklaşırsa “malzeme” genellikle, form için bir araç ve onu yüce sanat alemine yükseltmeye hizmet eden bir ortam olarak anlaşılır” (Herrmann, 2005: 952). Bu düşüncenin kökeni, hilomorfik model veya paradigma olarak adlandırılan ideal bir form imgesinin, o formun fiziksel dünyadaki maddi görünümünden önce geldiği Aristotelesçi biçimlendirme kavramıdır. Sanat alanında böylesi bir yaklaşım bronz, altın, granit, mermer, alabaster, abanoz ve fildişi gibi genellikle ekonomik açıdan değerli malzemelerin teknik açıklamaları ile sınırlı kalmakta, malzemenin bir sanat yapıtının anlamlandırılması açısından önemi göz ardı edilmektedir. Oysa heykelde her şey sanatçının malzemelerle ‘diyalog’u ile başlar ve “eğer bir sanat yapıtını anlamak istiyorsak, yapıldığı malzeme hakkında biraz bilgi edinmek kesinlikle yardımcı olur” (Penny, 1993: 1). Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni* (1971) adlı çalışmasında, sanat alanında malzemenin önemini şöyle vurgulamaktadır: “Eserdeki nesneliliği, açıkça oluştuğu malzeme sağlar. Malzeme, sanatsal biçimlendirme için alan ve temeldir” (Heidegger, 2007: 16-17). Bunun gibi, Heidegger yazınsal yapıttaki sözcükleri yapıda taş; oyma sanatında ise ağaçla karşılaşmaktadır. G. E. Lessing ise, *Laocoon*’da, “resim, şekiller ve renkler kullanır, heykeltıraşlık da taş ve mermer” (Lessing, 1935: 47) diyerek, dolaylı bir biçimde bu duruma işaret eder. Öyle görünüyor ki; bir heykel yaratmanın ilk adımı ahşap, taş, metal, plastik, kil, plexiglass, cam vb. birçok malzemeyle temasa geçmektir. Şunu da belirtmek gerekir; günümüzde bu türden geleneksel ve somut (palpable) heykel malzemeleri haricinde ışık, boşluk ve ses gibi farklı olguların da heykel sanatının malzeme söz dağarcığına katılması, eserin nesneliliği konusunda bir bulanıklığa yol açmaktadır. Buna, sadece fotoğraflarda var olan Land Art ve Eartworks örnekleri de eklenince, durum giderek daha karmaşıklaşır. Bununla beraber Richard Serra’nın, Douglas Crimp ile yaptığı bir röportajda bu duruma dair sözleri konuyu aydınlatmada yardımcı olabilir: “Şimdilerde, yalnızca fotoğrafa indirgenecek bir heykel türü var. Daha sonrasında ise Gilbert ve George gibi bizzat kendilerinin heykel

olduğunu söyleyen sanatçılarla karşılaşsınız. Fakat fotoğraftan performansa kadar her şey heykel olarak değerlendirilirse, heykel olmayan nedir?” (Serra, 1994: 129-30). Serra’nın bu sorusu gerçekten de günümüz heykel sanatının dönüşümü bağlamında önemlidir. Serra, hangi malzemelerin kullanılmasını uygun bulduğu hakkında bir açıklama getirmese de dolaylı bir biçimde Herbert Read tarafından öne sürülen heykelin dokunsallığı (tactility) kavramına vurgu yaptığı, somut ve elle tutulabilir malzemelere öncelik verdiği düşünülebilir. Bu çalışmanın amacı, heykel alanına giren tüm malzemelerin bir envanterini çıkarmak, hangi malzemelerden heykel yapılabileceğine, hangilerinin kullanılmayacağına dair bir görüş öne sürmek ve bütün malzemelerin dil felsefesi bağlamında nereye oturduğunu araştırmak değil, her malzemenin bir tarihi ve birbirinden farklı özellikleri olduğu göz önünde bulundurularak, sanatçıların, eserlerini gerçekleştirmek için uygun malzemeleri nasıl seçtiklerinin incelenmesi, dolayısıyla, bunun sanat eserini anlamlandırmak için ne derece önemli olduğunu vurgulamaktır. Şunu da belirtmek gerekir ki; sanat ile dil arasında birçok analogi kurulmuşsa da, bugüne kadar bu türden araştırmalar ağırlıklı olarak şiir gibi yazınsal sanatları konu edinmiş, görsel sanatlara değinen nadir örnekler ise sanat yapıtının bütünsel anlamı ile sınırlı kalmıştır. Bu çalışma heykelde malzemenin —yapıtın bütününe anlamı ile örtüşen veya örtüşmeyen, hatta örtüşmesi de gerekli olmayan— bir anlamı olduğu ve belli koşullar altında heykeltıraşın malzeme seçiminin bir söz edimi (speech act) olduğunu ileri sürmekte ve genellikle kelimelerle yaptığımız gibi bir iletişim işlevi üstlendiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda sadece birkaç somut malzemedan yola çıkarak bütünsel bir anlatıma ulaşılmaya çalışılacaktır.

2. AHŞAP

Eğer sanatçı ahşabı yontmayı seçerse, ormandaki bir ağacı keserek ya da kesilmiş ve işlenmiş bir ağaç kütüğü ile işe başlar. Büyüme halkaları, doğada zaman içinde büyüyen bir ağacın tarihini gösterir. Antik Çin’de ‘Beşinci Element’ olduğu düşünülen doğal ağaçtan yapılan bir eserin tınısı, sanatçının amacının çok ötesine geçebilir. Öyle ki; “Belli ağaç türleri dünyanın çeşitli bölgelerinde, özellikle de medeniyetin ilk evrelerinde sıklıkla kutsal sayılmakta ve içinde yaşayan ruhların, bu ağaçtan yapılan heykeli aydınlattığı varsayılmaktadır” (Penny, 1993: 123). Ahşap malzemenin bu anlamda kendine özgü durumunu Julian Andrews, David Nash’in heykelleri

üzerine yazdığı *The Sculpture of David Nash* adlı kitabında şu şekilde ifade eder: “*Nine Cracked Balls* (Dokuz Çatlak Top) (1970/1), (res.1) Nash’in yapıtının sadece yukarıda bahsedilen düşünceler açısından değil, heykelinin ilgi odağı olan iki yeni etken ile birleştiği için yeni bir başlangıç noktası haline gelmiştir. Bunlar ikincisinin birinciye bağımlı olduğu zaman ve değişim unsurlarıdır. Sanatçı heykeli tamamlayıp yerleştirdiği anda sadece basit formlar olarak görünmekteydi. Ağacı bir süre kurumaya bıraktığında oluşan son halinde çatlaklar meydana gelmekte ve böylece sanatçının müdahalesinin etkisi azalmaktadır. Sanatçının eliyle değil, malzemenin hareketi ve eylemi ile oluşan bu çatlaklar oldukça belirgindir. Bu süreç, heykeltıraşın âletini bıraktığı andan itibaren değişmeden kalan “bitmiş” heykel “kavramını” altüst eder. Yüzeyinin heykeltıraş tarafından önceden belirlenmemiş olduğu yapıt, kendi son biçimini belirler. Sanatçının hâkimiyeti azalmış ve malzemenin kendi sözünü söylemesine izin verilmiştir” (Andrews, 1999: 36) Andrews, metninde ahşap ya da ağacın yaşayan ve zaman içerisinde değişime uğrayan bir malzeme olduğunu vurgulamaktadır. Ahşap malzemenin değişim ve dönüşümü, sadece çatlakların oluşması değil, aynı zamanda ağaç ne kadar iyi kurutulmuş olursa olsun zamanla küçülmesi ve büzülmesi anlamına da gelmektedir (Penny, 1993: 125). Heykeltıraşların bu dönüşümü kontrol etmeye çalıştığı durumlar elbette vardır. Örneğin büyük parçalar yontmak yerine, yontulmuş küçük parçaları birleştirmek (geçme tekniği) ya da lamine tekniğini kullanmak gibi. Ancak geçme tekniği kullanarak küçük parçaların birleştirilmesi, zamanla küçülen ağaçta ek yerlerinin iyice ortaya çıkmasına yol açar. Bununla beraber, bu teknikleri kullanmak bazı durumlarda sanatçıya büyük avantajlar da sağlamaktadır. Örneğin, 1500’lü yıllarda Westphalia’da bir kilise için yapılmış olan ve günümüzde V&A Müzesi koleksiyonunda yer alan *Entombment of Christ* rölyefinde (res. 2) eğer yekpare ahşap kullanılmış olsaydı, belirli detayların (Magdalena’nın arkasındaki kadının ellerinin ve göğüslerinin) yontulması, olanaksız değilse de daha zorlaşabilecek iken, parçaların ayrı ayrı yontulup sonradan birleştirilmesi bir avantaja dönüşmüştür (Penny, 1993, 129). Bu türden —malzemenin kendi sözünü söylemesine izin verilmeyen, onu kontrol altında tutmaya çalışan—bir yönelim açıkça, formun ve içeriğin malzemedan önce geldiği ve sanatçının malzeme üzerinde hakimiyet kurmaya çalıştığı anlamına gelir. Bununla birlikte, sanatçının yontmak için özellikle hangi ağacı seçtiği de dikkate alınmalıdır.

Örneğin, Michael Baxandall, on altıncı yüzyıl Alman ahşap heykeliyle ilgili klasik çalışmasında, ıhlamur ağacının, esnekliği ve tek tip hücre yapısı nedeniyle “yontuda tercih edilen” bir ağaç olduğunu ve bu sayede heykeltıraşların meşe ile yontabileceklerinden daha sofistike şekiller yaratmaya cüret ettiklerini yazmıştır (Lehmann, 2012: 7).

Resim.1 David Nash, *Nine Cracked Balls*, (Dokuz Çatlak Top) 1970-71. Enstalasyon görüntüsü, Towner Sanat Galerisi, Eastbourne, 2019. Fotoğraf: Rob Harris.



Resim 2. *Entombment of Christ*, V&A Müzesi



3. METAL

Heykel sanatında kullanılan metallere bakıldığında ise, arkeologlar metalin yaklaşık olarak milattan önce

7000'li yıllarda dövüldüğünü ve haddelendiğini, 5000'li yılların ikinci yarısından sonra da tavrlandığını bildirmektedir. Taş ya da topraktan açık kalıplara döküm yapılması, 4000'li yılların sonlarında, iki parçalı kalıba dökülmesi ise 3000'li yılların başlarında görülmektedir. Bununla beraber bakıra yüzde iki oranında kalay katılarak yapılan bir alaşım olan bronz, heykel sanatında yaygın kullanılmaktadır (Penny, 1993, 219). Carol Mattusch, Gaius Plinius II'nin (Pliny) bir tür ansiklopedi olan *Natural History*'de heykelde kullanılan iyi bir bronz alaşımı için şöyle bir tarif verdiğinden bahseder: bakır, gümüş-kurşun ve hurda metal. Mattusch ayrıca Pliny'nin farklı karışımların farklı renkler verdiğini de söyler. Örneğin; Plutarch, *Jokasta* heykelinde yüzün solukluğunu vermek ve ölümüne işaret etmek için alaşıma gümüş karıştırıldığını bildirir. "Ancak arkeolojik kanıtlar bu hikayeleri desteklememektedir. Araştırmalar, Yunan ve Roma bronzlarının genellikle yüzde 70 ila 90 bakır ve yüzde 10 oranında kalay ve yüzde 1 ila 27 arasında bir oranda kurşun içerdiğini göstermektedir. Antik bronzlardaki farklı alaşımlar, renkte sadece minör değişikliğe yol açmakta, zanaatkârlar renk efektleri yaratmak için içeriğine değil, renklendirmeye güvenmektedirler" (Mattusch, 2010: 18). Ayrıca, bronz malzemenin genellikle döküm yapılmak için kullanıldığı da söylenebilir. "On dokuzuncu yüzyıl yazarları, özellikle, döküm süreci hakkında kamusal bilgi eksikliğine dikkat çekmektedirler. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, birçok yerde bronz heykeller bulunmasına rağmen, çok az kişinin büyük bir bronz heykel yapmanın zorluğu hakkında herhangi bir fikri vardı. Bu konudaki yaygın düşünce, erimiş bronzun bir kalıba dökülmesi, daha sonra metal soğuduğunda kalıbın kırılması ve heykelin tamamlanmasıdır. Hem kamusal hem de özel alanları işgal eden küçük bronzlarla ilgili olarak, izleyiciler ve koleksiyoncular belirli teknik ve malzemelerden habersiz kalmış olabilirler" (Fein, 2019: 19). Bunun sebebi Winckelmann'ın gözlemlerine dayanarak söylenecek olursa antik anıtlarda bronzun nadir olarak kullanılması olabilir. Nadiren kullanılması da malzemenin indeksinde olan eritilebilir ve tekrar kullanılabilir oluşu sebebiyle sanatçıların daha kalıcı malzemelere yönelmesi ile açıklanabilir, ki savaş sırasında askeri mühimmat üretiminde kullanılmak üzere metal temin etmek için heykellerin yaygın olarak eritilmesine tanıklık eden Henry Moore, bronz yerine taşı uzun süreli kamusal siparişler için daha uygun bir malzeme olarak görmeye başlamıştı.

Buna karşılık Malcolm Baker, "Shifting Materials,

Shifting Values? Contemporary Responses to the Materials of Eighteenth-Century Sculpture" adlı makalesinde 18. Yüzyıl heykel sanatında malzemelere ve üretim süreçlerine ve sanat eserlerinin izleyici tarafından nasıl alımlandığı meselesine daha fazla ilgi duyulduğunu bildirmektedir (Baker, 2010: 171). Ayrıca Baker, bu dönemde üretim ve alımlamanın heykel ve malzemelerinin algılanmasıyla ilişkili olduğunu da söylemektedir (Baker, 2010: 171).

Resim 3. Pablo Picasso, Chicago Picasso, 1967



Resim 4. Henry Moore, UNESCO heykeli önünde



Rosling Krauss'a göre, 1920'lerden önce metal heykel de, bronz gibi erimiş materyallerin dökümü ile sınırlıydı; öyle ki, bitmiş çalışma her zaman yaratılan orijinal alçı modelden birkaç adım uzaktaydı ve teknik olanaklar formun mutlak yoğunluğunu zorunlu kılmaktaydı. 1920'lerin sonlarına doğru Julio González, metal levha ve çubukları birbirine doğrudan kaynatarak heykeli sabit ve kalıcı kılma tekniğini mükemmelleştirdi; dolayısıyla döküm sürecini aradan çıkartarak, daha lineer ve kırılğan bir stili mümkün kıldı (Krauss, 1981: 132). Bununla beraber demirin paslanıyor oluşu, malzemenin bozulduğuna yönelik bir algıyı da beraberinde getirmektedir. John Ruskin "Demirin Sanatı" (1859) adlı yazısında bu türden bir algılamaya karşı görüşünü, demirin paslanmaya eğilimli oluşunun bir sakınca değil, olumlu bir nitelik olduğu şeklinde ortaya koymaktadır (Ruskin, 2016: 33). Ruskin'e göre: "tüm metallerin başlıca faydası bıçakları, makasları, ocak demirlerini ve tavaları oluşturmak değil, beslendiğimiz toprağı ve varlığımız için öncelikle gerekli olan hemen hemen tüm maddeleri oluşturmaktır" (Ruskin, 2016: 33). Buradan da anlaşılacağı üzere Ruskin metali, taş ve ahşap gibi yaşayan bir malzeme olarak ele almakta ve ona büyük bir önem atfetmektedir. Bu önem, yaşayan bir malzeme oluşu ile birlikte metalin sertliği ile de doğrudan ilişkilidir. Ruskin şöyle demektedir: "Heykeltraşın eli elbette ressamınki kadar ince olabilir, ama tüm bu incelik ne sunulabilir, ne de dışa vurulabilir. ... Üzerinde çalışılan malzemenin *narınlığı* azaldıkça, gerekli olan uygulamanın ve onunla beraber sanatın seviyesi düşer" (Ruskin, 2016: 43). Dolayısıyla Ruskin'in, malzemenin sertliği ve sanatsal değer arasında doğru orantılı bir ilişki olduğu görüşünde olduğu söylenebilir. Bununla beraber Ruskin, bazı formları bazı malzemelerle yapmanın daha uygun olacağını da ileri sürmektedir. Ancak tüketicilerin, Ruskin'in metal malzemenin paslanıyor oluşunun olumlu bir nitelik olduğu görüşüne katılmadıkları, zamanla daha net anlaşılmaktadır.

20. yüzyıla gelindiğinde ise paslanan metal malzemeye alternatif yeni malzeme arayışları içerisinde Cor-Ten çeliğin heykel sanatında önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Öyle ki "1960'ların sonunda Cor-ten, çağdaş heykeltraşlar arasında tercih edilen bir malzeme haline gelmiştir. Ancak yükselişi, sanatsal tercihler sebebiyle değil, daha çok üreticisinin agresif reklam kampanyalarının bir sonucudur" (Taylor, 2019: 207). Bu bağlamda çelik malzemenin tarihsel süreci hakkında Alex J. Taylor'ın "Rusting Giant: U.S. Steel and the Promotional Material of

Sculpture" adlı makalesinde yer alan şu sözleri dikkat çekicidir: "1950'lerden itibaren araç gereçlerin ve otomobillerin, tüketicileri baştan çıkaran parlak verniği ve krom kaplaması, korozyonun saldırısından etkilenmiştir. 1960'tan bir yıl önce ulusal korozyon salgınının Amerika'ya 8 milyar dolara mal olduğu rapor edilmiştir. Bu sıkıntı Vance Packard'ın *Waste Makers*'ında arabaların aslında "kalıcı olmak yerine paslanmak için tasarlandığı" şeklindeki açıklamaları ile körüklenmiştir" (Taylor, 2019: 206-7). Taylor yazısında ayrıca pasın daha birçok problemin sadece en görünür semptomu olduğunu da belirtmektedir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika, dünyanın çelik ihtiyacının %57 sini karşılamakta idi. 1960'lara gelindiğinde ise, bu oran %26 oranında düşmüş ve 1959'da Amerikan çelik endüstrisi durma noktasına gelerek denizaşırı çelik üreticilerinin yerel markette yer edinmesine olanak sağlamıştır. Bu durum Amerikan çelik endüstrisinde fiyat artışına sebep olmuş ve hükümet ile U.S. Steel'in arasının açılmasına yol açmıştır. U.S. Steel bu fiyat artışını geri almaya zorlanmış ve 1960'ların ortalarında bu 'kamusal ihtilafın çelik yumruğu halkla ilişkilerin saten eldiveni ile yer değiştirmiş'tir. Dolayısıyla bir zamanlar dünyanın en büyük çelik üreticisi ve en büyük şirketi olan U.S. Steel'in geliştirdiği Cor-ten'in sanat ve mimarlıkta kullanımı, şirketin hükümeti koruma çabalarının ve kamu yararının bir parçası olmuştur (Taylor, 2019: 206-7). Cor-Ten'in kullanıldığı önemli binalar arasında yer alan yeni Civic Center'ın tamamlanmasından sonra U.S. Steel, ilgisini daha güçlü estetik uygulamalara çevirir. Bu doğrultuda binanın mimarları, yapının ön avlusu için planlanan heykel için Picasso'yu ikan etmeye çalışırlar... Yapıt, önünde durduğu bina gibi Cor-Ten çelikten imal edilmiş ve açılışı 1967 yılında yapılmıştır. U.S. Steel, kamusal alanda Cor-Ten'in kullanıldığı ilk yapıtın üretiminde ve tanıtımında da aktif bir rol oynamıştır. Taylor yazısında ayrıca, Chicago Picasso (res. 3) olarak bilinen bu yapıtın U.S. Steel'in basılı reklamlarında da kullanıldığını belirtir. Cor-Ten çelik, hem aşınmaya dirençli, yüksek dayanımlı bir malzeme oluşu hem de kendisini aşınmadan korumak için oluşturduğu kırmızımsı kahve rengine dönüşen kaplaması ile 1960'ların sonlarına doğru büyük ölçekli heykellerde geniş çaplı kullanım alanı bulmuştur (Taylor, 2019: 218). Öte yandan Sol LeWitt ise *Çağdaş Sanat üzerine Paragraflar*'ında (Paragraphs on Conceptual Art) (Artforum 1967) yeni malzemelerin çağdaş sanatın en büyük hastalıklarından biri olduğundan şüphelenmiş ve onları bu kertede tehlikeli yapan şeyin "malzemenin, yapıtın ana fikri haline gelecek kadar önem kazanması olduğunu ileri" sürmüştür (Taylor, 2019: 219).

Altın ve gümüş ise, doğada genellikle elektrik biçiminde bulunur ve bütün metaller arasında en değerli olanlardır. Altın genel olarak, bozulmadığı için daha değerli kabul edilir. Ayrıca, Nicolas Penny bu metallerin sadece güzel oldukları ve nadir buldukları için değil, yumuşak oldukları ve kolayca dövülebildikleri için de değerli olduğunu söylemektedir (Penny, 1993: 257). Penny'nin bu öne sürüşü ile Ruskin'in görüşleri arasında bir çelişki doğrudan göze çarpmaktadır: Ruskin, heykel için malzeme değerini sertliği ile orantılı bulurken, Penny tam tersine, kolay şekillenmesinin değerli bulunduğunu ileri sürmektedir. Bununla birlikte Antik Mısır'da altın yerel olarak çok daha bol olduğundan gümüş, altından daha saygın kabul edilmekteydi (Penny, 1993: 2).

4. TAŞ

Taş yontma söz konusu olduğunda ise, her taş türünün kendine has özellikleri olduğu söylenebilir. Örneğin, milattan önce 3000'li yıllardan beri çalışılmakta olan yeşim taşı, önceleri ağır ve keskin kenarlı olduğu için kesme âleti ve silah olarak değer görmüş; ancak sonrasında güzelliği, sertliği ve kalıcılığı ile kutsal bir konumda törenlerde kullanılmıştır (Penny, 1993: 7). "Mermerin [ise], eğer aşırı cilalanmamışsa kumtaşı, granit ve diğer çeşitli taşlar gibi mat bir yüzeyi vardır ve üzerine düşen ışık ışınları yansıtmaz." Akdeniz heykel sanatı içerisinde büyük bir yeri olan beyaz mermer'in, Çin sanatında, daha sınırlı da olsa, önemli bir yeri vardır. "Beyaz mermer, 16. Yüzyılda antik tarzda heykel için en 'uygun' ve aynı zamanda mimari için de en görkemli malzeme olarak kabul edilmekte idi" (Penny, 1993: 55). Bilindiği gibi, Batı kültüründe mermer, malzeme hiyerarşisinin zirvesinde yer almış ve yüzyıllar boyunca hem heykelsi özellikleri hem de antikiteye referans vermesi açısından en uygun malzeme olarak görülmüştür. (Lipińska, 2019: 52) Bununla birlikte, beyaz mermerin Hindistan'da Rajasthan ve Gujarat eyaletlerinin bazı yerlerinde kullanıldığı da bilinmektedir" (Penny, 1993: 49).

Dinî heykel ve mimarîde parlak beyaz, bir renk ya da rengin yokluğu değil, doğaüstü referanslarla bedenleşmiş bir ışıltı durumuydu. Burada bahsedilen 'ışığın rengi' meselesi, antik çağlarda iki beyaz renk olduğu kavrandığında daha iyi anlaşılabilir: birisi göreceli, renk yokluğu; diğeri mutlak ışığın ifadesi. İkisi arasındaki farklılık zaman zaman heykeltraşlıkta söz konusu edilmişse de, beyaz ışığın üstünlüğü heykel ve mimari için mermer seçimini ve sonuç olarak rengin uygulanmasını da dayatmış görünmektedir.

Beyazın neredeyse her zaman saflığı sembolize ettiği bilirse de, batı geleneğinde, bu saflığın niteliklerinin çoğunlukla ışığın elması kusursuzluk, berraklık ve ihtişam gibi özelliklerine borçlu olduğu daha az dile getirilmiştir. Cicero, Platon'un beyazın tanrı için en uygun renk olduğunu ilan ettiğini alıntılar; ancak Plato'nun kesin olarak bu rengi seçmesinin nedeni, beyaz giysinin Helios ve Apollo rahipleri için uygun oluşudur. Benzer şekilde, Plutarkhus yas tutanların yalnızca 'kendilerini parlaklığa ve ışıltıya uydurmak' için beyaza büründüğünü ve 'ruha parlak ve saf olarak eşlik etmek' istedikleri için cesedi beyaz giydirdiklerini belirtmiştir. Ve sonuç olarak Lorenzo Ghiberti (1447/55) Orta çağ kiliselerinin, kendilerini yalnızca putperestlikten arındırmak için beyaz mermer malzemeyle inşâ edildiklerini iddia edecektir (Barry, 2010: 33-34).

Resim 5. Apollo Belvedere, M.S. 2. Yüzyıl



Mermerin beyaz renk dışında diğer bir özelliğini Lindsay R.E. Sheedy'nin "Marble Made Flesh: Michelangelo's Bruges Madonna in the Service of Devotion" adlı çalışmasına konu olan Michelangelo'nun Bruges *Madonna'sı* hakkındaki şu sözlerinde bulunabilir: "Heykelin malzemesi –Carrara mermeri– özünde bir ötekiliğe işaret ediyor. Beyaz

mermerden yontulmuş neredeyse gerçek boyuttaki Meryem ve Çocuk İsa figürlerin genel etkisi, bir zamanlar yaşayan bu varlıkların taşla dönüşerek hem zamanda hem de mekânda donmuş olmasıdır. Bu, elbette, büyük ölçüde Michelangelo'nun mermeri canlı ten görünümüne dönüştürme becerisinden kaynaklanıyor. Bunu o kadar başarılı bir şekilde gerçekleştirir ki, sanki tersi de gerçek olabilir – yani beden artık taş haline gelir” (Sheedy, 2016: 37-38). Bununla beraber Sheedy, Bruges *Madonna'sına* ait sipariş belgelerine sahip olmasak da, heykeli sipariş eden Belçikalı tüccar Alexandre de Mouscron ve Michelangelo arasında resmî, yazılı bir anlaşma olsaydı, muhtemelen müşterinin konuyu, malzemeleri ve işçilik düzeyini dikte ettiği geleneksel bir şemanın takip edileceğini var saymaktadır. Dolayısıyla, heykel sanatı tarihinde mermerin, hem beyaz rengi ve canlı tene benziyor oluşu hem de yukarıda bahsedilen uzun süreli kamusal siparişler için diğer malzemelerden daha uygun oluşu bağlamında malzeme hiyerarşisinde önemli bir yeri vardır.

5. MALZEMELERE BAĞLILIK

19. yüzyıla gelindiğinde özellikle de İngiltere'de bazı heykeltıraşlar, 'malzemelere bağlılık' (truth to materials) doktrininden etkilendiler. Bu heykeltıraşların büyük çoğunluğu beyaz mermerin çok yönlülüğüne güvenmeyerek daha belirgin sınırlamaları olan taşları tercih ettiler (Penny, 1993: 67). Malzemeye bağlılık, bir sanat eserinin formunun, yapıldığı malzeme ile ayrılmaz bir şekilde ilişkili olması gerekliliği olarak tanımlanmaktadır. 1930'larda estetik tartışmalarda çok kullanılan ve Tatlin'in malzeme kültüründen beslenen bu tanım, özellikle Henry Moore ile özdeşleşmiş olsa da, aslında 19. yüzyılın belki de en önemli sanat ve toplum eleştirmeni olan John Ruskin'in görüşlerine dayanmaktadır. Ruskin'e göre: “çalışmak için hangi malzemeyi seçerseniz seçin, sanatınız, malzemenin kendine özgü niteliklerini ortaya çıkarmadığı sürece bayağı olacaktır.” Ruskin bu sanatsal prensibe şu sözlerle açıklık getirmektedir: “*Buradaki kesmen için, buradaki çekiçle dövmen için. Buna şekil ver, onu büyük! Katı ve basit olanı oyarak biçimlendir! İnce ve dolanmış olanı vura vura biçimlendir! Ben sana zevk duyabileceğin her türlü formu vereceğim. Titreyen yapraklar da, açık renkli bedenler de. Yaprığı ve dalı büküp çekerek tasvirine yerleştirebilirsin; bedeni ve çehreyi saygılı bir şekilde dokunarak tasvirine kavuşturmalısın. Ve tercihleri doğru yapar, doğru çalışırsan, yaptığın sonradan güvende olacak. Narin yaprakların kaynaşmış demirimden kopmayacak, ancak demirin sonbaharı*

gelince biraz paslanabilirler. Geniş yüzeylerin, saf kristal mermerimde pürüzsüzlüklerini kaybetmeyecekler. Hiçbir bozulma onlara dokunmayacak. Ancak bir dokunuşta kırılacak bir mermeri oyarsan veya metali bir pas veya bakır hidrokarbonat lekesinin mahvedebileceği şekilde dökersen, bu senin hatandır benim değil.”

Benzer bir biçimde Moore'un 'malzemeye bağlılık' kavramı da heykelsi materyalin heykelin formunu belirlemesini gerektirir (Martin, 1979: 17). Unit One içerisinde yer alan Moore, 1934 yılında yayınlanan *Statement for Unit One'da* “Her malzemenin kendine özgü özellikleri vardır. Heykeltıraş yalnızca doğrudan çalıştığında ve malzemesi ile etkin bir ilişki kurduğunda, malzeme bir fikrin şekillenmesinde rol alabilir. Örneğin taş, sert ve yoğun olup canlı ten gibi görünmek için kullanılmamalıdır- konstrüktif yapısının ötesinde bir zayıflık noktasına zorlanmamalıdır. Taş, oluşundaki sertliğini ve gerginliğini korumalıdır” (Read, 1934: 29-30) diye yazmıştır.

Moore'un “malzemelere bağlılık inancı, yontulan objenin organik formu ile yontulduğu malzemenin organik gelişiminin birbirine bağlı olduğu” anlamına gelmektedir (Krauss, 1981: 143). Böylelikle “mermerin ya da ağacın damarlarının, kumtaşının çizgilerinin doğadaki biçimleri, Moore'un doğrudan yekpare bloktan merkezine doğru inen çalışmasının bir sonucu olarak onun yontu araçları haline gelmiştir” (Krauss, 1981: 143). Rosalind Krauss Moore'un yapıtlarında gördüğümüz bu merkezî iç uzamın sembolik önemi hakkında şöyle der: “Yaşayan maddenin enerjisinden türeyen ve ağaç kütüğün merkezinden dışarı doğru yıldan yıla oluşan eşmerkezli halkaların organizasyonunu şekillendirmesinin modern heykel sanatı için hayati önemi vardır. Çünkü, yirminci yüzyıl heykeli esas tutku kaynağı olarak gerçekçi temsili gözden çıkarmış ve çok daha genel ve soyut form oyunlarına yönelmiştir. Eğer Henry Moore ve Jean Arp aşındırılmış taş ya da kabası alınmış ahşap bloğu apaçık kullanıyorlar ise bunu, o malzemenin yapıtlarını izleyen kişi için dönüşüme uğramadığını belirtmek için değil, bu durağan maddenin merkezinde, onu biçimlendiren ve ona hayat veren bir enerji kaynağı olduğu yanılması yaratmayı umdukları için yapıyorlardı. Taşın katmanlarının ya da ağacın liflerinin yavaş yavaş oluşumu ile başlangıçtaki küçük küçük tohumdan organik hayatın büyümesi arasında bir analogi kurmak istiyorlardı. Heykeli bu metafor için kullanarak, yapıtlarının soyut anlamını pekiştiriyorlardı; heykeltıraş için form yaratma sürecinin, bizzat organik büyümenin mantığı üzerinde

görsel bir meditasyon olduğunu ileri sürüyorlardı” (Krauss, 1981: 253).

Krauss ayrıca, endüstri çağının sentetik malzemelerini, daha çok geometrik bir sözdağarcığı ile kullanan Gabo ve Pevsner gibi sanatçıların yapıtlarının, Moore ve Arp’ın yapıtlarından dolaysız içerik açısından farklı, ancak nihaî anlamları açısından benzer olduğundan da söz eder. Kontraplak ve ince sac levha kullanan bu Rus sanatçıları için konstrüksiyonun açıkça görünen merkezinden simetrik olarak dışa doğru yapılanma mantığı, düşüncenin yaratıcı gücünün görsel bir sunumu, fikirlerin gelişimi ve büyümesi üzerine bir meditasyondur (Krauss, 1981: 253). Moore daha sonra malzemelere bağlılık fikrinin bir ‘fetiş’ haline geldiğini ve 1951’de bunun bir değer ölçütü olmaması gerektiğini kabul etmiştir. Burada ayrıca, malzemeye bağlılık kavramının bir nesne olarak malzemeye saygı duymak anlamına geldiğini de belirtmek gerekir. “Bu saygı genel olarak heykelin boyanmaması anlamına gelir. Boyanın arkasına saklamak, malzemeye ihanettir” (Martin, 1979: 17). Öte yandan, malzemeye bağlılık doktrini, ilkel ya da kaba saba olarak görüldükleri için göz ardı edilen ya da reddedilen Romanesk taş yontularından ve Afrika ahşap oymacılığından haz duymaya da olanak sağlar. Ama aynı zamanda, antik heykellerin boyandığı ve varaklandığı gerçeğinin kabulünü yasaklamış ve Orta çağ yontularının kazınarak, çıplak ağacın ya da taşın ortaya çıkmasına onay vermiştir. Buna karşın, Ruskin ile aynı dönemlerde yaşamış olan ve 19. yüzyıl Alman mimarlığının en ünlü kuramcı ve uygulamacılarından olan Gottfried Semper, ise *Mimarlığın Dört Ögesi ve İki Konferans* adlı kitabında *Stoffwechsel* (metabolizma) kavramı ile mimarlık ve heykelde polikromiyi savunmaktadır (Chestnova, 2018 :113).

Malzemeye bağlılık ve çalışma sürecine duyarlılık bir yana, Moore gibi doğrudan yontunun savunucuları yerel malzemelere geri dönüşü savundular; bunlardan biri İngiltere’de alabaster idi (Lipińska, 2019: 65). 1978’de Moore, fotoğrafçı Gemma Levine’e kariyerinin başlarında İngiltere’de bulunan taşları tercih etmesinin arkasındaki nedenleri şöyle açıklamaktadır: “Yerel malzemeleri kullanmaya dikkat ettim; çünkü bir İngiliz olarak taşlarımızı anlamam gerektiğini düşündüm. Daha ucuzlardı ve bir taşçıya gidip rastgele parçalar satın alabilirdim. Daha önce heykel için kullanılmamış olan İngiliz taşlarını kullanmaya çalıştım” (Barassi, Copper, 2015). Ancak 1920’lerin başlarında Londra’da nadiren kullanılan bu taşların oldukça yabancı [egzotik] olduğu düşünülüyordu.

O zamanlar nispeten orijin bölgelerinin dışında bilinmiyorlardı, çünkü ticareti yaygın değildi ve tarihsel olarak buldukları yerde sadece istisnai olarak heykel için, ağırlıklı olarak da yapı malzemesi olarak kullanılmaktaydılar. Bu taşları kullanmak, Moore’a hem orijinal ve yenilikçi görünme hem de nispeten ucuz ve bulunması kolay malzemeleri kullanma fırsatı verdi; Moore’un işaret ettiği gibi, bu malzemeleri kullanmanın genç bir heykeltraş için büyük bir çekiciliği vardı. Moore’un kayın, şimşir, kiraz, ceviz ve çınar gibi yerli ağaçları tercih etmesi büyük olasılıkla benzer kaygılardan kaynaklanmaktadır (Barassi, Copper, 2015). Bu bağlamda Moore’un taş kullanma nedenleri çoğunlukla estetik ve ideolojik olmasına rağmen, taş ya da en azından belirli türlerine yönelmesi, taşın (heykelden farklı olarak) her şeyden önce, sertliği ve dayanıklılığı nedeniyle bir anıt için en uygun malzeme olarak görmesinden ötürüdür (Barassi, Copper, 2015).

6. MALZEMELERİN SÖZ EDİMİ

Malzemelerin özünü anlamak için, onlarla hangi biçimleri yapabileceğinizi düşünerek iletişim kurmanız gerekir. “Öte yandan, heykelin maddeselliği, onun ikonik, biçimsel ya da prosedürel tanımlarının öncesinde ve ötesinde büyük ölçüde belirlenmiş sembolik bir sistem olarak nitelendirilir. Örneğin, Rodin’in 19. yüzyıl sonlarına ait yapıtlarında bronz ve mermerin “soyluluğunun”, en azından kısmen, onu [Rodin’i] destekleyen yüzyıl sonu burjuva sınıfının yeni zenginlerine bağlılığının bir sonucu olduğu konusunda kesin bir şey söyleyemeyiz, sadece bir tahmin yürütebiliriz. Ayrıca bu malzemeler seyirci kitlesinin “estetik” ihtiyaçlarını karşıladığı gibi, Rodin’in maddi dünyadaki “soylulaştırma” arzusunu da tatmin etmiştir. Bir toplumun belirli bir tarihsel dönemdeki gerçek çıkarları, örneğin emlak, ağır sanayi ve kilise ile ilgili kanunların çıkarılmasına ilişkin spekülasyonlara dayanıyorsa, bu durumda zorunlu olarak ve en iyi haliyle “ilgisiz” ve “böyle amaçsız” işleve sahip olacak estetik heykel temsili, göz alıcı beyaz mermer ve bronz olarak ortaya çıkabilir. Bu nedenle, heykelsi materyallerle ilgili sembolik belirlemeler sadece heykeltraşın profesyonel mizacından dolayı ortaya çıkmaz — bireysel psikoseksüel yapısının, (kil gibi) elle tutulabilir kitleleri modellemeye mi yoksa taş yontma veya ahşap oymaya mı daha yatkın olduğu — aynı zamanda seyirci kitlenin beklentilerinden de kaynaklanır” (Buchloch, 1983: 279). Daha açık bir ifadeyle, çoğunlukla heykeltraşın malzeme seçimi, belli bir materyalin belli bir toplumda belli bir zaman

diliminde, o toplumun önceden karar verdiği ya da kendisine dayatılan malzeme hakkındaki bilgisi ile dolaylı olarak ilişkilidir. Her durumda malzeme seçiminin sanatçının yönelimi (intention) ile doğrudan ilişkili olduğu ve sanatçının belirli bir malzemeye olan yöneliminin de sanat yapıtının anlamlandırılmasına kısmen katkıda bulunduğu söylenebilir. Bu bağlamda, sanatçının belli bir malzemeye olan yönelimi ile “dil ile zihnin, söz edimleri ile zihnin Yönelmişliği” (Intentionality) (Searle, 2000: 55) arasında bir analogi kurulabilir. Çünkü, genel olarak bakıldığında dilin kendisi de yönelimli bir eylem olarak sanata benzemektedir. (Hagberg, 1995, 74). Searl’e göre, “kişiler uygun iletişim ortamlarında ...sesleri ya da çizgileri üreterek onların dışında başka bir şeyi, yani dünyadaki bir nesne ya da olguyu resmederler (*represent*); onların ürettikleri sesler ya da çizgiler kendileri dışında bir şeyi, bir nesneyi ya da bir olguyu temsil ederler (*represent*)” (Searle, 2000: 56). Ancak şunu da belirtmek gerekir ki; temsil etmek, çok özel bir edim gerçekleştirmektir ve edimler ancak ve ancak bilinç sahibi insan tarafından icra edilebilir, malzemeler ya da heykeller tarafından değil (Kjørup, 1978, 56). Bununla birlikte malzemeler tek başlarına birer edim olmasalar da sembolik ve kültürel olarak (‘söylemenin’ en genel anlamında) bir söz söylerler.

Bu noktada heykelin malzemesinin ya da sanatçısının malzeme seçiminin yönelimli (intentional) bir eylem olarak (bir malzeme seçip, o malzeme dışında bir nesneyi ve olguyu temsil ederek) izleyiciye bir şey söylediği ileri sürülebilir. Nasıl ki; “bir resmi (burada heykeli) üreten kişi bir bakıma resim (burada heykel) yardımıyla bir söz ediminde bulunuyor ise, *resimsel* (burada heykelsel) söz edimi bağlamında ve betimlemenin sözel anlatıma dayalı söz edimlerine kabaca karşılık gelen (“doğru”) tasvirin resimsel söz edimlerini hem başarılı hem de tamamen karşılamak için en azından bazı kural ve ilkeleri belirlemek mümkün olmalıdır (Kjørup, 1978, 60). Bu düşünceden hareketle, Searle’ün dilsel iletişimin temel ya da en küçük birimi olan söz edimleri (speech acts) kavramından yola çıkarak heykeltıraşın malzeme seçimi, dolayısıyla da sanat yapıtında kullandığı malzeme ile *heykelsi bir söz ediminde* bulunduğu söylenebilir. Bu bağlamda eylemsel bir yönü olan bir sözceleme (utterance) olarak söz edimi kavramının sanat yapıtında kullanılan malzemeye nasıl açıklık getirdiğinin araştırılması gerekir. Öte yandan, heykel sanatında malzemenin, sözel bir dil eşlik etmeksizin söz edimsel bir ifadesi olamayacağı şeklinde bir itiraz gelebilir. Ancak, Austin, edimsöz edimlerinin

bazı durumlarda sözel olmayan kullanımları olduğunu iddia eder. Örneğin; “sessiz protestolar, birini gülmeyerek selamlamak ya da birinin elini havaya kaldırarak yakınlarındaki hız yapan sürücüyü kınaması” (Dixon, 2018: 4) gibi tek bir sözcük bile söylemeksizin üretilebilen durumları düşünebiliriz. Bunu başarabilmek için de dil kullanımının eylemsel yönüne odaklanmamız gerekir. Şöyle ki: Konuşurken sadece önerme içeriği (propositional content) olan cümleler sözcelemeziz, aynı zamanda birşeyler de yaparız. Bu bağlamda sözcelemenin özel bir gücü vardır: “Mesela ‘kapıyı kapat’ dediğimde, Austin’in düzsöz edimi (locutionary act) diye adlandırdığı, belli önerme içeriği olan birşey söylerim. Ama aynı zamanda belki bir emir vermek, tehdit etmek ya da tahminde bulunmak gibi Austin’in edimsöz edimi (illocutionary act) diye adlandırdığı birşey de yaparım. Sözcelediğim cümlenin gücü, ne türden bir mesaj ilettiğimi ya da anlam ifade ettiğimi etkiler” (Dixon, 2018: 4).

Heykel sanatında malzemeyi söz edimsel olarak temellendirebilmek için dilsel iletişimin en temel ya da en küçük birimi olan söz edimleri ile heykelin temel birimi olan malzeme arasındaki ilişkilerin belirlenmesi gerekir. İlk olarak heykeltıraşın malzeme seçimi ile sözcelediklerinin (utterances) bir düz söz edimi (a locutionary act) olduğunu sonrasında da bir düzsöz ediminde bulunarak aynı zamanda bir edimsöz edimi’nde bulunduğunu ileri sürmek mümkündür. J. L. Austin’in, “Düz söz edimi[nin], “seslendirme” (phonetic act), “dillendirme” (phatic act) ve “anlamlandırma” (rhetic act) edimlerinden oluşan üç katlı bir edim olduğu” görüşünden hareketle heykelde malzemenin, Heidegger’in ileri sürdüğü gibi sözcüklere değil sesleme karşılık geldiğini ve heykeltıraşın heykel dilinin temelini oluşturan malzemeyi seçerek bir düzsöz ediminde bulunduğu öne sürülebilir. Seslendirme edimi, birtakım sesler çıkarma edimidir. Örneğin, ‘Kedi paspasın üzerinde’ diyen kişi ‘k’, ‘e’, ‘d’, ‘i’, ‘p’, ‘a’, ‘s’, ‘p’, ‘a’, ‘s’, ‘i’, ‘n’, ‘ü’, ‘z’, ‘e’, ‘r’, ‘i’, ‘n’, ‘d’, ‘e’ seslerini çıkarır. Austin dillendirme ediminde seslendirilen şeye “seslem” (phone) der. Dolayısı ile heykelde biçimlendirilen şey dilde seslendirilen şeye, yani seslem’e ve heykeltıraşın malzemeyi seçişi ile de seslendirmeye karşılık gelmektedir.

Düzsöz ediminde “seslendirme”, birtakım sesler çıkarma edimi ve “birtakım sözler ya da sözcükleri, yani belli bir söz varlığında yer alan belli bir söz dağarcığında bulunduğu için ve belli bir yapıda, yani belli bir dilbilgisine uygun bir yapıda ve o

dilbilgisine uygun olduğu için, belli bir tonlamayla vb. çıkarma edimine bulunmanın da “dillendirme” edimi olduğu düşünüldüğünde, heykel dilinde de bu edimlere karşılık gelen edimler olduğu söylenebilir. Nitekim heykelde biçimlendirme ediminin, yani heykeltraşın Duchamp’ın deyişiyle, onu *yaratıcı edimle* (creative act) uyguluyor oluşu ile, heykel dilinin söz dağarcığında yer alan ya da tam da heykel dilinin söz dağarcığını oluşturan malzemenin, işlenmesi ya da kullanılması ile dillendirme edimi arasında bir analogi kurulabilir (Duchamp, 1975: 139). Ancak izleyicinin bunu kavraması da belli koşullar altında mümkün olabilir. “Searle, Wittgenstein’in II. Dönemindeki “dil oyunları” (language games) kavramından hareket ederek, söz edimlerini bireyler arasındaki uyuşum (convention) yoluyla kurallarını koydukları toplumsal ve kurumsal bir oyuna benzetmektedir” (Altınörs, 2001:63). Nasıl ki dil, tüm kurumlarıyla toplumsal yaşamdan bağımsız düşünülmecek bir fenomen ise, heykeltraşın malzeme seçimi de aynı şekilde toplumsal ve kurumsal uyuşumlardan bağımsız düşünülemez. Bu bağlamda heykeltraşın malzeme seçerek gerçekleştirdiği sözceleme ile yerine getirilen edimsöz edimi, izleyici tarafından anlaşılmadıkça söz konusu edimsöz ediminin başarılı olmadığı söylenebilir. Çünkü; “bir edimsöz ediminin başarılı bir biçimde yerine getirilmesi, buna, yani düz sözün anlamının ve gücünün anlaşılmasına bağlıdır.” Austin’in de belirttiği gibi, edimsöz ediminin anlaşılması ya da başka bir deyişle, dinleyicinin (burada: izleyici), konuşucunun (burada: heykeltraş) sözceleme anlaması ve belirli bir anlamda alması onun başarı koşullarından biridir.

Elbette heykeltraşın malzemeyi tasarımına uygun olarak mı, yoksa yukarıda bahsedildiği gibi izleyicinin beğenisini karşılamak için mi seçtiğinin heykele bakılarak anlaşılması zordur. Hatta, heykeltraşın belli bir malzemeyi bazı durumlarda işverenin ya da mimarın direktifleri doğrultusunda seçtiği ya da ona seçme şansı bırakılmadığı şeklinde bir itiraz da gelebilir. Bu durumda malzeme seçimi heykeltraşın değil, doğrudan işverenin ya da mimarın yönelimidir. Ancak, her durumda malzeme seçimi belli bir yönelimi (intention) dışa vurur. Yani bir güvence ve bilgi [kalıcılık, saflık] ve bilgi [tanrısallık] verir, bir uyarıda, bir bildirimde [kırılganlık, hassaslık vb.] bulunur; bir yönelimi [malzemeye bağlılık, mimariye uygunluk] ilan eder; bir eleştiride [malzeme hiyerarşisine], bir saptamada [soyluluk] ya da bir betimlemede [canlı tene benzemesi] bulunur. Kısaca, bir düz söz ediminde bulunur. Ayrıca sanatçı, bir düzsöz

ediminde bulunurken aynı zamanda bir edimsöz ediminde de bulunmaktadır. “Austin’e göre, bir şey söylenirken yerine getirilen bu edimler, söylenen şeyin, yani belli bir iletişim ortamında üretilen tümcelerin “edimsöz güçleri”dir (illocutionary force).” Bununla birlikte, daha önce bahsedilen tenin taşa dönüştürülmesi işleminde, sanatçının, izleyicinin ya da işverenin yönelimleri dışında önemli bir konu daha vardır. O da heykelsi malzemeler arasında beyaz mermerin ve alabasterin ten ile benzerlik gösteriyor oluşudur. Beyaz mermer hem homojen yapısı hem de yüzeyinin bir ölçüde şeffaf oluşu ile tenin metaforik aktarımı için yüzyıllar boyunca en uygun malzeme olmuştur. Heykelsi materyaller hiyerarşisinde yerini uzun süre koruması hem heykel tarihinin büyük bölümünü figüratif heykellerin oluşturuyor oluşuna hem de görece dayanıklılığına bağlıdır. Bu durumda heykeltraşın malzeme seçimindeki yöneliminin betimleyici olduğunu yani heykelin malzemesinin göstermeye çalıştığı şeyi (taşın canlı teni) betimlediği ve metaforik olarak onun yerine geçtiği söylenebilir. Aleksandra Lipińska “Stone To Ensure 2. Victory And Togenerate Friendships On The Meaning Of Alabaster” adlı makalesinde, alabasterin inanç yoluyla kutsanan insan bedeni ile özdeşleştirildiğini ve beyaz veya popüler olan kremi renginin, insanın ten rengine benzemesinin bu taşın özelliklerinde bulunduğunu belirtmektedir. Lipińska ayrıca malzemenin yumuşaklık, kırılganlık ve göreceli geçiciliği gibi özelliklerinin insan bedeninin ölümlülüğü için, tanımlayıcı olarak kullanılabilirdiğini de bildirmektedir (Lipińska, 2019: 58). Beyaz rengin yukarıda sözü edilen saflığa ve tanrısallığa olan göndermeleri de düşünülerek, heykeltraşın beyaz mermer ya da alabaster seçmekle hem bir bilgi ve güvence verdiği hem de bir betimlemede bulunduğu söylenebilir. Şöyle ki, burada malzeme, kendinden başka bir şeyi temsil ederek, genellikle edimsöz edimlerine verilen bir dizi tanım altında uygulanabilen iletişim ediminin, bu türden bir iletişim edimi altında gerçekleştirilebildiği durumda, betimlediği ya da temsil ettiği şey (ya da betimlenen şeyin bir yönü) ile ilgili bir bilgiyi iletebilmek için kullanılmaktadır. Sanatçı bu yolla bir düzsöz ediminde bulunmaktadır; dolayısıyla da yapının anlamı malzeme seçimi ile doğrudan ilişkilidir. Bir başka yönelim de işverenin ya da çoğunlukla mimarın, mimari yapı içerisinde kullanılacak malzemeyi belirlediği ya da dayattığı, dolayısıyla da, heykeltraşın buna uyum sağlamanın beklendiği durumlardır. Bu türden yönelimlerin heykelin mimariye uyması gerektiğini dayattığı söylenebilir. Çünkü mimari

bütünlüğü sağlamak amacıyla heykeltıraşın tâviz vermesi yapıtının tasarımını verili malzemeye uygun olarak biçimlendirmesi beklenmektedir. Bu durumda heykeltıraşın yöneliminde bir içtensizlik olduğu da söylenebilir. Austin “edimsel sözcelem karavana (nul) olmasa bile, içtenlik taşımadan (insincere) dile getiriliyorsa başka bir biçimde “başarısız” olabilir. Bir söz verme ediminde bulunmaya en küçük bir niyet taşımadan, hatta belki onu gerçekleştirmenin olanaklı olup olmadığını düşünmeden “...meye söz veririm” dersem, verilen söz koftur. Söz, tabii ki olmuş bir şeydir: Bununla birlikte, bir ‘başarısızlık’ vardır, söz kötüye kullanılmıştır.” Dolayısı ile Austin’den yola çıkarak bazı durumlarda heykeltıraşın, yapıtını gerçekleştirmek üzere kullanacağı malzemeyi seçme konusunda en küçük bir niyet taşımadan, hatta tasarladığı formun ya da yapmayı düşündüğü heykelin o malzemeyle gerçekleştirmenin olanaklı olup olmadığını düşünmeden kullandığı durumlarda malzemenin kötüye kullanıldığı söylenebilir. Bu durum, yani heykelde malzemenin kötüye kullanılması, *Belvedere Apollonu* heykeli ile Bernini’nin *Apollo ve Daphne* heykelleri üzerine bir karşılaştırma ile örneklenebilir. Bronz orijinali M.Ö. 4. yüzyıla ait ve heykeltıraş Leochares tarafından yapılmış olan *Belvedere Apollonu* heykelinin tahminen M.S 1. yüzyıla ait mermer kopyasında, “tanrının sol ayağının altında bir blok ve sağ kolunu destekleyen bir ağaç kütüğü görürüz. Ne kütüğün ne de bloğun bronz orijinalin bir parçası olma ihtimali yoktur. Bununla birlikte, tanrının sol kolunu desteklemeye yardım eden drape aynı zamanda figüre görkem katar. Bu, orijinal heykelin bir özelliği olmalıdır. Drape ince kumaş, metal malzeme ile kolaylıkla taklit edilebilirdi; oysa bronz heykelde bir tarafının diğer tarafını karşıladığını tahmin ettiğimiz drapenin, mermer heykelde karşılamadığı görülmektedir. Nitekim, *Belvedere Apollonu*’nda olduğu gibi bir heykeldeki açık poz strüktürel çarelerin rahatsız ediciliği olmadan başarılabilir ve bitmiş yapıtın ince metal hali mermer ile kopyalanamaz. Aynı zamanda böylesi bir formu mermer bloktan çıkarmak da mantıksızdır” (Penny, 1993: 75-76). Genç Gianlorenzo Bernini tarafından Kardinal Scipione Borghese’nin Roma’daki villası için yapılan *Apollo Daphne* grubunda ise, heykelin “ölçülü hareketinin yavaşça ivmelenmesinde bütün destek ve dayanaklar ustalıkla gizlenmiştir. Bu nedenle, *Daphne*’nin yükselen ellerinden fıskıran yontulmuş yapraklar, bir mermer dal yardımı ile birbirinde bağlanarak figürün başı ile bütünleşir ve yapraklar arasındaki saçların formunu alır. *Daphne* tarafından sağlanan destek olmadan *Apollo*’nun ayakta kalması imkansızdır.

Resim 6. Gianlorenzo Bernini, Apollo and Daphne, 1622-1625



Ona dokunarak bağlanışı, saçlarının omuzlarına akışı ve defne ağacının figürün belinin etrafında uçan drape bulutuna dokunduğu noktaların her biri sağlam bir mermer köprü oluşturur. Ama yine de form, işlev analizini engeller” (Penny, 1993: 76). “Böyle bir heykeli resimsel bir anlayışın mermerden uygulanması olarak görme eğilimindeyiz, ancak bütün kompozisyonel fikrin altında yatan strüktür düşüncesi, yontunun uygulamalı problemlerine dair derin bilginin uygun hale getirilmesini gösterir” (Penny, 1993: 76-77). Buradan da anlaşıldığı üzere farklı malzemeler kesinlikle farklı biçimlendirme yöntemleri gerektirir ve malzemenin özellikleri, sanatçıyı farklı davranma zorunda bırakabilir. Öte yandan bazı durumlarda heykeltıraşlar bilinçli olarak çevresindeki ya da önünde, avlusunda bulunduğu mimari yapıtın malzemelerini kullanmaya da yönelim gösterebilmektedir. Daha önce söz edilen *Chicago Picasso* örneğinde olduğu gibi Unesco’nun yeni Paris Genel Merkezi için görevlendirilen Henry Moore’un düşüncesi de heykeli için, önünde yer alacağı binada kullanılan malzemeyi

kullanmaktı. Böylece, *Uzanan Figür*'ü (res. 4) için Moore, binanın mimarları olan Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi ve Bernard Zehruss'un beton gibi modern malzemelerle birlikte kullandıkları geleneksel bir yapı malzemesi olan traverten kullanmaya karar verir. Taşın doğal yatay dokularına mimarının düz çizgilerini yansıtan Moore, yapıtı ile tasarlandığı ortam arasında alışılmadık bir birlik duygusu ara[mıştır] (Barassi, Copper, 2015). Bunun dışında heykeltıraşın tasarımına uygun malzemeyi seçtiği ve/veya malzemeye uygun bir tasarım ürettiği durumlara ilişkin yönelimi de söz konusudur. Ancak, Heykeltıraş Adolf von Hildebrand, ilk baskısı 1893 yılında yapılan *Resimde ve Heykelde Biçim Sorunu* adlı kitabında, heykeltıraşın malzemeye göre tasarım üretmesine karşı çıkmıştır. Hildebrand'a göre "Bronz rölyeflerin ve taş rölyeflerin temellerini oluşturan ilkeler arasında görünürde var olan ve çoğu kez de gerçek olan çelişki, rölyefte her malzemenin farklı davranılmayı gerektirdiği görünüşüne yol açmıştır, ancak bu görüş doğru değildir. Bu düşüncüyü daha da ileri götüren bazı kişiler, sanatsal biçimin ilkelerinin sadece kullanılan malzemenin özellikleri tarafından belirlendiğine karar vermişlerdir; böylece doğru olanın tam karşısı görüşü benimsemişlerdir. Malzemenin özelliklerinin sanatçıyı kökeni hiç de malzemeye bağlı olmayan sanatsal gereklilikleri karşılamak için farklı davranmaya uyarlamak zorunda bırakabilmesi sebebiyle, bu kişiler sanatın ilkelerini malzemedan türetmede haklı olduklarına inanırlar. Öyleyse heykel, bunlar için farklı malzemelere çeşitli uygulama yöntemlerini uygulamaktan başka bir şey değildir. Sanatın sonucuyla araçlarını, burada olduğu gibi birbirine karıştıran bu görüş kesinkes gözden düşürülmelidir" (Hildebrand, 2016: 74). Ruskin'in daha önce söz edilen ve malzemeye bağlılık kavramını oluşturan görüşleri ile taban tabana zıt olan Hildebrand'ın bu düşüncesi 19. yüzyılın sonlarına doğru Rodin ile gözden düşmeye başlar. Rodin'in heykel yöntemi ve malzemeye karşı tutumu, kullandığı malzemeye (taş ve kil) göre değişir hatta yapım sürecinin etkileri de yapıtların yüzeylerinde görülür. Bu uygulamanın, 20. yüzyılın başlarından itibaren Vladimir Tatlin'in kurucusu olduğu Konstruktivizm ile doruğuna ulaştığı söylenebilir. "Tatlin'in 0.10 sergisindeki rölyeflerini inceleyen dönemin en önemli eleştirmenlerinden Sergey İsakov, onun "maddenin yasalarını keşfederek ve maddeyi güzelin düzeyine aktararak, madde üzerinde, makinenin aşağılayıcı boyunduruğunu boşa çıkaran bir tür egemenlik kurduğu[ndan]" söz ederek estetikleştirilmiş nesnenin sanatta kullanılması yoluyla malzeme kültürünün tasarım kültürüne evrildiğini belirtir. Bu tutum daha

önce söz edilen malzemeye bağlılık kavramının oluşumunda etkili bir rol oynamıştır. Richard Serra da Hal Foster ile olan söyleşisinde, bu durumu şu sözlerle ifade eder. "Sanırım Yale'de Neil Welliver'den aldığım ders kadar eskiye dayanır. Bu ders Albers'ten kalma ve öncülünün maddenin formun habercisi olması olan bir tasarım dersi idi. Welliver şöyle söylerdi, "istediğiniz herhangi bir malzemeyi alın ve onunla birşeyler yapın, sonra başka bir malzeme ile tıpatıp aynısını yapın, o zaman farkını görürsünüz. Kıyma makinesine çimento dökerek cannoli'ye benzer şeyler yaptığımda bunun önemini anladım. Benim, bir malzemenin özelliklerini incelemenin ve biçimlendirmenin çeşitli yollarını anlamama yardımcı oldu. Tıpkı, Louis Kahn'ın "bir tuğla ne olmak ister?" diye sorması gibi. Günümüzde genç sanatçılar için hala yaralı mı bilemem, ama ben tamamen malzemenin özelliklerinin okunmasına inanıyorum." Ancak, Welliver'in yaklaşımı, Serra açısından bir yenilik gibi ortaya konulsa da, aslında bir yöntem olarak ilk denemeleri Constantin Brancusi tarafından 20. yüzyılın başlarında gerçekleşmiştir. Brancusi'nin tüm mermer heykellerini parlatılmış bronzla dönüştürme konusundaki ısrarı, yapıtların, doğal taşın yekpare (monolitik) özkütlesini yüceltecek şekilde tasarlandığı görüşünü yok etmekteydi (Krauss, 1981: 100). Bu durumu Brancusi'nin aynı temayı mermer ve parlatılmış bronzdan gerçekleştirdiği *Mlle. Pogany* büstlerinde (Res, 7-8) gözlemlemek mümkündür. Mermer versiyonlarında yanaklar, ışığın yumuşak ton geçişlerini vermek için yuvarlatılmışken; parlatılmış bronzda keskin kıvrımlar üretmek adına parçalara ayrılmıştır (Read, 1961, 110). Mermerde form, daha dokunsal, bronzda ise daha görsel bir etki uyandırmaktadır. Öte yandan Hal Foster *Yeni Kötü Günler* adlı kitabında avandard sanatçıları şu sözlerle eleştirmektedir: "Malzemelerin ve eylemlerin ortaya serilmesi yapıta katkı sunmak yerine, keyfi gözükmeye yol açabilir (Neden şu malzeme değil de bu malzeme seçilmiştir? Neden öyle değil de böyle kullanılmıştır? vs.)" (Foster, 2017:138).

**Resim 7. Constantin Brancusi, Mlle. Pogany, 1931.
Mermer**



**Resim 8. Constantin Brancusi, Mille. Pogany, 1913.
Bronz**



7. SONUÇ

Heykeltıraşın yapıtı için seçtiği ya da ona dayatılan malzemelerin sanatçının yaşadığı dönemin malzeme hiyerarşisinde nerede durduğu önemlidir. Aynı zamanda Adorno tarafından formüle edildiği gibi, malzemenin tümüyle tarihsel bir olgu da olduğu gözden kaçırılmamalıdır (Adorno, 1997: 148). Öyleyse, “malzemenin özellikleri sanatçının beceri ve niyetlerine veya patronlarının halihazırdaki beğenilerini ve dönemin estetik hiyerarşilerini yansıtan özel ihtiyaçlarına bağlı olarak gün ışığına çıkarılır ve anlamlandırılır (Lipińska, 2019: 70). Böylece, bir malzemenin yalnızca birikmiş kültürel miras açısından tarihsel olduğu, sanatçıların veya patronlarının [bilinçli ya da bilinçsiz] seçimlerinde görünür. Ancak aynı zamanda belirli dönemlerde ve bölgelerde kendisine atfedilen anlamlara, hatta belirli sanatsal türlere göre de çeşitlenir (Lipińska, 2019: 70). Bununla birlikte sanatçının izleyicinin beklentisini ne keredede tatmin etmeye çalıştığı da hesaba katılmalıdır. Burada özellikle sanatçının malzeme seçiminin arkasındaki bilinçdışı süreçlere girmek gerekli değildir. Böylesi bir çalışma bu metnin kapsamını aşmaktadır. Ayrıca malzeme seçimindeki bilinçdışı süreçler ne olursa olsun bu malzemenin değer hiyerarşisini değiştirmez. Dolayısıyla heykeltıraşın bilmediğimiz bilinçli ya da bilinçdışı süreçlerle seçtiği değerli malzemeye olan yönelimin de malzemenin değeri ve hiyerarşik konumu ile ilişkili olduğu söylenebilir. Örneğin; heykeltıraş mermer, bronz gibi malzemeleri seçiyor oluşunun nedenleri temelde bu malzemelerin görece kalıcılığı ve bu malzemelere atfedilen soyluluk çağrışımları ile doğrudan bağlantılıdır. Kalıcılık mevhumu da aslında heykelin anıt mantığı ile ilişkilidir. Özellikle mermerden heykelle dair bu görüş önemli kişileri anıtlştırma işlevi taşımasını ifade eder. Dolayısı

ile bu türden bir malzeme seçen bir sanatçının yönelimi heykelinin kalıcı olması yönündedir. Herbert Read *The Art of Sculpture*'da Mısır Uygarlığı Eski Krallık dönemine ait iki figür grubu üzerine yaptığı incelemede bu türden bir malzeme hiyerarşisine değinmektedir. Read'ın örnek verdiği heykellerden bir Mısır Kralı Men-Kau-Ra diğeri ise Mısırlı bir memura aittir. Plastik öğeleri dışında bu heykellerin yapıldıkları malzemeler arasında bir fark vardır. Hiyerarşik grup sert bir taştan (Kiltaşı) ikinci grup ise ahşaptan yontulmuştur. Diğeri bir örnek de; “Llewellyn'in devrim sonrası cenaze anıtları örneğini kullanarak gösterdiği gibi, alabaster[in] malzeme hiyerarşisinde sorgusuz sualsiz üstün bir konuma sahip [olduğudur]. Aile mezar taşlarında yer alan erkek figürünün alabasterden, kadın figürünün ise kireçtaşından yapıldığı örnekler bunun anlamlı bir kanıtıdır” (Lipińska, 2019: 56). Bunun yanı sıra heykeltıraşın örneğin sanayi ürünü bir malzemeyi seçiyor oluşu ya da hazır malzeme kullanıyor oluşu da aynı şekilde bir yönelimdir ve her ne kadar sanatçı bunun üzerine düşünmemiş olsa da bir söz edimidir. “Başka bir örnek vermek gerekirse, “Rodin'e aykırı bir şekilde, Medardo Rosso'nun heykellerindeki gerçek radikal modernlik, eserlerinin birçoğunda bronzlaşmaya direnmiş ve heykel üretim sürecini engelleyerek, bal mumu ve alçı model düzeyinde parçalanmıştır: onun heykellerinde malzemeler, kendi doğası gereği kahramansı veya yücelten çağrışımları oldukça net bir şekilde reddeder. Rosso sık sık heykellerindeki malzemelerin, yanlarından fark edilmeden geçilmesini istediğini, çünkü bunların amacının etraflarındaki dünyanın bütünlüğü ile harmanlanmak olduğunu söylemiştir. Heykel prosedürünün ayrışması- ister kasıtlı ister koşullara bağlı olsun- Rosso'nun heykel temsillerinin ayrışmasındaki plastik ve tarihsel bir gerçeğe dayanır. Rosso'nun modellemeden döküm aşamasına kadar geleneksel heykel üretim sürecinin tüm gerekliliklerini yerine getirme konusundaki isteksizliği veya yetersizliği, ciddi bir eleştirel tutum değişikliğine işaret etmektedir” (Buchloch, 1983: 279-80). O halde heykeltıraşın, bu türden ideolojik sebeplerle yaptığı malzeme seçimi ile yürürlükteki malzeme hiyerarşisine bir eleştiri de bulunduğunu söylemek mümkündür. Dolayısı ile Austin ve Searle'ün söz edimleri kuramı bağlamında ele alındığında heykeltıraşın malzeme seçimi ile söze dayalı olmayan bir söz ediminde bulunduğu açıkça görülmektedir.

KAYNAKÇA

- ADORNO, T. W. (1997). *Aesthetic Theory*. London: Continuum.
- ALTINÖRS, A. (2001). *Anlam, Doğrulama ve Edimsellik: Austin Üzerine Bir İnceleme*. Alfa Yayınları, İstanbul
- ANDREWS, J. (1999). *The Sculpture of David Nash*. Los Angeles: University of California Press.
- AUSTIN, J. L. (2009). *Söylemek ve Yapmak Harvard Üniversitesi 1955 William James Dersleri*. Çev: R. Levent Aysever, İstanbul: Metis Yayınları
- BAKER, M. (2010). Shifting Materials, Shifting Values? Contemporary Responses To The Materials Of Eighteenth-Century Sculpture, Ed: Clerbois, Sébastien. *Revival And Invention: Sculpture Through its Material Histories / Sébastien Clerbois And Martina Droth*. Germany: Peter Lang A.G.
- BARASSI, S., & COPPER, J. (2015), Henry Moore and Stone: Methods and Materials, in Henry Moore: Sculptural Process and Public Identity. Tate Research Publication
- BARRY, F. (2010). A Whiter Shade of Pale: Relative and Absolute White in Roman Sculpture and Architecture, Ed: Clerbois, Sébastien. *Revival And Invention: Sculpture Through its Material Histories / Sébastien Clerbois And Martina Droth*. Germany: Peter Lang A.G
- BUCHLOCH, B. H. D. (1983). Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture
- CHESTNOVA, E. (2018), Substantial Differences: Semper's Stoffwechsel and Truth to Materials, in: Architecture and Knowledge, Ed: Sonja Hildebrand, Daniela Mondini, Roberta Grignolo, Roma: Mendrisio Academy Press
- DIXON, D. L. (2018). *Alterpieces: Artworks as Shifting Speech Acts*, Doktora Tezi, Peterhouse, University of Cambridge
- DUCHAMP, M. (1975). *The Essential Writings of Marcel Duchamp: Marchand du Sell*, Ed: Michel Sanouillet – Elmer Peterson, London: Thames & Hudson Press
- FEIN, K. (2019). The Sense of Nearness": Harriet Hosmer's Clasped Hands and the Materials and Bodies of Nineteenth-Century Life Casting, *British Art Studies*, Issue 14
- FOSTER, H. (2017). *Yeni Kötü Günler: Sanat Eleştirisi, Acil Durum*, İngilizceden çeviren: Ferit Burak Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- HAGBERG, G. (1995). *Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory*. Ithaca, NY: Cornell University Press
- HEIDEGGER, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*, Çev: Fatih Tepebaşılı. Ankara: De Kİ Basım Yayım Ltd. Şti
- HERRMANN, D. F. (2005). *Material Matters, Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Ed. Dietmar Rubel, Monika Wagner and Vera Wolff, Berlin: Reimer Verlag
- HILDEBRAND, A. V. (2016). *Resim ve Heykelerde Biçim Sorunu*. Çev: Hakan Anay, İstanbul: Janus Yayıncılık.
- KJØRUP, S. (1978), *Pictorial Speech Acts*. Erkenntnis 12, 55 -71
- KRAUSS, R. (1981). *Passages in Modern Sculpture*. London: MIT Press
- LEHMANN, A-S. (2012). *How Materials Make Meaning, Netherlands Yearbook For History of Art*. Volume 62, Netherlands: The Foundation for Dutch Art Historical Publications.
- LESSING, G. E. (1935). *Laocoon*. Çev: Suut Kemal Yetkin, İstanbul: Vakıf Gazete Matbaa.
- LIPİŃSKA, A. (2019). *Stone To Ensure 2 Victory And To Generate Friendships. On The Meaning Of Alabaster*. England: Boydell Press.
- MARTIN, F. D. (1979). Sculpture and 'Truth to Things'. *Journal of Aesthetic Education*, 13(2)
- MATTUSCH, C. (2010). The Privilege of Bronze: Modern Perception of Classical Materials, Ed: Clerbois, Sébastien. *Revival And Invention: Sculpture Through its Material Histories / Sébastien Clerbois And Martina Droth*. Germany: Peter Lang A.G..
- PENNY, N. (1993). *The Materials of Sculpture*. London: Yale University Press.
- READ, H. (ed.) (1934), Unit One: The Modern Movement in English Architecture London.
- READ, H. (1961). *The Art of Sculpture*. New York: Pantheon Books.
- RUSKIN, J. (2016). *Sanat Üzerine Düşünceler / Seçme Yazılar II*, Çev: Ali N. Tezel, İstanbul: Corpus Yayınları.
- SEARLE, J. R. (2000). *Söz Edimleri*. Çev: R. Levent Aysever, Ankara: Ayraç Yayınevi.
- SERRA, R. (1994). *Writings and Interviews*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- SERRA, R. & FOSTER, H. (2018). *Conversations About Sculpture*, New Haven London: Yale University Press.
- SHEEDY, L. R.E. (2016). Michelangelo's Bruges Madonna in the Service of Devotion. *Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations*, 708.
- TAYLOR, A. J. (2019). Rusting Giant: U.S. Steel and the Promotional Material of Sculpture, Corporate Patronage of Art and Architecture in the United States. Late 19th Century to the Present, edited by Monica E. Jovanovich and Melissa Renn, USA: Bloomsbury Publishing.
- <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803105953905> (Erişim Tarihi: 1/5/2020)

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Diyarbakır, Mardin, Bitlis çömlekçiliğinde söylence ve gelenekler

Rituals and traditions in Diyarbakir, Mardin, Bitlis pottery

F. Evren Daşdağ¹ 

¹ Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, TÜRKİYE e-mail: evren.dasdag@medeniyet.edu.tr

Öz

Bu araştırmanın amacı; Anadolu'nun Güneydoğu bölgesinde yer alan Diyarbakır, Mardin ve Doğu bölgesinde yer alan Bitlis illerinde söylence (efsane), gelenekler ile çömlekler arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktır. Bu amaçla, yukarıda sözü edilen illere farklı zaman dilimlerinde ziyaretlere gidilmiş, ilgili kişilerle görüşmeler yapılmıştır. Bu bağlamda halk arasında çömlekçiliğin geçmişinin Nuh peygambere dayandığı inancı tespit edilmiştir. Bu inanç doğrultusunda çömlek hanelerin gelenekler açısından itibarlı sayıldığı görülmüştür. Araştırmada yöre illerinde özellikle düğün, vefat ve dini bayramlarda çömleklerin, iyi dileklerde bulunma ve hayır amacıyla, geleneklerin içinde yer aldığı tespit edilmiştir. Sonuç olarak, çömlekler, gelenekler ve söylenceler arasında bir bağ olduğu anlaşılmıştır.

Anahrar kelimeler: Gelenek, Söylence, İnanış, Çömlek, Anadolu

Abstract

The purpose of this research is to reveal the relationship between pottery and traditions in three cities, Diyarbakir, Mardin and Bitlis, located in the East and South East of Turkey. The study was conducted through site visits and interviews. Based on the folk traditional beliefs that the history of pottery dates back to the Prophet Noah. In line with this belief, pottery houses are regarded as prestigious in tradition and rituals. In this study, it was found that pottery is considered as part of the local traditions, especially for weddings, funerals and religious holidays, as a symbol of prosperity and charity. In conclusion it is determined that pottery is linked to traditions and rituals.

Keywords: Pottery, Anatolia, Tradition, Rituals, Beliefs

Citation/Atrf: DAŞDAĞ, F. E. (2021). Diyarbakır, Mardin, Bitlis Çömlekçiliğinde Söylence ve Gelenekler. Journal of Arts. 4(1), 39-48, DOI: 10.31566/arts.4.1.04

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
F. Evren Daşdağ
E-mail: evren.dasdag@medeniyet.edu.tr



Bu derginin içeriği Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

1. GİRİŞ

Antik dönem insanların yaşam ve yaradılışa ilişkin sorulara yanıtlar arama gayretleri, günümüze olağanüstü varlıkların konu edildiği hayali hikayeler olarak yansımıştır. İnsanın yaşadığı dönemdeki bilgi birikiminin sınırları çerçevesinde gündeme gelen ve günümüzde efsane ya da söylence olarak tanımlanan inanışlar, günümüz insanlarınca benimsenirse de daha önce olduğu gibi, sonraki kuşaklara aktarılmaya devam edecektir. Geçmişte, toplumsal ya da bireysel olarak genel kabul gören, nesilden nesile aktarılmasına büyük özen gösterilen, toplumların varoluş kodlarını barındırmanın yanı sıra birlik/bütünlük sağlayan önemli bir başka öge de geleneklerdir. Gelenekleri; yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar oluşturur. Gelenekler, “Görenek” adı verilen, geçmiş görsel eylemlerin ardıl nesiller tarafından yaşatılması şeklinde tanımlanabilecek eylemlerle paralellik gösterir. Bu aktarım ve alışkanlıklar, toplumsal yaşamın zihni anayasaları olmakla birlikte, yaşanan coğrafyadan etkilenir ve zamanla değişime uğrayabilir.

Anadolu’da birçok efsane, gelenek, görenek, toplum hafızasının canlı belgeleri olarak yaşamaktadır. Aktarılan bu birikimlerde yaşam biçimi, sanat anlayışı ve el yetenekleri saklıdır. Diyarbakır, Mardin ve Bitlis’in Mutki ilçesine bağlı Kavakbaşı beldesinde yapılan çömlekçilik de bu birikim aktarımına iyi örneklerdir. Çünkü bu yörelerde üretilen çömlek formlarıyla, yöreye ilişkin gelenekler ve efsaneler arasında kolaylıkla bir bağ kurulabilmektedir.

Bu çalışmanın amacı; Diyarbakır, Mardin ve Bitlis’in Mutki ilçesinin Kavakbaşı¹ beldesinde üretilen çömleklerle, bu yöreye ait gelenekler ve söylenceler arasında nasıl bir bağ olduğunu araştırmaktır.

2. MATERYAL VE YÖNTEM

Bu araştırma, yıllara yayılan bir zaman diliminde, Anadolu çömlekçiliğine ilişkin literatür taramaları ve Diyarbakır, Mardin çömlekçileri ile yapılan yüz yüze görüşmeler ile başladı. Araştırmanın birinci kısmını oluşturan bu görüşmeler, hem yazılı hem de görüntülü olarak kayda geçirildi. Kayıtların deşifre edilmesiyle yöre çömlekçiliğindeki söylenceler, inanışlar, yöre çömlekçiliğinin konumu, özellikleri, üretilen formlar,

üretim, kurutma, pişirim ve sırlama teknikleri üzerine çeşitli makaleler hazırlandı ve yayınlandı. Araştırmanın ikinci kısmı için Bitlis ili Mutki ilçesi Kavakbaşı beldesinde yaşayan ilgililerle telefon aracılığıyla ön görüşmeler yapıldı. Ön görüşmelerin sonucunda iklim durumunun uygunluğu, (genç ve yaşlı nesilden olmak üzere) hangi canlı kaynaklara ve adreslere gidileceği belirlendi. Ardından belirlenen yerlerdeki canlı kaynaklara yöneltilen sorular hazırlandı. Sorular canlı kaynakların demografik bilgilerinin, adres ve telefon numaralarının, çömlekçilikle ilgilenme durumlarının, yaşadıkları bölgenin gelenek ve göreneklerini bilme ve uygulama durumlarının anlaşılmasını sağlayacak şekilde düzenlendi. Randevu tarihleri belirlendikten sonra Kavakbaşı’na gidildi. Buralardaki çömlekçi ustaları ve yerli halkla fotoğraf makinesi, ses kayıt cihazı gibi teknik araçlar kullanılarak görüşüldü. Görüşmeler sırasında, üretilen çömlek formları da görüntüldü. Daha sonra eldeki ses kayıtları deşifre edilerek, metin haline getirildi. Öte yandan İstanbul’da yaşayan Mardin ve Kavakbaşı beldesinde doğmuş, büyümüş ve çömlekçilikle uğraşmış bazı canlı kaynaklara da ulaşıldı; hazırlanan sorular onlara da soruldu. Bu şekilde araştırmada, alan araştırması yöntemlerinden yüz yüze görüşme ve gözleme dayalı araştırma yöntemleri kullanıldı.

3. SÖYLENCELER

3.1. Bitlis’te Peygamber Mesleği Olarak İnanılan Çömlekçilik

Türkiye’nin değişik bölgelerinde çömlekçilikle uğraşan Müslüman kadınlar bu el sanatının pirininin, Hazreti Fatma, erkekse Hazreti Ali olduğunu söylerler (Güner, 1988; 8). Ancak, Bitlis ili, Mutki ilçesi Kavakbaşı köyünde yaptığımız görüşmelerde yöre halkı ve yörede *pürüt* denilen kadın çömlekçiler ne Hazreti Fatma ne de Hazreti Ali’nin adını vermeden, çömlekçiliğin peygamberlerin zamanından bu günlere geldiğini belirten genel ifadeler kullanmışlardır (Dinç, M., 2020; Dinç, Ş., 2020; Özabay, M., 2019; Özabay, C., 2019; Özabay, S., 2020; Deniz, 2019)².

3.2. Diyarbakır ve Mardin’de Adem Peygamberin Mesleği Olarak İnanılan Çömlekçilik

Anadolu’nun Güneydoğu bölgesinde yer alan, özellikle Diyarbakır, Mardin gibi illerde, çömlekçiliğin

¹ Diyarbakır ve Mardin’de yapılan araştırmalarda çömlekçiliğin erkekler tarafından yapıldığı tespit edilmiştir. Bitlis’in Kavakbaşı beldesinin çömlekçileri ise, kadınlardır. Bu yörede çömlekçilik kadın emeği ve mesleği olarak görülmektedir. Çömlekleri üretenler, satanlar ve kullananlar da kadınlardır.

² Literatür gösterirken kaynak kişinin soyadı ile ön adının baş harfinin birlikte verilmesinin sebebi; aynı beldede yaşayanların birbiri ile akraba oluşu nedeniyle, (ayrı evlerde, ayrı atölyelerde yaşasalar da) çoğunun soyadının aynı olmasından kaynaklanmaktadır.

Adem peygamberin mesleği olduğuna inanılır. Bu illerden Mardin’de son çömlekçi olan, yörede *kuvakçı* denilen Şeyhmus Kaynaka (2013) ile yaptığımız görüşmede “Ben hem müslim hem gayri müslim *kuvakçılarla* çalıştım. Ancak, Müslüman ustaların söylediği; *kuvakçılığın* Adem peygamberin zamanından gelme olduğudur” diye belirtmiştir (Daşdağ, 2013: 81). Diyarbakır’da ise; çömlekçilik kimin zamanında ve nasıl başlamıştır sorusuna ilin son çömlekçisi olan ve yörede *bardakçı* denilen Arif Tekin (2000) şu yanıtı vermiştir. “Ustalarımın anlattıklarına göre; Nuh Peygamberin yaşamının 900. yılında tufan kopmuştur. Zorlu günlerin ardından tufan sona erip, sular çekilince Nuh’un gemisi Cudi Dağı’na oturmuştur. Her türlü sıkıntının çekildiği, kabın kacağın bulunmadığı bu dönemde, melek Cebrail gelmiş ve Nuh Peygambere toprağı tanıtarak, kilden çömlek yapmayı öğretmiştir. İlk gemiyi icat eden, aynı zamanda ilk çömleği de yapan Nuh Peygamber tufandan sonra elli yıl daha yaşayıp, soyuna hem hayır dualarını hem de çömlekçiliğın bu söylencesini bırakmıştır” (Daşdağ, 2000; 115, Daşdağ, 2001; 12, Daşdağ, 2013; 262, Daşdağ, 2018; 195). Bu kulaktan kulağa aktarılan ifadelerle, peygamber mesleği olarak kabul edilen çömlekçilik, yörede kutsal bir meslek olarak nitelendirilmektedir. Çömlek ustası Tekin (2000) ve çömlekçi kalfası Balıkçı (2000) bu kutsallığın çömlek hanelere de atfedildiğini, bu nedenle yaşı ilerlemiş, evlenmesi gecikmiş kızların ailelerince, üç Cuma üst üste, öğle namazından önce, çömlek haneye (*bardak hane*³) getirildiğini belirtmişlerdir. Evlenmek isteğiyle çömlek haneye gelen kızın tormanın (*çark*⁴) tablasına (*kelle*⁵) çıkıp, yüzünü kibleye çevirerek niyet tuttuğunu ve kısmeti açılır ümidiyle, kızın yedi defa döndürüldüğünü ifade etmişlerdir (Resim 1).

Öte yandan çocukları evden kaçan, gurbete giden aileler de dertlerine çömlek hanede deva ararlar. Bu aileler kaçan kişinin gömleğini çömlek haneye getirirler. Bu gömlek, çömlek ustası tarafından, çarkın demirine sıkıca bağlanır. Yaklaşık bir hafta süreyle gömlek demirde bağlı kalır (Resim 2 a.b.). Bu ritüelin temelinde; torna döndükçe gurbetteki kişi sıkılacak, hasrete dayanamayacak ve evine dönecek, inancı yatmaktadır (Ünal, 1996: 96-97). Bu inanç ve ümitle birçok ailenin Diyarbakır’daki çömlek hanelere geldiği ustalar (Tekin, 2000), kalfalar (Balıkçı,

³ Bardakhane: Yörede testiye bardak denilmesinden dolayı çömlek imalathanesine de bardakhane adı verilmektedir.

⁴ Çark: Çömlekçi tornası.

⁵ Kelle: Çark demirinin üst ucuna monte edilen, üstünde form çekilen yassı, yuvarlak tahta.

2000) ve yakınları (Topaloğlu, 2000) tarafından dile getirilmektedir (Daşdağ, 2013: 262).

Resim 1. Kısmetinin Açılması Ümidiyle, Tormanın Tablasında Döndürülen Kız



Kaynak: Evren DAŞDAĞ arşivinden, 2000

Resim 2 a. b. Tormanın Demirine Sıkıca Bağlanan Gömlek Ve Detayı



Kaynak: Evren DAŞDAĞ arşivinden, 2000

Bu durum Diyarbakır'ın son çömlek ustası olan Arif Tekin (2000) tarafından da yaşanmıştır. Kendi oğlu gizlice, bilinmeyen bir şehre gitmiş, ailesini habersiz bırakmıştır. Arif usta da oğlunun bir an önce evine dönmesini dileyerek, oğlunun gömleğini çömlek haneye getirip, tornanın demirine sıkıca bağlamıştır. Bir hafta boyunca her gün sabah namazından öğle vaktine kadar tornayı çalıştırmıştır. Yaklaşık on gün sonra Arif ustanın oğlu evine dönmüştür. Oğlan babasına gurbette iken, her gün sabahtan öğleye kadar içinin çok sıkıldığını, hasrete dayanmadığını ve evine dönme kararı aldığını anlatmıştır.

Ayrıca Arif Tekin (2000) usta ve kalfa Resul Balıkcı (2001) yaşanan bu olayların ardından önemli bir başka bilgiyi de paylaşmaktadır. Daha önce çömlekhaneye çare aramak için gelen ailelerin "Kızımın kısmeti açıldı" "Oğlum evimize döndü" diyerek çömlekhaneye teşekkür için geldiklerini, çeşitli hediyeler getirdiklerini belirtmişlerdir (Daşdağ, 2001: 13).

4. YÖRE GELENEKLERİNDE KULLANILAN ÇÖMLEKLERE AİT BAZI ÖRNEKLER

4.1. Düğün Günü Gelinin Testi Kırma Geleneği

Anadolu'da yaşatılmaya çalışılan gelenekler içinde özellikle düğünlerin ayrı bir yeri ve önemi vardır. Bitlis'te gelinin testi kırma geleneğini, kına gecesinden itibaren ele almak, geçmiş ve kültürümüzü anlamak açısından anlamlı olabilir. Bitlis'te eskiden düğünlerin Perşembe ve Pazar olmak üzere haftanın belirli iki gününde yapılması önemli bir adettir. Gelinin getirilmesine bir gün kala ikinci sonrası düğün, hem erkek hem kız evinde ayrı olmak üzere davul, zurna ve diğer çalgılarla başlar (Resim 3). İki tarafın da davetlileri hediyeleriyle düğüne katılırlar. Özellikle erkek evinde düğün şenlikleri çok renkli, kız evinde ise sakın geçer. Gecenin geç saatlerine kadar eğlence ve şenlik devam ederken, etrafına yanan mumlar dikili bir tas içinde hazırlanmış kına getirilir. Hemen ardından erkek evinde damadın serçe parmağına, kız evinde gelin adayının ayak parmaklarına ve ellerine kına yapılır (Bitlis İl Yıllığı, 1967: 70).

Resim 3. Bitlis'te Gelin Evinde Eğlence



Kaynak: <https://www.ih.com.tr/bitlis-haberleri/ahlatta-kurumlar-arasi-voleybol-turnuvasi-sona-erdi-2301030/>

Kına gecesinin ertesi günü yani Perşembe veya Pazar günü öğleye doğru erkek evinden kadını erkekli bir grup yaya veya araçlarla gelini almaya giderler. Kız evindeki şerbet ikramının ardından, düğün alayı gelini damat evine götürmek üzere yola çıkar (Bitlis İl Yıllığı, 1967: 70). Bu arada damat evinde, *kasık* (Resim 5) adı verilen, yüksekliği 7 cm., ağız genişliği 15 cm. olan, dibe doğru darlaşan, sırsız, bir terrakotta tabak önceden temin edilmiş olur. Gelin eve yaklaşırken, damat yanına iki sağdıç alarak dama çıkar. Önceden bir mendil içinde hazırlanmış olan bozuk para, leblebi, üzüm ve şeker karışımı, damat tarafından gelinin başına serpilerek saçı yapılır. Öte yandan kapının eşığının iç kısmına fincan, *kasık* ve yumurta yerleştirilir. Gelin bunlara basarak içeri girer (Bitlis İl Yıllığı, 1967: 70). Bu ritte fincanın kırılması; eve birlik ve dirliğin girmesini (<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bitlis/kulturatlasi/evlenme-gelenekleri768531>) yumurtaya basılması ise; doğurganlığı, sembolize eder.

Gelinin başına para serpilmesinin; ayağının yumurta, *kasık* ve fincana bastırılmasının Göktürk dini olan Şamanizmden kalma gelenekler olduğunu da düşündürmektedir (Bitlis İl Yıllığı, 1967: 70). Köksal (1996: 75) "Türk Düğünlerinde "Saçı" Geleneği, Buna Bağlı Ritler Pratikler" adlı makalesinde, Tarihte ve Bugün Şamanizm, (1954:167) adlı kitaptan alıntı yaparak, "Bu geleneklerin bir halkasını teşkil eden "saçı", Şamanist ve Müslüman Türklerin evlenme törenlerinde değişik pratikler halinde karşımıza çıkmaktadır. Abdülkadir İnan, "saçı (libation)"nın, topluluğun her devirde ürettiği en önemli ürünlerden olduğunu; avcılık devrinde süt, kıymız ve hayvanın yağından; çiftçilik devrinde darı, buğday, pirinç ve çeşitli meyvelerden meydana geldiğini belirtmektedir." (Resim 4)

Resim 4. Bir Grup Şaman Süt Saçarken



Kaynak: <https://bilimdili.com/toplum/yasam/fotograflarda-mogolistan-saman-rituelleri/>

Başka düşünülmesi gereken bir durum ise, Mutki ilçesinde gelinin aynı gece gerdeğe girmeyip, bir gün evde bekletilmesidir. “Bu durumun nedeni şöyle açıklanabilir: Eski Türklerde aynı kanı taşıyan, aynı kabile fertleri arasında evlilik olmaz; yabancı kabilelerden evlenilirdi. Yabancı kabilelere ise “tat” denirdi. Tatlar arasında uzun mesafelerin oluşu, gelinin yorulmasına neden olurdu. Bu yorgunluğu gidermek için gelin bir gün dinlendirilirdi. Mutki ilçesinde de gelinin bir gün bekletilmesi eski Türk geleneklerinin bir kalıntısıdır” (Bitlis İl Yıllığı 1967: 70).

Düğün gelenekleri aynı bölge aynı şehirde bile olsa ufak farklılıklar gösterebilir. Örneğin Kavakbaşı’nda yaşayanlar, gelin damat kapısına gelirken, *kasık* (Resim 5) adını verdikleri tabağın içine çeşitli şekerler doldurarak damadın eline verirler ve damat sağdıç ile beraber dama çıkar. Gelin aşağıda, sokak kapısına geldiği zaman, damat elindeki tabaktan şekerleri, gelinin başından aşağı döker. Ardından elindeki toprak tabağı (*kasık*) uzağa doğru fırlatıp, kırar (Dinç, Ş. 2020; Özabay, C., 2020; Özabay, R., 2020). Kırılan tabak, gelinin geride bıraktığı genç kızlık yaşamını simgelerken, dökülen şekerler ‘ağız tadı ile’ geçecek mutlu bir evlilik dileğini temsil eder. Bu geleneğe bağlı olarak damat tarafı düğünden önce, yörede *savul* (Resim 6) adı verilen, uzunluğu 1,5 karış olan, bir su testisi de satın alır. Düğün bitince gelin damat evine getirilir. Gelin eve girmeden önce kapının önünde su ile doldurulan bu testiye kırar (Deniz, 2019; Dinç, Ş. 2020; Özabay, C., 2020; Özabay, R., 2020). Ardından gelinin eli, kapının üst eşğine önceden sürülmüş, bala değdirilir. Bu adetin yerine getirilmesiyle gelin evin içine alınır. İçi su dolu testinin kırılması geleneği, gelinin su gibi akarak, öncelikle eşinin gönlüne sonra da ev halkının gönlüne girmesi, anlamına gelir. Bu gelenek aynı zamanda gelinin damat evinde kırıldığı

ilk ve son eşya olması dileğini gösterir. Ayrıca; gelinin ayağının uğurlu gelmesi anlamını da taşır. Gelinin elinin bala sürülmesi geleneği ise; damadın, gelinin ve ev halkının birbirlerini tatlılıkla anlamaları ve sevmesi olarak yorumlanır (Dinç, M., 2020; Dinç, R., 2020).

Resim 5. Düğün Günü Damadın Damdan Fırlatıp Kırıldığı, Yörede Kasık Adı Verilen Tabak



Kaynak: Evren DAŞDAĞ arşivinden, 2019

Resim 6. a. b. Bitlis Kavakbaşı’nda Üretilen Yonca Ve Düz Ağızlı Gelin Testileri



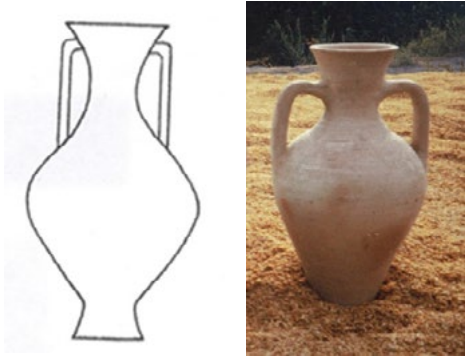
Kaynak: Evren Daşdağ, 2019

Kaynak:Güner, 1988: 56

Diyarbakır’da da düğünlerin kendine özgü bazı gelenekler içerdiği görülmektedir. Bu düğün geleneklerinden biri de çömlekçi tornasında çekilen özel bir testinin gelin tarafından kullanılmasıdır. Bu testiye “*gelin testisi*” adı verilir. Diyarbakır’a özgü olan düz ağızlı, çift kulplu, 20 cm yüksekliğinde, sırsız küçük boy bir testi çeşididir. Düğünde testi kırma geleneği şöyle gerçekleşir: Düğünden sonra gelin damat evi önüne getirilir. Ancak gelin hemen içeri girmez. Önce yörede “*cümle kapısı*” denensokak kapısı önünde gelinin başına Kuran tutulur, ardından bir eline bıçak, diğer eline yumurta verilerek yere atması istenir. Kuran inançlı bir evliliği, bıçak zor şartlarda bile güçlü olmayı, yumurta ise doğurganlığı sembolize

eder. Bu arada gelinin ağzına çay kaşığı ile bal verilir. Bal, gelinin ağzından hep güzel lafların çıkmasının ve bu evliliğin bal gibi tatlı olmasının sembolüdür (Kubat, 2020). Bu ritüellerin ardından gelin erkek tarafının satın aldığı, “*gelin testisi*” (Resim 7. a.b.) adı verilen, içi su dolu, çift kulplu seramik testiye kapı eşiğine vurup, kırarak, eve girer (Resim 8). Kırılan testi, gelinin geride bıraktığı genç kızlık yaşamını simgelerken, akan su, aydınlık, mutlu bir evliliğe işaret sayılır (Beysanoğlu, 1992:11). Köksal (1996: 78) da düğün gelenekleri içinde yapılan bu ritlerin “Gelinin kötü huylarından arınması, evine bağlı bir kadın olması ve bereketi getirmesi için” yapıldığını belirtmektedir. Günümüzde ise, gelinin kıracağı testinin içine suyun dışında bazen kağıtlı, renkli şekerler, bozuk paralar ve pirinç konulur. Şekerler mutluluğu, bozuk paralar zenginliği, pirinç ise bereket dolu güzel bir yaşam dileğini temsil eder. Öte yandan evin damına veya balkonuna çıkan damat ise aşağıya kağıtlı, renkli şekerler ve bozuk paralar atarak, bereket, mutluluk dileğinde bulunur (Kubat, 2020).

Resim 7. a. b. Diyarbakır Yöresine Özgü “Gelin Testileri”ne İki Örnek



Kaynak: Çizim ve fotoğraf: Evren DAŞDAĞ arşivinden, 2000

Resim 8. Gelinin Damat Evine Girmeden Testiyi Kırması Riti.



Kaynak: <https://diyarbakirhafizasi.org/gelinle-damat-olmanin-kadim-hikayesi/>

Mardin ilinde de gelinin toprak testiye kırma geleneği benzer şekilde gerçekleşir. Düğün alayı damadın evinin kapısında gelinle birlikte bekler. Damat evin yüksek bir yerinden gelinin başına şekerleri, bozuk paraları serpiştirir. İçine leblebi, “*ibzor*” denilen üzeri şeker ile kaplanmış arpa ve bozuk para konmuş testi damadın annesi tarafından gelinin eline verilir ve gelin kötülükler dağılsın diye evin kapısından içeri girmeden testiye yere çarparak kırar ve yeni evine huzurla girer (Yıldız, 2020; Balcı, 2020). Mardin’in son çömlekçisi Şeyhmus Kaynaka (2013) da “Gelin testisi siparişlerinin çokluğu, bu geleneğin hem Mardin’de hem köylerinde devam ettiğini gösterir” demektedir. Eskiden sırsız kullanılan bu testi “daha göze hitap etsin” diyen Kaynaka (2013) tarafından yağlıboya ile boyanarak, satılmaktadır. Mardin’de üretilen “gelin testisi” Diyarbakır’da kullanılan toprak testinin formundadır, ancak tek kulpludur (Daşdağ, 2013 a: 80).

Anadolu’nun düğün adetleri içinde “Gelinin testi kırma” adeti, Şişman (??)’ın da belirttiği gibi; kötü ruhlardan korunma (saçı), temizlenme, bereket, mutluluk, huzur, statü değiştirme gibi durumları ifade eden ritüellerle dolu olarak, azalsa da, Diyarbakır, Bitlis ve Mardin’de devam etmektedir.

Resim 9. Mardin Kırsalında Düğün Alayının Gelin Tarafını Davul Zurna ile Halay Çekerek Karşılması



Kaynak: <http://mardinhaber.com.tr/haber-mardin-yoresi-evlenme-adetleri-7313.html>

4.2. Dini Bayramlarda Mezarlık Testisi Hediye Etme Geleneği

Türkiye’de dini bayramların yeri, değeri ve gelenekleri çok önemlidir. Bu bayramlar süresince ülkede resmî tatil uygulanır. Her birey özenli şekilde giyinerek, mutlaka aile büyüklerini, dostlarını, karşılıklı olmak üzere, ziyaret ederler. Bu ziyaretlerde ağız tadı olsun diye tatlılar götürülür, birlikte bayram yemekleri yenir. Aile büyükleri küçük çocuklara bayram

paraları ve çeşitli hediyeler verirler. Yurt genelinde dini bayramlar bu şekilde kutlanır. Ülkenin değişik bölgelerinde de kısmi farklılıklar görülebilir. Örneğin Diyarbakır'da dini bayramların gelenekleri içinde çocuk sevindirmenin değişik bir yöntemi vardır. Bu geleneğin gerçekleşebilmesi için, Diyarbakır'a özgü çömleklerden biri olan *mezarlık testisi* (*cırdon*⁶) (Resim 10) kullanılır. Çömlek ustası Arif Tekin (2000)'den edindiğimiz bilgiye göre; çocuğu 15 yaşından önce ölmüş aileler Kurban Bayramı'ndan önce çömlek haneden veya pazardan, *mezarlık testisi* adı verilen tek kulplu, küçük testiler satın alırlar. Her aile kaç çocuğu ölmüş ise; o kadar testi satın alır. Bu aileler Kurban Bayramı zamanı satın aldıkları bu küçük testilere su doldurulup, ağız kısmına elma koyarak, mahalledeki küçük çocuklara dağıtır, onları sevindirirler. İnanışa göre mahşerde güneş, birinci kata inip, yakıncı sıcaklığını hissettirdiğinde, bu ailelerin ölmüş çocukları, anne, babalarına bu testilerle su getireceklerdir.

Resim 10. Diyarbakır'da "cırdon", Mardin'de "kadr" Denilen Mezarlık Testisi



Kaynak: Evren DAŞDAĞ arşivinden, 2000

Diyarbakır'da 1980 öncesindeki her Kurban Bayramı'nda bir çömlek ustasının 2000'e yakın mezarlık testisi ürettiği bilinir. 17 atölyede çalışan toplam on yedi ustanın her birinin ikişer bin testi çektiği ve bunların hepsinin satıldığı da bir gerçektir. Arif Tekin (2000)'den öğrendiğimiz bu gerçek bize; o dönemlerdeki çocuk ölüm oranlarının ne kadar yüksek olduğunu da ortaya koyar. Ancak Diyarbakır'da günümüzde bu geleneğin yok olmaya yüz tuttuğu görülür. Bunun birinci nedeni; özellikle 1990'lı yıllarda başlatılan anne, bebek ve çocuk aşılama çalışmalarının, bebek-çocuk ölüm oranlarını minimum seviyeye indirmesidir. İkinci nedeni de mezarlık testisini üretecek çömlekçi kalmamasıdır.

⁶ Mezarlık testisi: Diyarbakır'da "cırdon" denilen tek kulplu, 20-25 cm yüksekliğinde, ağız yukarıya doğru genişleyen, sırsız testi türüdür. Senede bir kere Kurban Bayramı'nda kullanılır.

Bitlis ve Mardin'de de bu geleneğin küçük farklılıklarla benzer şekilde uygulandığı görülür. Mardin'de *mezarlık testisi*ne "*kadr*"⁷ denir (Resim 10.). 20-25 cm yüksekliğinde, tek kulplu küçük boy testidir. Diyarbakır'da üretilen mezarlık testisinin benzeridir (Kaynaka, 2013). Mardin'in yerlisi olan Pervin Yıldız (2020), Cahide Balcı (2020) ve çömlek ustası Şeyhmus Kaynaka (2013) ile yaptığımız görüşmelerde, ilde ailelerin ekonomik durumlarına göre mezarlık testisini (1 ila 20 arasında değişen sayıda) satın aldıklarını belirtmişlerdir. Yıldız (2020) "Zengin bir aile ölmüş çocuğunun hayrı olsun diye 15-20 tane "*mezarlık testisi*" satın alır; içine bozuk paralar koyarak birçok çocuğa hediye ederler" diye anlatmıştır.

Bitlis'te dini bayramlarda mezarlık testisi hediye etme geleneğini Kavakbaşı halkından Ferzende Özkan (2021), Şadiye Hanım ve oğlu Memduh Dinç (2020)'e ayrıca Rızkiye Hanım ve oğlu Cebih Özabay, (2020)'a ve çömlek ustası Zeliha Deniz (2019)'e sorduk. Verdikleri bilgilere göre; çocuğu 15 yaşından önce ölmüş aileler Kurban Bayramı'ndan önce, bir iki bardak su alacak iç hacme sahip olan "*şerbik*" (Resim 11. a.b.) adı verilen tek kulplu, bir karış yüksekliğinde olan küçük testileri satın alırlar. Bayram günü bu aileler *şerbikin* üzerine elma koyarak, yetim çocuklara verirler, onları sevindirirlerdi. İnanışa göre üç bayram üst üste bunu gerçekleştiren ailelerin ölen çocukları kıyamet günü, yetimlere verilen bu minik testilere su doldurarak, hem anne ve babalarının susuzluğunu giderecek hem de cehenneme girmelerini engelleyeceklerdir.

Resim 11.a.b. Bitlis Yöresinde Kullanılan İki Değişik "Şerbik" Görüntüsü



Kaynak: Evren DAŞDAĞ arşivinden, 2019

⁷ Kadr: Mardin'de üretilen mezarlık testisi tek kulplu, 20-25 cm yüksekliğinde, sırsız bir testidir. Senede bir kere Kurban Bayramı'nda kullanılır.

Dini bayramlarda *mezarlık testisi* hediye etme geleneği kimilerine göre batıl inanç olarak görülse de Ölmez (2008: 81)'in belirttiği gibi; eski inançlara bağlı olarak, toplumsal ihtiyaç haline gelmiş ve uygulama alanı bulmuştur. Toplumlar yeni kimlikler edinseler de farklı dinleri kabul etmiş olsalar da kültürel genlerinde saklı olan, yaşamlarının her alanına sinmiş inançlarını sürdürmüşlerdir.

4.3. Vefat Sonrası Dağıtılan Hayır Yemeği Geleneği

Orta Asya'da eskiden cenaze törenlerine verilen önem, ölünün öte dünyaya geçişini ve oradaki hayatını kolaylaştırmak amacına dayanmaktadır. Bunun temelinde atalar kültüne verilen önem yer almaktadır (Roux, 1999: 188). Bu düşünüşle ölenin yakınları, ölen kişinin rahatlığını önemsemişler, bazı ritüelleri yerine getirmişlerdir. Bunlardan biri "*Ölü yemeği*" âdetidir. Sedat Veyis Örnek, "Anadolu Folklorunda Ölüm" (2001: 90) adlı eserinde Barthold'un "Türklerde ve Moğollarda Defin Merasimi" adlı kitabına atıfta bulunarak, en ilkel şekliyle "*Ölü aşı*" töreninin Tayga ormanlarında kalmış olan şamanist boylarda görüldüğünü açıklamaktadır

"*Ölü yemeği*" âdeti evrensel niteliklidir; eski kültürlerde görülürken günümüzde de farklı toplumlarda uygulanmaktadır. "*Ölü yemeği*" Anadolu'da farklı bölgelerde "*kı*", "*kırk ekmeği*", "*kazma takırtısı*", "*ölünün kırkı*", "*kırk yemeği*", "*can aşısı*", "*zıkkım yemeği*", "*can helvası*", "*hayır*", "*ölü ekmeği*", "*kazma kürek helvası*", "*hayrat yemeği*", "*ölü aşısı*", "*yiyeceğini etmek*", "*hayırlı vermek*" adlarıyla yaşatılmaktadır. Ayrıca, ziyafet niteliği taşımayan "*Ölü yemeği*"ne de "*şemşek*", "*köncülü*", "*ölü çöreği*", "*hamur*", "*yağ*", "*soğan*", "*ölü giliği*", "*meyve*", "*lokma*", "*can helvası*", "*yoğurt ekmeği*", "*çay*" isimleri verilmektedir (Örnek, 2001: 88).

Türkiye'de doğum, vefat, kına, nişan, düğün gibi önemli olaylar tüm tanıdıkların bir araya gelerek birbirlerine destek oldukları, mutluluklarını veya üzüntülerini paylaştıkları özel zamanlardır. Bu özel zamanlarda yapılması adet haline gelmiş bazı gelenekler, görenekler vardır. Diyarbakır'da 1930'lu-40'lu yıllarda, vefat sonrası gelenekleri arasında önemli bir davranış modeli karşımıza çıkar: Ölen kişinin hayrı olsun diye, fakirlerin doyurulması. Bu ritüeli çömlekçi Arif Tekin (2000)'e, Diyarbakır'ın

yerlilerinden Nursel Kubat (2020)'a ve Kınalı Eller Kadın Derneği Başkanı olan Müzeyyen Korkutata (2021)'ya sorduk. Verdikleri bilgilere göre; vefatı olan aileler çömlek haneden veya pazardan, kırk adet, Diyarbakır'a özgü yeşil sırlı, yayvan seramik kap satın alırlar. Vefat sonrasında, taziye evinden, bu seramik çanakla, her gün bir öğün olmak üzere, 40 gün boyunca, fakirlere yemek verilir. Bu yüzden bu forma da "*kırk çanağı*" (Resim 12 b.) denir. Burada dikkati çeken nokta sırlı çanağın, yemekle birlikte fakire hediye edilmesidir. Bu şekilde ölen kişinin sevabına 40 gün, 40 ayrı çanakla, 40 fakir doyurulur.

Araştırmamızda Diyarbakır'da bu geleneğin uygulanmasında 40 sayısının döne döne vurgulanması dikkat çekicidir. Bu bağlamda Anadolu'da ölünün dinsel törenle ve yemekle anıldığı belli günlerin başında ölünün "*kırkıncı*" günü akla gelmektedir. Bu gelenek kapsamında vefatın kırkıncı gününde yemek verilmesi, helva dağıtılması, "*kırklığı*" dağıtılması, mevlit okutulması, hatim indirilmesi, Yasin okutulması, dua edilmesi, 70 bin indirilmesi, kırk duası okutulması yapılmaktadır (Örnek, 1971: 79). Öte yandan konuyla ilgili olarak Örnek (1971: 78), Roscher'in "Die Zahl vierzig im Glauben und Brauch der Semiten" adlı eserine atıfta bulunarak, yazarın kırk rakamını çeşitli halklarda incelediğini belirtmiştir. Bu inceleme sonucunda Rosher, 40 rakamının doğum ve ölümle ilgili adetlere temel olan tasarımlarda önemli rol oynadığını ortaya koymuş, gerek doğumda gerekse ölümde kırk günlük sürenin "pislik süresi" olarak kabul edildiğini belirtmiştir.

Vefat sonrası dağıtılan hayır yemeği geleneği üzerine görüşlerini aldığımız çömlekçi Tekin (2000) ayrıca "1970 li yıllardan önce eski çömlek ustaları *kırk çanağı*ndan çok yapardı. Daha sonra talep azalmaya başladı." diye belirterek, geleneklerdeki değişime dikkat çekmektedir. Diyarbakır'da Kınalı Eller Kadın Derneği Başkanı olan Müzeyyen Korkutata (2021) ise; "Vefat sonrası her aile kendi bütçesine göre ölen kişi adına, fakirlere hem yemek hem para vererek hayır yapmaktadır. Ancak '*kırk gün*' kavramı kalmamıştır. Fakirlere yemek verilecekse, kâğıt veya plastik tabaklarda veya küçük kutulara konarak verilmektedir" ifadesiyle, vefat sonrası dağıtılan hayır yemeği geleneğinin devam ettiğini ama şekil değiştirdiğini, "*kırk çanağı*" kullanımının ise kalmadığını belirtmektedir.

Resim 12. a. Diyarbakır Çömlek Hanesi Çalışanları ve Ürettikleri Seramikler.



Kaynak: Adil TEKİN arşivinden, 1930

Resim 12. b. Kırk Çanağını Gösteren Detay



Kaynak: Adil TEKİN arşivinden, 1930

Bir vefatın ardından kırk gün boyunca "ölen kişinin ruhuna değsin" denilerek yapılan hayır, eski Türklerde ölüm kavramının kutsiyetini, ölümden sonra yapılan ritüelleri ve kırk sayısının önemini anımsatmaktadır.

Bitlis ili ve yöresinde de Diyarbakır iline benzer bir gelenek vardır. Bir vefatın ardından ölen kişinin hayrını olsun diye, bir yıl boyunca fakirlere akşam yemeği verilir. Yörede bu yemeğe "*Şiva Mıriyan*" (Ölümlerin Akşam Yemeği) denir. Yemeğin sunumu için iki adet "*kasık*" (Resim 5) denilen ağzı geniş, tabanı dar, tek kişilik sırsız çanak kullanılır. Fakirlere ilk gün dolu götürülen çanaklar ertesi gün boş olarak alınır. Sonra içine yemek koyularak, tekrar fakirlere verilir. Genelde bu iki *kasık* değişmeden kullanılır (Dinç, M., 2020; Dinç, Ş., 2020). Mardin ilinde de vefat sonrası fakirlere kırk gün yemek verme adeti vardır. Bu yemeğe ölen kişinin adı verilir. Örneğin ölen kişinin adı Mehmet ise; "*Mehmet'in yemeği*" denir (Balci, 2020). 1930 lı yılların öncesinde bu yemek yayvan toprak kapların içine konarak, fakirlere ikram edilirmiş (Kaynaka, 2013); ancak daha sonraları bakır kaplar kullanılmış. Her seferinde bu kaplar taziye evine boş olarak gelirmiş (Kavak, 2020). Günümüzde her ne kadar taziye evinden fakirlere verilen yemek geleneği

devam etse de genellikle toprak kapların yerine, ucuzluğu ve pratikliği nedeniyle, plastik veya kâğıt kaplar kullanılmaktadır (Balci, 2020; Yıldız, 2020).

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Söylenceler, gelenekler ve görenekler kuşaktan kuşağa aktarılan kültür hazineleridir. Araştırmada Türkiye'nin Doğu ve Güney Doğu bölgelerinde, bu hazinelerin bazılarının ritüellerinin çömlek hanelerde gerçekleştiği tespit edilmiştir. Bazı geleneksel çömleklerin de bu ritüellerde özellikle kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Doğu ve Güney Doğu bölgelerinde yer alan Diyarbakır, Mardin, Bitlis illerinde çömlekçiliğin Nuh peygamberin mesleği olduğu söylencesine inanıldığı önemli bir bulgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Öte yandan araştırma kapsamındaki şehirlerden sadece Diyarbakır'da, Nuh peygamberin mesleğinin yapıldığı yer olan çömlek hanelerin halk arasında itibarlı mekanlar sayıldığı belirlenmiştir. Bu nedenle yaşı ilerlemiş bekar kızların, çocukları evden kaçan ailelerin, çömlek hanelere gelip, bazı ritüelleri gerçekleştirerek, dertlerine deva aradıkları görülmektedir. Kiminin niyeti çabucak evlenmek, kiminin niyeti kaçan çocuğuna kavuşmaktır. Araştırma sonucunda bu inanın özellikle 1990lı yılların öncesinde yaygın olduğu görülmüştür. Günümüzde Diyarbakır'da, bu ritüellerin gerçekleşeceği bir çömlekhane bile kalmamıştır.

Diyarbakır, Mardin, Bitlis illerinin ortak özellik gösteren geleneklerinden biri; düğün sonrası gelinin damat evinin kapısında, uğur saydıkları, mutlu bir evliliğe başlangıç niyetiyle, bir terra kotta testiye kırmasıdır. Ayrıca evin damına veya balkonuna çıkan damadın elindeki toprak tabaktan gelinin başına şeker ve buğday gibi nesnelere serpmesi; sonra tabağı fırlatıp, kırması ritüelidir.

Diğer ortak gelenek, çocukları küçük yaşta ölen ailelerin her Kurban Bayramı'nda, hayır yapmak için, minik bir terra kotta testiye (içine veya üstüne bir şeyler koyarak) bir veya birkaç çocuğa armağan etmeleri, onları sevindirmeleridir.

Ortak geleneklerden biri de vefat sonrası, taziye evinden bazen kırk gün, bazen bir yıl boyunca fakirlere, seramik (sırlı veya sırsız) bir çanak içinde yemek verilmesidir.

Ayrıca araştırmada; Diyarbakır, Mardin ve Bitlis'te düğünlerde testi kırılıp, bereket, mutluluk dilekleriyle saçlar yapılması; çocukları erken yaşta ölen ailelerin dini bayramlarda ölmüş çocuklarının hayrına başka

çocukları sevindirmeleri; vefat sonrası ölen kişinin hayrı diye kırk gün fakirlere yemek verilmesi; kökeni Şamanizme dayanan ritüellerin günümüzdeki kalıntıları olduğu görülmüştür.

Araştırma sonucunda Diyarbakır, Mardin ve Bitlis her ne kadar zengin çömlek çeşidine sahip olsa da az sayıda çömlek, gelenekler içinde kullanılmıştır. Bu tespit içinde sadece; Bitlis’de *kasik* denen çanağın ve *savul* denen testinin, Diyarbakır ve Mardin illerinde ise; *mezarlık testisi*, *gelin testisi* ve *kırk çanağı* adı verilen çömlek çeşitlerinin gelenekler içinde özellikle kullanılan eşyalar olduğu belirlenmiştir. Bu geleneklerde kullanılan çömlüklerin sırlı veya sırsız oluşları, adları birbirinden değişiktir. Ancak ortak yanları form olarak birbirlerine benzemeleri ve aynı işlevle kullanılmalarıdır.

Öte yandan bu araştırmanın sonucunda; teknolojinin ilerlemesi nedeniyle bazı geleneklerde çömlüklerin kullanılmasının yok olmaya yüz tuttuğu tespit edilmiştir. Özellikle taziye evinden fakirlere verilen yemekler için, ucuzluğu ve pratikliği nedeniyle, plastik veya kâğıt tabaklar kullanılmaktadır.

Söylenceler, gelenekler ve çömlükler arasında kurulan bağ, sınırlı olsa da yaşamaya devam ederken, bunların kayıt altına alınması, gelecek nesiller açısından anlamlı olabilir.

KAYNAKÇA

- BEYSANOĞLU, Ş. (1992). *Kültürümüzde Diyarbakır*. Ankara: San Matbaası.
- BİTLİS YILLIĞI (1967). Bitlis Valiliği Yayını, Bitlis.
- DAŞDAĞ, E. (2000). *Geleneksel Diyarbakır Çömlekçiliğinden Evrensel Seramiğe*. 1. Uluslararası Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu, 07-09 Nisan 2000, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta, 115-118.
- DAŞDAĞ, E. (2001). *Diyarbakır Çömlekçiliği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi.
- DAŞDAĞ, E. (2013a). The Traditional Mardin Pottery. *Ceramics Technical*, 37, 80-85.
- DAŞDAĞ, E. (2013b). *Diyarbakır Geleneksel El Sanatları*. Cilt II. Ed: K. Haspolat, F.E. Daşdağ. "Toprak İşleri Bölümü", Ankara: Diyarbakır Gıda, Tarım ve Hayvancılık Müdürlüğü Yayınları, 5, Korza Yayıncılık, 261-290.
- DAŞDAĞ, E. (2018). *Diyarbakır Geleneksel Çömlekçiliği ve Diyarbakır Atölyelerinin Son Örneği. Tasarım ve Koruma*. Ed: Dağtekin E. E., Halifeoğlu F. M., Oğuz G. P., Özyılmaz H. İstanbul: Birsan Yayınevi, 195-206.
- GÜNER, G. (1988). *Anadolu’da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik*. İstanbul: Ak Yayınları.
- KÖKSAL, H. (1996). Türk Düşünlerinde «Saçı» Geleneği, Buna Bağlı Ritler Pratikler. *Bilig Dergisi*, 1, 75-81.
- ÖLMEZ, Ö. (2008). *Türk Folklorunda Ölüm Üzerine Sosyolojik Bir Çalışma*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi.

- ÖRNEK, S. V. (1971). *Anadolu Folklorunda Ölüm*. Ankara Üniversitesi Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- ROUX, J. P. (1999). *Altay Türklerinde Ölüm*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi
- ŞİŞMAN, B. *Gelenek Görenek ve İnançlar (online)* 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi. T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü. file:///C:/Users/ASUS/Downloads/CagdasKentinDugunAlgisiveDugunOrganizasyonSirketler_20190315161810135%20(1).pdf (Erişim Tarihi:18 Ocak 2021).
- ÜNAL, S. (1996). Diyarbakır’da Unutulmaya Yüz Tutmuş Bir Sanat: Çömlekçilik, *Arkitekt*, 4, 94-97.

Canlı kaynaklar,

- BALCI, C. (2020). 1956 doğumlu. Emekli bankacı, Mardin.
- BALIKÇI, R. (2000). 1935 doğumlu. Çömlek Ustası, Şehitlik, Diyarbakır.
- DENİZ, Z. (2019). 1950 doğumlu. Çömlek ustası. Kavakbaşı, Mutki, Bitlis.
- DİNÇ, M. (2020). 1980 doğumlu. Kütüphane Müdürü. İstanbul Medeniyet Üniversitesi. İstanbul.
- DİNÇ, Ş. (2020). 1950 doğumlu. Kavakbaşı, Mutki, Bitlis.
- KAYNAKA, Ş. (2013). 1940 doğumlu. Çömlek Ustası, Mardin.
- KORKUTATA, M. (2021). 1972 doğumlu. Kınalı Eller Kadın Derneği Başkanı, Diyarbakır.
- KUBAT, N. (2020). 1948 doğumlu. Ev hanımı, Diyarbakır.
- ÖZABAY, C. (2019). 1981 doğumlu. Çömlek ustasının oğlu. Kavakbaşı, Mutki, Bitlis.
- ÖZABAY, S. (2019). 1990 doğumlu. Çömlek ustası. Kavakbaşı, Mutki, Bitlis.
- TEKİN, A. (2000). 1945 doğumlu. Çömlek Ustası,. Mardin Kapı, Diyarbakır.
- TOPALOĞLU, N. (2000). 1947 doğumlu. Çömlek Ustası Ahmet Topaloğlu’nun oğlu, Diyarbakır.
- ÖZKAN, F. (2020). 1950 doğumlu. Memduh DİNÇ’in kayınpederi. Kayabaşı mah. Kavakbaşı. Mutki, Bitlis.
- YILDIZ, K. P. (2020). 1951 doğumlu. Ev hanımı. Mardin.

İnternet Kaynakçası

- <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bitlis/kulturatlasi/evlenme-gelenekleri768531>
- **Görsel Kaynakçası**
- Resim1, Evren Daşdağ arşivi, 2000.
- Resim 2 a.b., Evren Daşdağ arşivi, 2000..
- Resim 3, <https://www.iha.com.tr/bitlis-haberleri/ahlattakurumlar-arasi-voleybol-turnuvasi-sona-erdi-2301030/> (erişim tarihi: 24 Ocak 2021)
- Resim 4, <https://bilimdili.com/toplum/yasam/fotografalarda-mogolistan-saman-rituelleri/> (erişim tarihi: 24 Ocak 2021)
- Resim 5, Evren Daşdağ arşivi, 2019.
- Resim 6 a, Evren Daşdağ arşivi, 2019.
- Resim 6 b, GÜNER, G., 1988. Anadolu’da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik, Ak Yayınları, 56, İstanbul.
- Resim.7 a. b., Evren Daşdağ arşivi, 2000.
- Resim 8, <https://diyarbakirhafizasi.org/gelinle-damat-olmanin-kadim-hikayesi/> (erişim tarihi: 24 Ocak 2021)
- Resim 9. <http://mardinhaber.com.tr/haber-mardin-yoresi-evlenme-adetleri-7313.html> (erişim tarihi: 24 Ocak 2021)
- Resim 10, Evren Daşdağ arşivi, 2000.
- Resim 11 a. b., Evren Daşdağ arşivi, 2019
- Resim 12 a. b., Adil Tekin arşivi, 1930.

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Macaristan Budin ve Peç şehirlerinde bulunan Osmanlı hamamları ve korunma durumları

The conservation concepts of the Ottoman baths in Budin and Pecs city in Hungary

Tansu Doğan¹ 

1 Doktora Öğrencisi, Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli, TÜRKİYE, E-mail: tansudoggan@gmail.com

Öz

Bu çalışmada, Osmanlı'nın Macaristan hakimiyeti süresince ülke genelinde yapılan en meşhur hamamlar anlatılmıştır. Araştırmanın ana konusu ise Macaristan'ın Peç şehrinde bilinen Türk hamamlarını araştırmak ve günümüze yalnızca harabe olarak ulaşabilmiş olan Memi Paşa Hamamı'nın tarihini ve koruma çalışmalarının incelenmesidir. Araştırma süresince hamam yerinde incelenmiş, bugünkü koruma durumu hakkında Peç şehir arşivinden bilgiler alınmıştır. Ayrıca dönemin ünlü gezgini Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde verilen bilgiler çalışmanın önemli bir kısmını oluşturmaktadır.

Anahrar kelimeler: Hamam, Macaristan'daki Türk Hamamları

Abstract

In this study, the most famous baths built in Hungary during the Ottoman rule are explained. The main subject of the research is to investigate the Turkish baths known in the city of Peç in Hungary and to examine the history and conservation works of the Memi Pasha Bath, which has survived till today as a ruin. During the research, the Memi Paşa Bath was examined at the site and information was obtained from the Pecs city archive about the current conservation status. In addition, the informations given by the famous traveler Evliya Çelebi, constitutes an important part of the study.

Keywords: PBath, Turkish Bath, Baths in Hungary

Citation/Atıf: DOĞAN, T. (2021). Macaristan Budin ve Peç Şehirlerinde Bulunan Osmanlı Hamamları Ve Korunma Durumları. Journal of Arts. 4(1), 49-58, DOI: 10.31566/arts.4.1.05

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Tansu Doğan
E-mail: tansudoggan@gmail.com



Bu derginin içeriği Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

1. GİRİŞ

Antik çağlarda, suyun insanları günahlardan ve kötülüklerden arındırdığına inanılmaktaydı. Bu nedenle toplumlar bu dönemlerde temizlenmek ve özellikle arınmak için nehirleri kullanmışlardır. Zaman içerisinde, toplumların gelişmesi ile birlikte hamamların kullanılmaya başlandığı bilinmektedir. İcat edildikleri günden itibaren hamamlar her dönemde, toplumların kültürlerinde önemli rol oynamışlardır.

Osmanlı devrinde, evlerde taşıma su kullanılması nedeniyle, halk yıkanma ihtiyacını hamamlarda karşılamıştır. Hamamlar zaman içerisinde kullanım alanlarına göre çeşitlenmişlerdir. Saraylarda hükümdar ve ailesi için saray hamamları inşa edilmiş, halkın kullanımı için çarşılarda halk hamamları inşa edilmiştir. Taşıma suyun kullanıldığı hamamlar dışında, şifalı sıcak kaynak suyunun çıktığı bölgelerde de kaplıcalar inşa edilmiştir (Yılmazkaya, 2002:15). Osmanlı döneminde özellikle halkın kullanımı için inşa edilen hamamlar genellikle külliye şeklinde; dini, kültürel ve sosyal yapılara yakın konumlandırılmıştır. Türk hamamı, plan tipolojisi itibarıyla ana hatlarını Antik Yunan hamamlarından almış olup, ihtiyaçlar doğrultusunda şekillendirilerek Türk Hamamı tipolojisi oluşturulmuştur (Ertuğrul, 2009:244).

Osmanlı Devleti, bir imparatorluk olması bağlamında yalnızca günümüz Türkiye topraklarında değil, birçok Avrupa ülkesi ve Balkan topraklarında hakimiyet sürmüştür. Tüm devletler gibi, Osmanlı da fethettiği topraklara Türk kültürü aşılayarak kalıcı olmayı hedeflemiş ve bu bölgelerde cami, türbe, hamam gibi birçok eser bırakmıştır. Bunlardan bazıları günümüze kadar ulaşmış, bazıları ise yalnızca arşiv belgelerinden öğrenilmiştir.

1526-1688 yılları arasında Macaristan topraklarına birçok akınlar yapmış ve nihayetinde bölgede hakimiyet sağlamış olan Osmanlı İmparatorluğu, 162 yıl boyunca Macaristan topraklarında birçok eser vermiş, bölgelerin jeolojik özelliklerine göre hamamlar ve ılıcalar/kaplıcalar inşa etmiştir (Aslanapa, 1949-1950:325). Bu dönemde özellikle Budin ve Peç şehirlerindeki hamam ve ılıcalar öne çıkmaktadır. Bazıları halen kullanımda olan, bazıları ise yıkıntıdan ibaret olan bu hamamların korunma durumlarını ortaya koymak bu araştırmanın asıl amacını oluşturmaktadır.

2. OSMANLI İMPARATORLUĞU'NUN MACARİSTAN HAKİMİYETİ

Tarihi boyunca oldukça geniş sınırlara ulaşmış olan Osmanlı İmparatorluğu, Kanuni Sultan Süleyman önderliğinde yapılan Mohaç Meydan Muharebesi ile birlikte Macaristan topraklarını da bir dönem elinde tutmuş ve 162 yıl bu bölgede hakimiyet sürmüştür (Bilge, 2000:35). Osmanlı'nın farklı etnik kökenden milletleri bir arada barındırabilme başarısını Macaristan sınırlarında da görmek mümkündür. Bu anlamda farklı kimliklerin ortak bir kültürel birliktelik sağladığı görülmektedir.

Aslanapa'ya göre (1949-1950); Macaristan, Osmanlı İmparatorluğu'nun yalnızca bir eyaleti olması nedeniyle burada yapılan Türk eserleri gösterişten uzak, sade bir mimariye sahiptir. Yalnızca eyaletin merkezi olan Budin bölgesinde diğer şehirlere kıyasla daha ihtişamlı eserler inşa edilmiştir. Yaklaşık bir buçuk asır süren Osmanlı hakimiyetinde, Macaristan'da yüz elli kadar mimari eser yaptırılmıştır (Aslanapa, 1949-1950:325). Osmanlı yönetimi öncesinde Macaristan'da Roman ve Gotik mimari hakim iken, Osmanlı yönetimi süresince Barok mimari etkisini gösterir. Bunun yanında kentlerde Osmanlı kenti karakterini de görmek mümkündür. Turan'a göre (2005) ise, Osmanlı kültürü etkisinin Macaristan'da sınırlı kalmasının sebebi, Macaristan'ın diğer Balkan ülkelerine göre Payitahtan daha uzak oluşudur (Turan, 2005:51). Mohaç Meydan Muharebesi'nden sonra Türkler, Macaristan'ın işgaline Peçuy (Peç) şehrinde başlamıştır. Bu nedenle Macaristan'daki Türk kültürünün en sağlam zemini Peç şehrinde oluşturulmuş ve bu bölgede birçok Türk eseri inşa edilmiştir. Budin'den sonra Macaristan'daki en büyük Osmanlı şehri olan Peç, önceleri Mohaç sancağına bağlı iken 1564'ten sonra bağımsız bir sancak haline gelmiştir (Bilge, 2000:51).

Osmanlı kültüründe bilinen imaret sistemi, Macaristan sınırlarında da aynı şekilde işlemiş, çoğu şehirde cami, hamam ve medrese yapıları bir külliye şeklinde birbirine yakın olarak inşa edilmiştir. Külliyenin parçası olan hamamlar dışında bireysel olarak inşa edilmiş olan hamamlar da vardır. Yapıldığı bölgenin jeolojik özellikleri göz önünde bulundurularak, doğal kaynak suyu çıkarılan bölgelerde ise ılıcalar (kaplıca) inşa edilmiştir. Günümüzde Osmanlı devrinden kalan hamamlar ve ılıcalar incelendiğinde, Macar halkı

tarafından devam ettirilen kaplıca kültürü sayesinde ılıcala olarak inşa edilmiş, yani doğal kaynak suyu ile beslenen hamamların halen faaliyette olduğu, fakat taşıma su kullanılan hamamların neredeyse tamamının yıkıldığı veya harabe haline geldiği bilinmektedir (Yılmazkaya, 2002:23).

3. MACARİSTAN'DA BULUNAN OSMANLI HAMAMLARI

3.1. Budin Kentinde Bulunan Osmanlı Hamamları

Budin kentinde en bilinen Türk hamamları ve ılıcaları şu şekilde sıralanabilir:

3.1.1. Rudas Hamamı

Rudas Hamamı, 1566-1578 yılları arasında dönemin paşası Sokollu Mustafa tarafından yaptırılmıştır. Evliya Çelebi, hamamı 'Yeşil Direkli İlica' olarak isimlendirmiştir. Bu isim hamamın sütunlarından birinin yeşil olmasından kaynaklanmaktadır (Ayverdi, 2000:106) Ayrıca hamamın ılıca olarak isimlendirilmesinin sebebi, doğal kaynak suyu ile beslenmesidir..

Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde (2010) hamam şu şekilde anlatılmaktadır:

"...Tabahane varoşu içinde Tuna Nehri kenarında 8 adet Kisra kemerleri gibi yüksek kemerler üzerinde yüksek ve yuvarlak bir kubbesi var, baştan başa kırmızı kiremit örtülü büyük kubbedir ki Hanefi mezhebinden ziyade 10'a 10 değil belki 24 kırat fazla yuvarlak şekilli göl gibi bir havuzdur. Çepeçevre tam 200 ayak kuşatır tertemiz yuvarlak bir havuzdur. Kenarları havuz içine incek beş kat geniş merdivenlerdir ki her kişi boyuna göre katlarda yıkanır. Bu büyük havuzun çevresindeki 8 adet kemerlerin altında 8 adet Hanefi kurnaları vardır."

Hamamın ilerleyen dönemlerinde, iç mekanda dört köşeye birer düzensiz köşeli havuz yapıldığı bilinmektedir. Zamanın seyyahlarının anlatımına bakıldığında, Türk döneminde köşeli havuz olmadığı bilinmektedir. Dolayısıyla bu havuzlar, Osmanlı hakimiyeti sonrasında yapılmış olmalıdır (Aslanapa, 1949-1950:332).

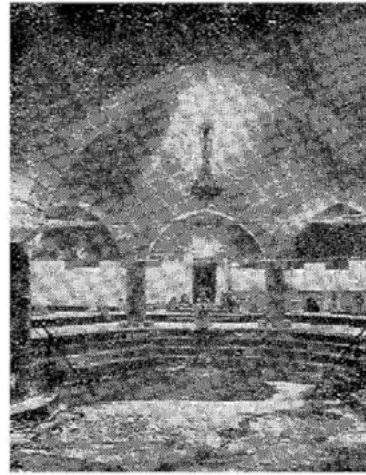
Rudas Hamamı, günümüzde restore edilmiş ve termal hamam olarak hizmet vermeye devam etmektedir

Resim 1. Rudas Hamamı İç Mekan Çizim



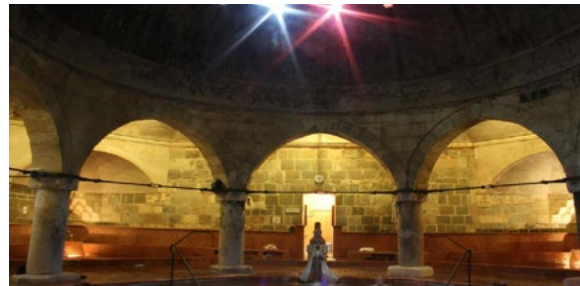
Kaynak: <https://turkinfo.hu/bongesзде/tortenelem/romai-es-torok-furdok-budapest-teruleten/>

Resim 2. Rudas Hamamı İç Mekan Çizim



Kaynak: Aslanapa, 1949-1950

Resim 3. Rudas Hamamı Günümüz İç ve Dış Mekan



Kaynak: Budapest Baths, Rudas Bath, 2017, www.bathsbudapest

3.1.2. Veli Bey Hamamı

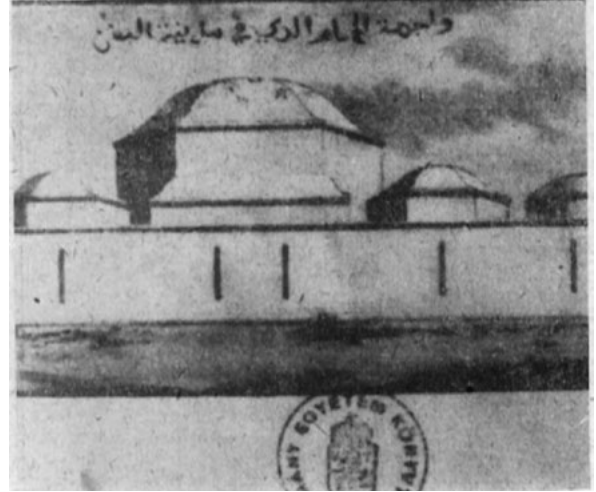
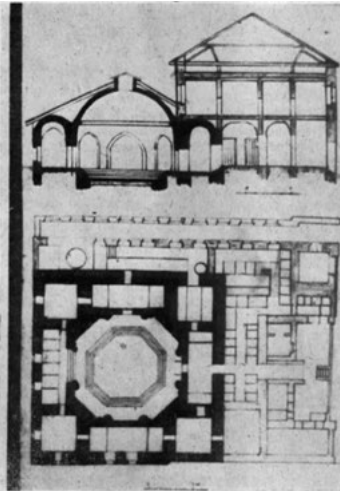
Veli Bey Hamamı, Sokollu Mustafa Paşa tarafından, 1572'de Budin kentinin dışında şifalı su kaynağı bulunan bir bölgede inşa edilmiştir. Budin'in en büyük hamamı olan bu yapı, kare planlı olup, merkezinde sekiz köşeli havuzu ve büyük bir kubbesi bulunmaktadır. Duvarlarında mukarnaslar bulunan yapı, simetrik bir plana sahiptir. Molnar (1970), hamamı detaylı bir şekilde betimlemiş ve oldukça etkileyici bir hamam olduğundan bahsetmiştir (Ayverdi, 2000:120).

Evlia Çelebi (2010) ise, Veli Bey Hamamını şöyle tanımlamıştır:

"...Gül Baba ile Baba Miftah Sultanların yanında büyük yapılar ile bezenmiş ve türlü türlü kubbeler ile döşenmiş meşhur bir hamamdır. 8 adet Havarnak kemeri üzerinde ve 8 köşe sağlam duvar üzerinde yapılarını tamamı baştan başa ibretlik kırmızı kiremit ile örtülü kırmızı bir kubbedir. Bu yüksek kubbenin ortasında Şafii mezhebi üzere ona on temiz bir havuzdur ki temiz su ile dolu olup her tarafından beyaz mermer arslan ağızlarından saf sıcak sular gece gündüz bu büyük havuza dolmaktadır. Ve bir halvette de bir küçük havuzu vardır, ama bu çok sıcaktır. Değme adam girmeye tahammül edemez, tâ bu merteye sıcaktır."

Veli Bey Hamamı, günümüzde hala kullanımda olan hamamlardan biridir. Hamam 2010'lu yıllarda orijinal plan tipine sadık kalınarak restore edilmiştir. Restorasyon sırasında hamamın orjinal taş zemini ve orjinal su boruları korunmuş ve transparan örtü sistemi kullanılarak tarihi dokunun sergilenmesi sağlanmıştır (Molnar, 1970:67).

Resim 4. Veli Bey Hamamı Plan ve Kesiti



Kaynak: Radowsky, 1962

Resim 5. Veli bey Hamamı Restorasyon Dönemi



Kaynak: <http://budnews.hu/news/Culture/619/hidden-treasures-of-budapest---part-3>

Resim 6. Veli Bey Hamamı Dış Görünüm





Kaynak: <https://www.budapestbylocals.com/veli-bej-bath.html>

3.1.3. Horoz Kapısı Hamamı

Bilinen diğer adı ile Kral (Kıraly) Hamamı, Budin surları içerisinde Horoz Kapısı'na yakın bir bölgede inşa edilmiş olup, suyu Veli Bey Hamamının kaynağından getirilmiştir. 1.5 km mesafede bulunan su kaynağından suyun taşınması, pişmiş topraktan yapılmış bir su yolu ile sağlanmıştır. Bu hamamın Sokollu Mustafa Paşa tarafından yaptırıldığı düşünülse de arşivlerde kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır (Ayverdi, 2000:106).

Horoz Kapısı Hamamı, Veli Bey Hamamı'na göre daha sade bir yapıda inşa edilmiştir. Bu hamamda özel dinlenme odaları yoktur. Hamamın ortasında dört basamaklı bir merdiven ile inilen sekiz köşeli bir havuz, duvarlarda ise büyük sivri kemerli nişler görülmektedir. Hamamın merkezinde ise büyük bir kubbe bulunmaktadır (Aslanapa, 1049-1950:333).

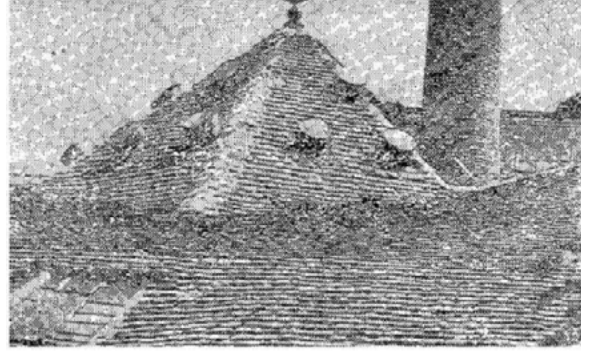
Molnar (1970) tarafından verilen bilgilere göre, hamam 1958'de restore edilmiştir. Aslanapa (1949-1950) ise hamamın Klasisizm döneminde genişletildiğini fakat asıl plan tipinin bozulmadığını söylemiştir.

Evliya Çelebi Seyahatname'sinde (2010) hamamdan şöyle bahsedilmiştir;

"...Horoz Kapısı'nın iç yüzünde ufak tefek bir ılıca daha var, zengin fakir tüm halk için orta sıcaklıkta bir ılıcadır, ancak o kadar beğenilir ve meşhur değildir."

Horoz Kapısı Hamamı, günümüzde Kral Termal Hamamı ismini almış ve restore edilmiş haliyle faaliyettedir.

Resim 7. Kral Hamamı Dış Görünüşü



Kaynak: Aslanapa, 1949-1950

Resim 8. Kral Hamamı İç Görünüm



Kıraly Fördö, 2017, <http://en.kiralyfurdo.hu>

Resim 9. Kral Hamamı Dış Görünüşü



Kaynak: Kıraly Fördö, 2017, <http://en.kiralyfurdo.hu>

3.1.4. Tabakhane Hamamı

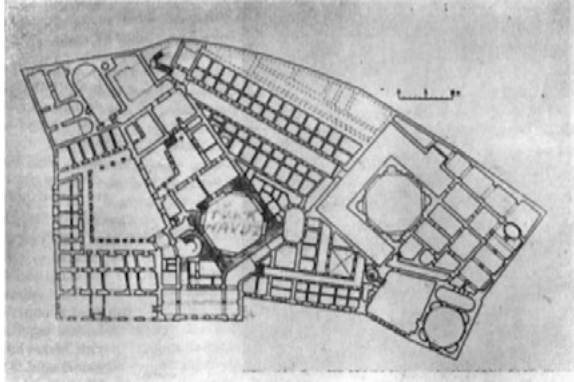
Tabakhane Hamamı, Gallert dağı eteğinde tımarcılar ve yoksul halkın kullanımı için inşa edilmiş bir hamamdır. Radowszky (1962)'nin söylediğine göre bugünkü adı İmre'dir. Hamama daha sonra birçok ilaveler yapılmışsa da yapının son dönemlerinde yalnızca Türk hamamı kısmının işletildiği bilinmektedir (Aslanapa, 1949-1950:334).

Evliya Çelebi (2010) Tabakhane Hamamını şöyle anlatmıştır;

"...Bu anılan Yeşil Direkli İlica yanında Tabahane varoşu mahalleleri içinde kurşun örtülü bir mamur büyük ılıcadır. Bunun dahi suyu ılıktır. Gayet kükürt kokulu bir sudur. Bu yararlı ılıcaya sabahleyin erkekler girip kuşluk vaktinden gece yarısına kadar kadınlar girer. Zira mahalle içinde bulunup büyük havuzlu, pek çok halvetli ve 8 adet kurnalı hamam gibi bir ılıcadır. Herkes futa ve sileceği ile girip tertemiz olup çıkar gider, bir habbe ve mangır vermez. Eğer bir peştamal, kese ve sabun lâzım ise bir akçe verip gidersin. Başka ılıcalar da hep böyledir."

Tabakhane Hamamı, günümüze ulaşamamıştır.

Resim 10. Tabakhane Hamamı Planı



Kaynak: Radowszky, 1962

3.1.5. Baruthane Hamamı

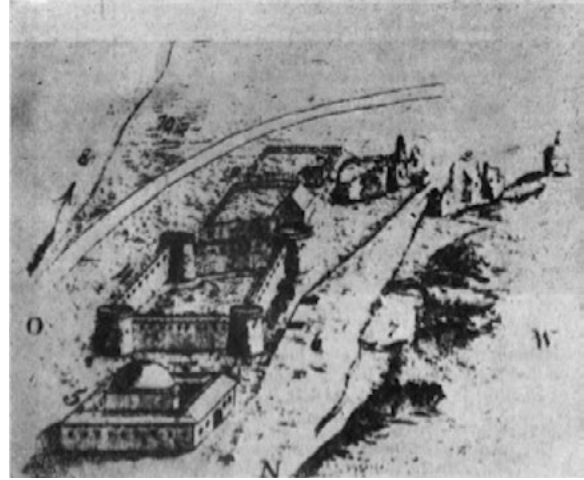
Baruthane Hamamı, Osmanlı döneminde baruthanede çalışan işçiler için inşa edilmiş bir hamamdır. Kare planlı ve merkezi kubbeli bir hamamdır. Radowszky (1962), hamamın bu dönemde yerli Budin halkı tarafından da sık sık ziyaret edildiğini söylemiştir (Radowszky, 1962:41).

Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde (2010) hamam hakkında şunlar söylenmiştir;

"...Bu anılan Veli Bey İlicası yakınında Baruthane İlicası o kadar donanımlı ılıca değildir, ama özellikleri boldur, genellikle girenler kâfirdir. Baruthanenin tüm çarkları bu ılıca suyundan döner, sanki çark-ı felektir. Bu acayip eser de yerinde yazılır."

Baruthane Hamamı, günümüze ulaşamamıştır.

Resim 11. Eski Baruthane Görünüşü



Kaynak: Radowszky, 1962

3.2. Peç Şehrinde Bulunan Osmanlı Hamamları

Peç şehri, Osmanlı için önemli bir bölge olma niteliği taşısa da yapılmış olan hamamların varlığına yalnızca yazılı kaynaklardan ulaşabilmektedir. Bunun nedeni, taşıma suyun kullanıldığı hamamlar olmalarıdır. Bu hamamlar Macar halkı tarafından kullanılmamış ve günümüze kadar dayanamayıp yıkılmış veya harabe şeklinde ulaşabilmişlerdir.

Resim 12. 1687 tarihli Joseph Haüy tarafından çizilmiş şehir planında Osmanlı yapıları ve hamamların bulunduğu konumlar



Kaynak: Petrovic, 2011

3.2.1. Kasım Paşa Hamamı

Kasım Paşa Hamamı, Peç şehrinde imaret sistemine uygun olarak Kasım Paşa Camii'nin yanına inşa edilmiştir. Bugün hamamın bulunduğu bölgede mahkeme binası bulunmaktadır. Dolayısıyla hamam günümüze ulaşmamıştır (Ayverdi, 2000:223).

Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde (2010) hamamdan şöyle bahsetmiştir;

"...Camiinin mihrabı önünde yol aşırı sol tarafta hoş ve temiz bir hamamdır ki dillerde söylenir. Suyu, havası ve yapısı da hoştur. Bu hamamın camekânı büyük bir kubbedir. Onun tam ortasında tek parça beyaz mermerden büyük bir havuz var ki diller ile anlatılmaz, zira o büyüklükte tek parça ağır taşı o derece oyma ustası nasıl oydu ve nasıl kaldırma sanatı ile bu camekâna kodular? diye insan görüp şaşırır. Zira bu büyük havuz hamam kapısından sığmaz.

Bu havuzun ortasında sapsarı altına benzer sarı pirinçten bir şadırvan kadehi var. İçine 15 adam otursa sığar. Tâ bu derece geniş dökme pirinç kadehtir.

Bu kadehin çevresinde 12 adet ejder ağızları tasvirlerinden abıhayat sular fışkırıp akıp aşağı mermer büyük havuza dökülür. Ve bu sanatlı kadehi usta 3 adet tunçtan Öküz kellesi ve 3 adet tunçtan kaplumbağa gövdesi şekilleri üzerine bu şadırvan kadehini bir sanat ile oturtmuş ki gören adamın aklı gidip hayret içinde kalır. Gerçekten de insanın yapacağı şey değil, hüner sahibi işidir ki bu havuz tüm seyyahlar arasında meşhurdur."

Resim 13. Hamamın Yerine Yapılmış Olan Mahkeme Binası



Kaynak: Kişisel Arşiv, 2017

3.2.2. Ferhad Paşa Hamamı

Arşiv kayıtlarında Ferhad Paşa Hamamı hakkında oldukça az bilgi mevcuttur. Günümüze ulaşmamış bir diğer hamam olan Ferhad Paşa Hamamı, çarşı hamamı olarak inşa edilmiştir. İmaret sistemine uygun olarak Ferhad Paşa Camii'nin yanında bulunduğu bilinmektedir. Hamam bugün mevcut değildir (Molnar 1970:72).

Evliya Çelebi (2010) hamam hakkında şunları söylemiştir;

"...Bir latif hamam-ı hûb-havâ ve bir pâk ve nazîf humma-i rûşenâdır, ama o kadar işlemez hamam-ı fukaradır. Meşhur hamamlar bunlardır."

3.2.3. Memi Paşa Hamamı

Peç şehir sınırları içerisinde en uzun süre ayakta kalmayı başarmış olan hamam, Memi Paşa Hamamı'dır. Evliya Çelebi'nin anlattığına göre, Memi Paşa kim olduğu tam olarak bilinmemekle birlikte, üst rütbeli bir paşadır. Bir kilise içerisindeki 50 kadar müslüman çocuğun esir tutulduğunu öğrendikten sonra askerleriyle kiliseye baskın yaparak çocukları kurtarmıştır. Ardından çocukların esir tutulduğu bu kiliseyi camiye çevirmiştir. Memi Paşa Hamamı da bu camiinin yanında yine imaret sistemine uygun olarak bir medrese ile birlikte inşa edilmiştir. Günümüzde bahsi geçen medrese yıkılmış, camii ise tekrar kiliseye çevrilip kullanıma açılmıştır (Ayverdi, 2000:224).

Evliya Çelebi (2010), Seyahatnamesinde Memi Paşa Hamamı hakkında hem bilgiler vermiş hem de nazm yazmıştır;

“...Geniş, hoş yapı, hoş hava ve sevimli hoş hamamdır ki tüm hizmetçileri güneş parçası oğlanlardır.

Nazm:

Hamama girdi nazile bir sîm-ten güzel

Şol şöyle diyecek yeri yok cümle ten güzel

beyti üzere Peçoy şehrinin tüm sevimli gençleri bu hamamda gümüş tenlerini gösterip mavi futalar içinde soyulmuş badem gibi has ve beyaz yumuşak ve hoş bedenleri üzerine kâküllerini dağıtıp âşıkların akıllarını perişan ederek naz ile hamam içinde salınırlar.”

Memi Paşa Hamamı günümüze tam anlamıyla ulaşamamıştır. 1880 yılında tamamen yıkılan yapı, 1960 yılında gerçekleştirilen bir kazı çalışmasıyla yeniden gün yüzüne çıkarılmıştır. Eski şehir planlarından çifte hamam olduğu anlaşılan Memi Paşa Hamamı için yapılan kazılarda hamamın yalnızca tek tarafına ulaşılmıştır. Yapının diğer yarısı üzerinde banka binası bulunması nedeniyle herhangi bir kazı çalışması yapılamamıştır. Hamama bitişik konumlanmış olan sıcak su deposunun üzeri tonoz ile kapatılmıştır (Ivan, 1977).

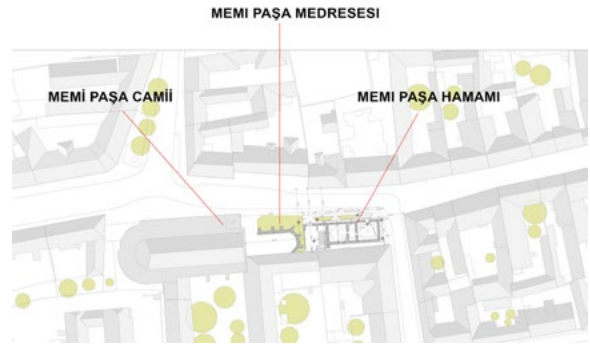
Hamamın giriş kısmında bulunan süs havuzu ve hamamın kaldırım düzeyine kadar olan duvarları bugün de görülebilmektedir. Herhangi bir üst örtüsü bulunmayan hamam yapısı, açık bir müze olarak değerlendirilmiş ve gerekli koruma çalışmaları yapıldıktan sonra sergiye açılmıştır. Harabenin içerisinde hamamın göbek taşı, bazı kurnalar ve soyunmalık platformları halen görülebilmektedir (Molnar, 1970:75).

Resim 14. 1960 yılı Memi Paşa Hamamı Kazı Çalışmaları



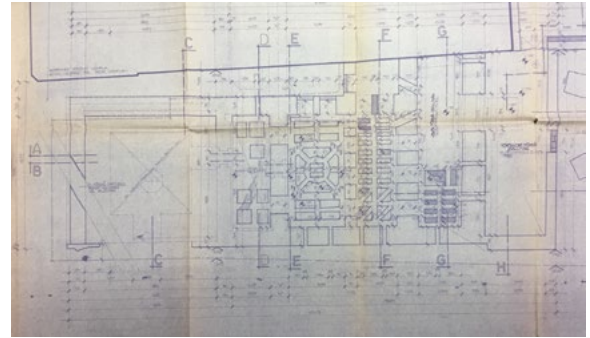
Kaynak: Hungarian National Digital Archive , 2017, <http://mandadb.hu/tart/mcitem/373295>

Resim 15. Memi Paşa Cami, Medresesi ve Hamamı Günümüz Vaziyet Planı



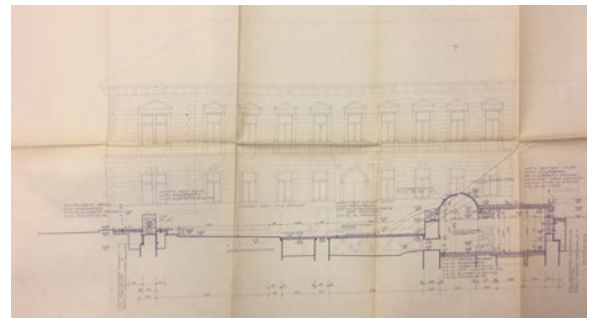
Kaynak: Kosa Balaj, Survey Study, 2017

Resim 16. Memi Paşa Hamamı Rölövesi plan



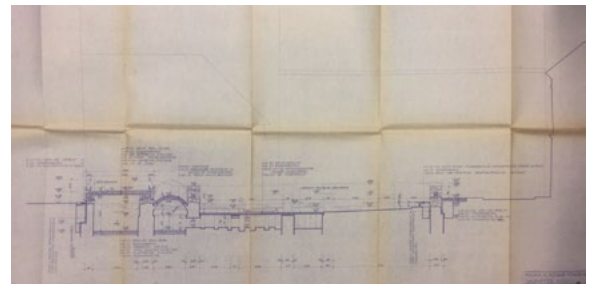
Kaynak: Szigetvari, Municipality Archives, 2017

Resim 17. Memi Paşa Hamamı Rölövesi kesit



Kaynak: Szigetvari, Municipality Archives, 2017

Resim 18. Memi Paşa Hamamı Rölövesi kesit



Kaynak: Szigetvari, Municipality Archives, 2017

Resim 19. Memi Paşa Hamamı günümüz hali



Kaynak: Kişisel Arşiv, 2017

4. SONUÇ

Macaristan hükümeti, 1870 yılında Türk tarihini araştırma amacıyla dünyanın ilk Türkoloji bölümünü kurmuştur (Biol, 2010:483). Bununla birlikte Peç şehrinde birçok restorasyon çalışması gerçekleştirilmiş ve Osmanlı'dan kalan birçok anıt eser koruma altına alınmıştır.

Macaristan sınırları içerisinde bulunan Osmanlı hamamlarının bugünkü durumları incelendiğinde süreç içerisinde kullanılmaya devam eden hamamlar için oldukça özenli bir koruma ve restorasyon çalışması yapılmış olduğu görülmektedir. Horoz Kapısı Hamamı, Rudas Hamamı ve Veli Bey Hamamı incelendiğinde, hamamların kullanılabilir durumda olan bölümleri işlemeye devam ederken, kullanılmayacak bölümlerin transparan örtü sistemleri gibi yöntemler ile kapatılarak sergilendiği görülmüştür. Bu durum, Macaristan'da tarihi eserlere karşı saygılı bir tavır sergilendiğini ve tarih bilimine önem verildiğini göstermektedir. Günümüze kadar dayanamayıp yıkılmış olan bir takım hamamlar için yapılmış olan kazı ve koruma çalışmaları değerlendirildiğinde, hamamların kazı çalışmalarıyla yeniden gün yüzüne çıkarılmış olması, yapıya bir arkeolojik eser tavrı kazandırıldığını gösterir. Toplumlar bu tip kazı çalışmaları sayesinde yapıların ve kültürlerin geçmişi hakkında daha doğru bilgilere ulaşabilirler. Bu anlamda Memi Paşa Hamamı incelendiğinde, kazılar sonucunda tüm iç mekan unsurlarına ulaşılsa da kurnalar ve göbek taşı gibi bir takım iç mekan öğelerine ulaşılmıştır. Bulunan objeler orjinal yerlerinde, halka açık ve güvenliksiz bir şekilde sergilenmektedir. Peç arşivlerinde hamam için tasarlanmış çelik bir çatı örtüsünün çizimleri bulunmuş, fakat bu proje hayata geçirilmemiştir. Yapının korunması için mevcut duvarlarda gerekli güçlendirme çalışmalarının yapılmış olduğu görülmektedir. Fakat olumsuz hava koşulları ve diğer dış etkenler düşünüldüğünde, yapının doğru bir şekilde koruma altına alınması gerekmektedir. Kazılar sonrasında, yıkıntı haline ulaşılan yapı yalnızca eldeki bilgiler ölçüsünde toparlanmış, yapının orjinaline aykırı veya uydurma herhangi bir müdahalede bulunulmamıştır. Bu gerçekçi tavır sayesinde tarih çarpıtılmadan okunabilmektedir (Venedik Tüzüğü, 1964).

Dökümantasyon, tarih araştırmalarının en önemli bölümünü oluşturur. Toplumlar tarihlerini ancak dökümanlar ve belgeler sayesinde gelecek nesillere

doğru biçimde aktarabilir. Macaristan'da bulunan Osmanlı dönemine ait hamamlar da süreç içerisinde fotoğraflanmıştır. Bu sayede hamamlar, tarih kayıtlarındaki yerlerini en doğru şekliyle alabilmiştir.

Tüm bu değerlendirmelere bakıldığında, Macaristan hükümetinin Türk eserlerine bu denli önem vermiş olması ve yapılan koruma çalışmaları, Türk tarihinin ve kültürünün doğru bir şekilde gelecek nesillere aktarılabilmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Ancak unutulmamalıdır ki, korumada en önemli nokta, korumanın sürekliliğinin sağlanabilmesidir.

KAYNAKÇA

- ARU, K.A. (1941). *Türk Hamamları Etüdü*, Doçentlik Çalışması. İTÜ Mimarlık Fakültesi.
- ASLANAPA, O. (1949-1950). Macaristan'da Türk Abideleri. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, 1(2), 325-345.
- AYVERDİ, E.H. (2000). *Osmanlı Mimari Eserleri Romanya Macaristan I*. İstanbul Fetih Cemiyeti.
- BİLGE, S. M. (2000). Macaristan'da Osmanlı Hakimiyetinin ve İdari Teşkilatının Kuruluşu ve Gelişmesi. *OTAM*, 11, 33-81.
- BİROL, N. (2010). Macaristan'da Osmanlı Çalışmalarının Gelişimi Üzerine Bir Değerlendirme. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 8(15), 473-512.
- ÇELEBİ, E. (2010). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. 6. Cilt, YKY.
- ERDEN, C. (2015). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde Türk Hamamları*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- ERTUĞRUL, A. (2009). Hamam Yapıları ve Literatürü. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7(13), 241-266.
- IVAN, M. (1977). Memi Pasha Hamam [online]. Manda Hungarian National Digital Archive, <http://mandadb.hu/tart/mcitem/373295> [Erişim Tarihi: 16 Kasım 2017].
- MOLNAR, J. (1970). *Macaristan'daki Türk Anıtları*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ÖNGE, M. Y. (1995). *Anadolu'da XII.-XIII. Yüzyıl Türk Hamamları*. Vakıflar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- PETROVIC I. The Cities and Towns of Medieval Hungary as Economic and Cultural Centres and Places of Coexistence The Case of Pecs, *Cities on the Plain, Cities of the Hills, Colloquia*, 18(1).
- RADOWSKY, A. (1962). Macaristan'da Türk Anıtları II. *Arkitekt*, 306, 39-42.
- SAY, S. K. (2007). *Erken Dönem Osmanlı Hamamlarında Eğrisel Örtüye Geçiş Sistemleri*. İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi.
- TURAN, N.S (2005), Macaristan'da Osmanlı Kültüründen İzler. *Toplumsal Tarih Dergisi*, 23(130), 46-53.
- VENEDİK TÜZÜĞÜ (1964), ICOMOS. Venedik.
- YAMAN, T.C. (2010). *Türk Hamamlarının Mekansal Kurgusu* 'İstanbul Hamamları. MSÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- YILMAZKAYA, O. (2002). *Aydınlık Kubbenin Üstündeki Sıcaklık: Türk Hamamı*. İstanbul: Çitlenbik Yayınları.

THE AIM AND SCOPE OF THE JOURNAL

Journal of Arts is an international peer-refereed journal which started to be published in 2018. The journal aims to include works in different art fields. In this framework, high quality theoretical and applied articles are going to be published. The views and works of artists, academicians, researchers and professionals working in all fields of arts are brought together. The articles in the journal is published 4 times a year; WINTER (January), SPRING (April), Summer (July), AUTUMN (October). The DOI number is assigned to all the articles published in the journal.

Journal of Arts is an electronic and open access journal. The journal's articles have "free availability on the public internet, permitting any users to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of these articles, crawl them for indexing, pass them as data to software, or use them for any other lawful purpose, without financial, legal, or technical barriers other than those inseparable from gaining access to the internet itself."

Manuscripts submitted to Journal of Arts should be in line with the following publication policies and writing rules. The evaluation process is not started for articles that are not prepared in accordance with the publication principles and the writing rules.

DERGİNİN AMACI VE KAPSAMI

Journal of Arts, 2018'te yayın hayatına başlayan uluslararası hakemli ve süreli bir dergidir. Dergi, farklı sanat dallarında yapılmış çalışmalara yer vermeyi amaçlar. Bu çerçevede, yüksek kalitede teorik ve uygulamalı makalelere yer verilmektedir. Her tür sanat alanında çalışan akademisyenler, sanatçılar, araştırmacılar ve profesyonellerin görüş ve çalışmaları bir araya getirilmektedir. Dergideki makaleler; KIŞ (Ocak), BAHAR (Nisan), YAZ (Temmuz) ve GÜZ (Ekim) dönemleri olmak üzere yılda dört kez yayımlanmaktadır. Dergide yayımlanan tüm makalelere DOI numarası atanmaktadır.

Journal of Arts, açık erişimli elektronik bir dergidir. Dergide yayınlanan makaleler internet aracılığıyla; finansal, yasal ve teknik engeller olmaksızın, serbestçe erişilebilir, okunabilir, indirilebilir, kopyalanabilir, dağıtılabilir, basılabilir, taranabilir, tam metinlere bağlantı verilebilir, dizinlenebilir, yazılıma veri olarak aktarılabilir ve her türlü yasal amaç için kullanılabilir.

Değiye gönderilecek yazılarda yazarların yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uyması gerekmektedir. Yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmayan yazılar için değerlendirme süreci başlatılmaz.

PUBLICATION POLICIES

1. Journal of Arts has begun its publishing life in April 2018. It is an internationally peer-reviewed and periodical journal published regularly in four issues per year (January, April, July and October), in the fields of music, sculpture, paint, ceramic, graphic, photography, architecture, tile, cinema, theatre, opera, ballet, literature and etc. All articles submitted for publication are evaluated by the editors in chief, editorial board and referees.
2. The journal accepts the studies written in Turkish and English. Original research papers, technical notes, letters to the editor, discussions, case reports and compilations are published in the journal.
3. Only the original scientific researches are included. It is essential that the information created in scientific study needs to be new, suggest new method or give a new dimension to an existing information
4. Journal of Arts is an open access electronic journal. All articles published in the journal are assigned the DOI number. Researchers worldwide will have full access to all the articles published online and can download them with zero subscription fees.
5. The editor-in-chief and the relevant editors have the authority not to publish the articles, to make regulations based on the format or to give back to the author for correction that do not comply with the conditions of publication within the knowledge of the editorial board. All studies submitted to Journal of Arts are sent to at least two referees after the initial review of the editors in chief, and editors related to the study issue with respect to formatting and content. After having positive feedbacks from both of the referees, the manuscripts are published. In case of having one positive and one negative feedback from the referees, the manuscript is sent to a third referee. Identities of authors are kept in the posts to be sent to the referees (Double-blind peer review). In addition, the authors are not informed about the referee
6. The referee process is carried out by the editors in chief. A study that the editors in chief does not find suitable or does not accept is not included in the journal, even though the referee process is positive. In this regard, authors can not create a liability for the journal and other boards of the journal.
7. The editor in chief have 7 days for the appointment of the referees after the arrival of the manuscript . While they appoints the referees, they take the views of the other editors related to the study issue. The studies sent to the referees for evaluation are expected to be answered within 30 days. In case

YAYIN İLKELERİ

1. Journal of Arts, Nisan 2018'te yayın hayatına başlamıştır. Müzik, resim, heykel, seramik, grafik, fotoğraf, mimari, çini, sinema, tiyatro, opera, bale ve edebiyat gibi tüm sanat alanlarında düzenli olarak, Ocak, Nisan, Temmuz ve Ekim aylarında yılda dört sayı halinde yayımlanan uluslararası hakemli ve süreli bir dergidir. Yayınlanmak üzere gönderilen bütün makaleler, baş editörler, editöryel kurul ve hakemlerce değerlendirilir.
2. Dergi dili Türkçe ve İngilizce olup, orijinal araştırma makalesi, teknik not, editöre mektup, tartışma, vaka takdimi ve derleme türünde bilimsel çalışmalar yayınlanır.
3. Yalnızca özgün niteliği olan bilimsel araştırma çalışmalarına yer verilir. Bilimsel çalışmada üretilen bilginin yeni olması, yeni bir yöntem öne sürmesi ya da daha önce var olan bilgiye yeni bir boyut kazandırmış olması gibi niteliklerin aranması esastır.
4. Açık erişimli elektronik bir dergi olan Journal of Arts'ta yayınlanan tüm makalelere DOI numarası atanmaktadır. Dergide yayınlanan makalelere dünya çapında tüm araştırmacılar, tam erişime sahip olmakta ve herhangi bir abonelik ücretleri ödemedir.
5. Baş editör ve ilgili editörlerin bilgisi dahilinde, yayın koşullarına uymayan yazıları yayınlamamak, düzeltmek üzere yazarına geri vermek, biçimce düzenlemek yetkisine sahiptir. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar, baş editörler ve konuyla ilgili olan editörlerin uygun gördüğü en az iki hakem tarafından değerlendirildikten sonra yayınlanması uygun görülürse dergide basılır. Bir hakemin olumlu diğer hakemin olumsuz görüş verdiği makaleler üçüncü bir hakeme gönderilir. Hakemlere gönderilecek yazılarda yazarın kimliği saklı tutulur. Kör hakemlik uygulaması geçerlidir. Ayrıca, hakemler hakkında da yazarlara bilgi verilmez. Çalışmalar sıraya alınmak koşulu ile yayınlanır.
6. Hakem sürecine dair işleyiş baş editörlerin kontrolünde gerçekleştirilir. Hakem onayından geçse bile, baş editörlerin uygun bulmadığı ya da kabul etmediği bir yayın dergide sürece dahil edilmez. Bu konuda yazar ya da yazarlar dergi ile diğer organlar üzerinde bir yükümlülük oluşturamaz.
7. Baş Editör konuyla ilgili olan diğer editörlerin görüşünü alarak hakem ataması için verilen süre 7 gündür. Değerlendirilmek üzere hakemlere gönderilen makalelere 30 gün içinde hakem

this is overcome, the editor makes a new referee appointment and withdraws the request from the former referee.

8. Required changes must be made by the author within 15 days after the decision of "Correction required" given in article acceptance decision.
9. The studies submitted for publication in the journal must have not been published elsewhere or have not been sent another journal to be published. The studies or their summaries which were presented in a conference or published can be accepted if it is indicated in the study. In addition, if the work is supported by an institution or is produced from a dissertation, this should be indicated by a footnote to the title of the work. Those who want to withdraw their publications for publication for some reason must apply to the journal management with a letter. The editorial board assumes that the article owners agree to abide by these terms.
10. All responsibility of the studies belong to the authors. Studies should be prepared in accordance with international scientific ethics rules also mentioned in the journal. Where necessary, a copy of the ethics committee report must be added.
11. The articles submitted to the Journal of Arts are sent to the referees after they have been checked with the "iThenticate" plagiarism scanning program to see if they are partially or completely copied (plagiarism) from another study. Regulation is demanded from the author for the articles which are high in the plagiarism result (20% and over). If the required regulation is not made within 60 days, the study is rejected.
12. Copyright of all published studies belongs to the Journal of Arts.
13. No copyright payment is made.
14. No study has differentiation or superiority from another study. Each author and study has the same rights and equality. No privileges are recognized.
15. Studies submitted for publication in our journal must be prepared according to the rules of spelling of journal. Spelling and template are included in are included in the "Author Guidelines" heading
16. Articles submitted for evaluation must not exceed 25 pages after they are prepared according to the specified template. Article summary should not exceed 300 words and minimum 3 and maximum 7 keywords should be written.

tarafından yanıt verilmesi beklenir. Bu sürenin aşılması durumunda editör yeni hakem ataması yaparak eski hakemden isteği geri çeker.

8. Makale kabul kararında verilen "Düzeltilme gerekli" kararından sonra 15 gün içinde gerekli değişiklikler yazar tarafından yapılmalıdır.
9. Dergide yayınlanmak üzere gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayınlanmamış olması veya yayınlanmak üzere gönderilmemiş olması gerekir. Daha önce konferanslarda sunulmuş ve özeti yayınlanmış çalışmalar, bu durum belirtilmek üzere kabul edilebilir. Ayrıca, çalışma bir kurum tarafından destek görmüşse veya tezden üretilmişse çalışmanın başlığına verilecek dipnotla bu durumun belirtilmesi gerekir. Yayın için gönderilmiş çalışmalarını herhangi bir nedenle dergiden çekmek isteyenlerin bir yazı ile dergi yönetimine başvurmaları gerekir. Yayın kurulu, gönderilmiş yazılarda makale sahiplerinin bu koşullara uymayı kabul ettiklerini varsayar.
10. Eserlerin tüm sorumluluğu ilgili yazarlarına aittir. Eserler dergimizde belirtilen uluslararası kabul görmüş bilim etik kurallarına uygun olarak hazırlanmalıdır. Gerekli hallerde, Etik Kurul Raporu'nun bir kopyası eklenmelidir.
11. Journal of Arts'a sunulan makaleler, başka bir çalışmadan kısmen ya da tamamen kopyalanmamış (plagiarizm) olup olmadıkları "iThenticate" intihal yazılım tarama programı ile kontrol edildikten sonra hakemlere yollanır. Plagiarizm sonucu yüksek çıkan makaleler (%20 ve üzeri) için yazardan düzenleme talep edilir. Gerekli düzenlemenin 60 gün içerisinde yapılmaması durumunda makale reddedilir.
12. Yayınlanan her türlü çalışmanın yayın hakkı dergiye aittir.
13. Dergiye gönderilen yazılara telif hakkı ödenmez.
14. Hiçbir çalışmanın bir başka çalışmadan farklılığı veya üstünlüğü yoktur. Her bir yazar ve çalışma aynı hak ve eşitliğe sahiptir. Her hangi bir ayrıcalık tanınmaz.
15. Dergimizde yayımlanmak üzere gönderilen eserler dergi yazım kurallarına göre hazırlanmalıdır. Yazım kuralları ve ilgili şablon "Yazım Kuralları" başlığı içerisinde yer almaktadır.
16. Değerlendirilmek üzere gönderilen makaleler belirlenen şablona göre hazırlandıktan sonra 25 sayfayı geçmemelidir. Makale özeti 300 kelimeyi aşmamalı ve en az 3 en fazla 7 olmak üzere anahtar kelime yazılmalıdır.

AUTHOR GUIDLINES

It is important that the manuscripts sent to the journal are prepared in accordance with the spelling rules stated below. After the editorial review, the evaluation process will not be initiated for manuscripts that are prepared without considering these rules.

1. The article file uploaded by the authors to the system should not contain any information about the authors. Authors must prepare their names, titles, detailed institution information, e-mail addresses and ORCID IDs in a separate file and upload it to the system as a second file outside of the article file.
2. The Copyright Form signed by all authors must also be added during the upload of the article files to the system. The review process will not be initiated for studies that are missing any of these 3 files and are not prepared properly.
3. The text must be written single spaced by using standard Microsoft Office Word format. Margins should be 2,5 cm for all sides of the page.
4. The total length of any manuscript submitted must not exceed 25 pages (A4).
5. The manuscript, which does not show the names of the authors, must include the followings: Title, Abstract, Keywords under the abstract, JEL introduction, main text, conclusion, references and appendix.
6. No footer, header or page numbers required.
7. The manuscript language can be Turkish or English
8. Each manuscript must include abstract, no more than 300 words.
9. At most 5 key words must be written below the abstract.
10. Abstract, key words and JEL codes must be written in Times New Roman 10 font size and single spaced. It should be in italic letters.
11. The main text should be written in Times New Roman 12 font size and single spaced . The first line of the paragraph should be shifted by 1,25 cm from the left margin. Paragraph spacing after a single paragraph (6 nk) should be given.

YAZIM KURALLARI

Dergiye gönderilen çalışmaların aşağıda belirtilen yazım kurallarına uygun olarak hazırlanması önem arz etmektedir. Editoryal incelemenin ardından bu kurallar dikkate alınmadan hazırlandığı görülen çalışmalar için değerlendirme süreci başlatılmayacaktır.

1. Yazarların sisteme yükledikleri makale dosyasında yazarlara dair herhangi bir bilginin yer almaması gerekmektedir. Yazarlar isim, ünvan, ayrıntılı kurum bilgisi, e-posta adresleri ve ORCID ID'lerini ayrı bir dosyada hazırlayarak makale dosyasının dışında ikinci bir dosya olarak sisteme mutlaka yüklemelidir.
2. Telif Hakkı formunun da tüm yazarlarca imzalanmış halinin yine makale dosyalarının sisteme yüklenmesi sırasında eklenmesi gerekmektedir. Bu 3 dosyadan herhangi biri eksik olan ve uygun şekilde hazırlanmayan çalışmalar için değerlendirme süreci başlatılmayacaktır.
3. Makalelerin, A4 kâğıt boyutunda ve standart Word formatında, kenar boşlukları; üst:2,5 alt: 2,5 sol: 2,5 ve alt: 2,5 cm tek satır aralıklı ve iki yana yaslı şekilde yazılması gerekir.
4. Makalelerde sayfa sınırlaması olmamakla birlikte, üst limit olarak 25 sayfanın aşılması beklenmemektedir.
5. Yazar bilgilerinin yer olmadığı makale dosyası; Türkçe başlık, Türkçe özet, İngilizce başlık, İngilizce özet, özetlerin altında anahtar kelimeler, ve devamında giriş, ana metin, sonuç, kaynakça ve eklerden oluşmalıdır.
6. Üstbilgi, altbilgi ya da sayfa numarası eklenmemelidir.
7. Makaleler, Türkçe ya da İngilizce olarak hazırlanabilir.
8. Yazının başına 300 sözcüğü geçmeyen özet (abstract) eklenmelidir. Yazı dili Türkçe ise, mutlaka İngilizce özet ve İngilizce Başlık eklenmelidir.
9. Özetten sonra makalenin içeriğini belirten en fazla 5 anahtar kelime (Türkçe ve İngilizce) eklenmelidir
10. Özetler, anahtar kelimeler ve JEL Kodları Times New Roman 10 Punto, italik, tek satır aralığında ve iki yana yaslı şekilde hazırlanmalıdır.
11. Ana Metin, Times New Roman, 12 Punto, tek satır aralığında, iki yana yaslı şekilde hazırlanmalıdır. Her bir paragraf aralığı (sonra 6 nk) boşluk

12. All the headlines, set in the midst, should be written in bold, in Times New Roman 12 font size and 1,5 spaced.
13. Headings and subheadings must be numbered 2., 2.1., 2.1.1. as etc decimally with bold letters. All headings should be written in bold but only the first letters of the subtitles should be capital. Spacing before and after a heading (6 nk) should be given.
14. All the tables, figures and graphs must be headlined and sequentially numbered. The titles of the tables and figures should be placed above the table or figures, and references belonging to table or figure should be under them. The headline must be written in Times New Roman 12 font and with bold letters. References for the tables (figure of graph) must be below the table (figure or graph) with a font size of 11 font.
15. Equations should be numbered consecutively and equation numbers should appear in parentheses at the right margin.
16. All formulas in the paper must be prepared and numbered using the formula.
17. Citations in text must be done according to the HARWARD REFERANCE TECHNIQUE. In text citations, the author's last name and the year of publication (and page number of the publication if necessary) for the source must appear in the text
 - i. If the last name of the author is used , the publication date should be written in parenthesis.

Gürkaynak (2002) agree that chemical solutions ...
 - ii. If the last name of the author is not used, the last name of the author, the publication year and page number of the publication must appear .

The last studies (Pınar 2003: 12)...
 - iii. If there are two authors, last names of both of the authors should be written.

Cinicioglu and Keleşoğlu (1993) mention about the soft paddings...
 - iv. If there are more than two authors, cite only the surname of the first author followed by "et al."

...asserted by Öztoprak et al.. (1999)

bırakılmalıdır. Paragrafların ilk satırları 1,25 cm içeriden başlamalıdır.

12. Türkçe ve İngilizce başlıklar, Türkçe ve İngilizce özet bölümlerinin üzerine büyük harfle, ortalanarak, 1,5 satır aralıklı, Times New Roman, 12 punto ve kalın (bold) olarak yazılmalıdır.
13. Makalenin ana başlık ve alt başlıkları ise 2., 2.1., 2.1.1. gibi ondalıklı şekilde, giriş başlığından başlayarak (Kaynakça hariç) numaralandırılmalı ve kalın (bold) yazılmalıdır. Ana başlıklar büyük harfle yazılmalı, alt başlıkların ise yalnızca ilk harfi büyük olmalıdır. Başlıklardan önce ve sonra 6 nk boşluk bırakılmalıdır.
14. Tüm şekil, tablo ve grafiklere bir başlık verilmeli ve başlıklar ardışık olarak numaralandırılmalıdır. Başlık tablo, şekil veya grafiğin üstünde sayfaya ortalı Times New Roman, 12 punto, kalın (bold) olarak yer almalıdır. Tablo, şekil veya grafik yazısı no'su ile birlikte verildikten sonra tek nokta konularak tablo, şekil veya grafik ismi yazılmalıdır. Kaynak bildirimleri tablo, şekil veya grafiklerin altında 11 punto olarak verilmelidir.
15. Dipnotlar (açıklama içeren) metin içinde numaralanmalı, ayrı bir sayfada numara sırasına göre "Notlar" başlığı altında Times New Roman 11 punto ile yazılmalı ve metnin arkasına konmalıdır.
16. Çalışmada yer alan tüm formüller, formül aracılığıyla hazırlanarak mutlaka numaralandırılmalıdır.
17. Metin içinde atıfları belirtmek için Harvard referans tekniği kullanılmalıdır. Bu tekniğe göre metin içinde geçen atıflar, yazar soyadı ve parantez içinde yer alan yayın yılı ile belirtilir. Konuyla ilgili örnekler aşağıda sırasıyla verilmiştir.
 - i. Yazar adı cümlelerin doğal bir parçası olarak kullanılmışsa yayın yılı parantez içinde;

Gürkaynak (2002) kimyasal çözeltiler üzerinde yapmış olduğu ...
 - ii. Yazar adı cümlelerin doğal bir parçası olarak kullanılmamışsa yazar adı, basım yılı ve sayfa sayısı şeklinde olmalıdır;

En son çalışmalar (Pınar, 2003: 12) uygulamanın ...
 - iii. İki yazarın bulunması durumunda, her iki yazarın soyadı da kullanılır.

Cinicioglu ve Keleşoğlu (1993) yumuşak dolgular üzerinde ...

- v. If an author has more than one publication in the same year, different symbols (i.e. a,b,c..) must be used with the years.

...result of the studies made by Bozbey et al (2003a)

- vi. If the resource is anonymous the word "anon" must be used.

...the realities spoken in recent times (Anon 1998: 53) ...

- vii. if a newspaper article with an unknown writer is used, name of the newspaper, date of publication, page number should be written.

The floods occurred in the region effect the structural features (Atlas, 1998: 6)

- viii. The studies made use of thesis, alphabetically ordered according to the surnames of the writers. The name of the magazine, book or booklet , etc. should be in italic and bold letters.

- ix. For Internet resources, the name of the writer should be shown as mentioned before. If no writers name, the name of the resources and the date must be given

Some knowledge takes place about the bazaar (İMKB, 23.06.2003)

- x. For the internet resources with unknown writers URL-sequence number and year should be written as follow:

(URL-1, 2003), (URL-1 and URL-2, 2003), According to URL-1 (2003)

References must be prepared as below:

Books :

SURNAME, First Letter of the Name., (Publication Year), Name of Book. Place of Publication: Publishing, Edition, ISBN.

MERCER, P.A. and SMITH, G. (1993). Private Viewdata in the UK. London: Palgrave, Second Edition, ISBN: xxxx-xxxx

Journals:

SURNAME, First Letter of the Name. (Publication Year). Name of Article. Name of Journal. Volume (Number) and Page Numbers.

- iv. İki'den fazla yazar olması durumunda ilk yazarın soyadını "ve diğ." ifadesi takip eder.

Öztoprak ve diğ. (1999) tarafından öne sürülen ...

- v. Eğer aynı yazarın aynı yılda basılmış birden fazla yayını kullanılmışsa basım yıllarının sonuna alfabetik bir karakter ilave edilir.

Bozbey ve diğ. (2003a) tarafından yapılan çalışmalar bu sonucu ...

- vi. Eğer anonim bir kaynak kullanılmışsa "anon" ifadesi kullanılır.

Son zamanlarda konuşulan gerçekler (Anon 1998: 53) ...

- vii. Eğer yazarı belirsiz bir gazete yazısı kullanılacaksa gazete adı, basım yılı ve sayfa no;

Bölgede görülen sel baskınları yapısal özellikleri etkilemektedir (Atlas, 1998: 6)

- viii. Tez çalışmasında faydalanılan yayınlar yazar soyadlarına göre alfabetik sırayla sıralanır. Yayının basıldığı derginin, kongre kitapçığının, kitabın vb. adı eğik (italik) olarak gösterilir.

- ix. İnternette alınan kaynaklara atıf yapılırken, yazar adı varsa daha önce belirtildiği şekilde gösterilir. Yazar adı yoksa kaynağı sunan kurumun adı ve tarih kullanımı aşağıdaki şekilde gösterilir.

Pazar hakkında bilgiler yer almaktadır (İMKB, 23.06.2003)

- x. Yazarı belli olmayan internet kaynaklarına atıf yapılırken, büyük harflerle URL-sıra numarası, yıl şeklinde yazılmalıdır. Örneğin:

(URL-1, 2003), (URL-1 and URL-2, 2003), According to URL-1 (2003)

Kaynakça

Times New Roman, 12 punto şeklinde yazarların soyadları göz önüne alınarak alfabetik sırayla ve asılı biçimde çalışmanın sonunda bulunmalıdır. Her kaynak arasındaki paragraf aralığı (sonra 6 nk) olmalıdır. Eğer yazarın/ların aynı yıl içerisinde birden fazla çalışmasına atıf yapılmışsa ise bu çalışmaların yayın yılı sonuna (a,b,c,..) gibi semboller verilerek sıralanmalıdır. Makale ve bildirilerde dergi ve sempozyum/Kongre adı, kitap ve tezlerde ise kitap ve tez adı italik olarak yazılmalıdır. Kaynakça aşağıda gösterildiği şekilde düzenlenmelidir

EVANS, W.A., (1994), Approaches to Intelligent Information Retrieval. Information Processing and Management. 7 (2), 147-168.

Conferences:

SURNAME, First Letter of the Name. (Publication Year). Name of Report. Name of Conference. Date and Conference Place, Place of Publication: Publishing, Page Numbers

SILVER, K. (1991). Electronic Mail: The New Way to Communicate. 9th International Online Information Meeting. 3-5 December 1990, London, Oxford: Learned Information, 323-330.

Thesis :

SURNAME, First Letter of the Name. (Publication Year). Name of Thesis. Master's Degree/Doctorate, Name of Institute

AGUTTER, A.J. (1995). The Linguistic Significance of Current British Slang. Thesis (PhD). Edinburgh University.

Maps:

SURNAME, First Letter of the Name. (Publication Year). Title, Scale, Place of Publication: Publishing.

MASON, J. (1832). Map of The Countries Lying Between Spain and India. 1:8.000.000, London: Ordnance Survey.

Web Pages:

SURNAME, First Letter of the Name. (Year). Title [online], (Edition). Place of Publication. Web address: URL [Date Accessed:].

HOLLAND, M. (2002). Guide to Citing Internet Sources [online]. Poole, Bournemouth University, http://www.bournemouth.ac.uk/library/using/guide_to_citing_internet_sourc.html, [Accessed Date : 4/11/2020].

Kitap referansı için gösterim

Yazarın SOYADI, Adının İlk Harfi., (Yayın yılı). Kitap adı, Basım Yeri: Yayınevi, Baskı Sayısı, ISBN.

MERCER, P.A. & SMITH, G. (1993). Private Viewdata in the UK. London: Palgrave, Second Edition, ISBN: xxxx-xxxx

Dergilerdeki makaleler için gösterim

Yazarın SOYADI, Adının İlk Harfi. (Yayın yılı). Makalenin Adı. Derginin Adı. Cilt no (Sayı), sayfa numaraları

EVANS, W.A. (1994). Approaches to Intelligent Information Retrieval. Information Processing and Management. 7 (2), 147-168.

Konferans bildirimleri için gösterim

Yazarın SOYADI, Adının İlk Harfi. (Yayın Yılı). Bildiri Adı, Konferans Kitapçığının Adı. Tarih ve Kongre Yeri. Basım Yeri: Yayınevi, sayfa numaraları

SILVER, K., (1991). Electronic Mail: The New Way to Communicate. 9th International Online Information Meeting. 3-5 December 1990 London, Oxford: Learned Information, 323-330.

Tezler için gösterim

Yazarın SOYADI, Adının İlk Harfi. (Yayın Yılı). Tezin Adı. Yüksek Lisans/Doktora, Enstitü Adı

AGUTTER, A.J. (1995). The Linguistic Significance of Current British Slang. Thesis (PhD), Edinburgh University.

Haritalar için gösterim

SOYADI, Adının İlk Harfi. (Yayın Yılı). Başlık. Ölçek, Basım Yeri:Yayınevi.

MASON, J. (1832). Map of The Countries Lying Between Spain and India. 1:8.000.000, London: Ordnance Survey.

Web sayfaları için gösterim

Yazarın SOYADI. Adının İlk Harfi. (Yıl). Başlık [online]. (Edition), Yayın Yeri, Web adresi:URL, [Erişim Tarihi:].

HOLLAND, M. (2002). Guide to Citing Internet Sources [online]. Poole, Bournemouth University, http://www.bournemouth.ac.uk/library/using/guide_to_citing_internet_sourc.html [Erişim Tarihi: 4/11/2002].

ETHICAL GUIDELINES

Journal of Arts is committed to meeting and upholding standards of ethical behaviour at all stages of the publication process. It strictly follows the general ethical guidelines provided by the Committee on Publication Ethics (COPE) and the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA). Depending on these principles and general publication requirements, editors, peer reviewers, and authors must take the following responsibilities in accordance to professional ethic and norms. The proper and ethical process of publishing is dependent on fulfilling these responsibilities.

1.The Responsibilities of Editors

1.1. The General Responsibilities

- Editors should be accountable for everything published in their journals.
- The editor should make the efforts to improve the quality of and contribute to the development of the journal.
- The editor should support authors' freedom of expression.

1.2. Relations with Readers

- Readers should be informed about who has funded research or other scholarly work and whether the funders had any role in the research and its publication and, if so, what this was.
- The editor should ensure that the non-peer-reviewed sections of the journal (letters, essays, announcements of conferences etc.) are clearly identified.
- The editor should make efforts to ensure that the articles published align with the knowledge and skills of the readers.

1.3. Relations with Reviewers

- The editor should match the knowledge and expertise of the reviewers with the manuscripts submitted to them to be reviewed ensuring that the manuscripts are adequately reviewed by qualified reviewers.
- The editor should require reviewers to disclose any potential competing interests before agreeing to review a submission.
- The editor should provide necessary information about the review process to the reviewers about what is expected of them.
- The editor must ensure that the review process is double blind and never reveal the identities of the authors to the reviewers or vice versa.
- The editör encourage reviewers to evaluate manuscripts in an objective, scientific and objective

YAYIN ETİK KURALLARI

Journal of Arts, yayın sürecinin her aşamasında etik davranış standartlarını benimsemeyi ve bunları yerine getirmeyi taahhüt etmektedir. Yayın Etik Komitesi (Committee on Publication Ethics - COPE) ve Açık Erişim Akademik Yayıncılar Derneği (Open Access Scholarly Publishers Association - OASPA) tarafından sağlanan genel etik yönergelerine sıkı bir şekilde bağlıdır. Bu yönergelerde belirtilen ilkelere ve genel yayın şartlarına bağlı olarak, mesleki ve etik standartlara göre editörler, hakemler ve yazarlar aşağıdaki sorumlulukları almalıdır. Yayın sürecinin düzgün ve etiğe uygun şekilde işlemesi bu sorumlulukların yerine getirilmesine bağlıdır.

1.Editörlerin Sorumlulukları

1.1. Genel Sorumluluklar

- Editör, dergide basılan tüm makalelerden sorumludur.
- Editör derginin niteliğinin iyileştirilmesine katkıda bulunmak için çaba sarf etmekte yükümlüdür.
- Editör, yazarların ifade özgürlüğünü desteklemelidir

1.2. Okuyucularla İlişkiler

- Okuyucular, eğer varsa, araştırmaya veya diğer bilimsel çalışmalara kimin finansman sağladığını ve fon sağlayıcıların araştırmada ve yayınlanmasında herhangi bir rolü olup olmadığı ve rolün ne olduğu hakkında bilgilendirilmelidir.
- Editörün, dergide hakem değerlendirmesinin gerekli olmadığı bölümlerin (editöre mektup, davetli yazılar, konferans duyuruları vb.) açıkça belirtildiğinden emin olması gerekmektedir.
- Editörün yayımlanan makalelerin dergi okuyucularının bilgi ve becerileriyle uyumlu olmasına dikkat etmelidir.

1.3. Hakemlerle İlişkiler

- Editör, hakemlere bilgi ve uzmanlıklarına uygun makaleleri göndermelidir. Böylece makalelerin alanında uzman kişilerce uygun bir şekilde değerlendirilmesi sağlanmalıdır.
- Editör, hakemlerin bir makaleyi değerlendirmeden önce makaleye ilişkin çıkar çatışmaları bulunmadığının onayını almakla yükümlüdür.
- Editörün hakem değerlendirme sürecine ilişkin gerekli tüm bilgileri ve hakemlerden yapması beklenenleri hakemlere iletmesi gerekmektedir.
- Editör, hakem değerlendirme sürecinin çifte körleme ile devam ettiğinden emin olmalı ve yazarlara hakemleri, hakemlere de yazarları ifşa etmemelidir.
- Hakemleri tarafsız, bilimsel ve nesnel bir dille çalışmayı değerlendirmeleri için teşvik etmelidir.

language.

- The editor should develop a database of suitable reviewers and update it on the basis of reviewer performance and timing
- In the reviewer database; It should be attentive to scientists who evaluate the manuscripts objectively, perform the review process on time, evaluate the manuscript with constructive criticism and act in accordance with ethical rules.

1.4. Relations with Authors

- The editor should provide clear publication guidelines and an author guidelines of what is expected of them to the authors and continuously review the guidelines and templates.
- The editor should review the manuscript submitted in terms of guidelines of the journal, importance of the study, and originality and if the decision to reject the manuscript is made editor should explain it to the authors with clear and unbiased way. If the decision is made that the manuscript should be revised by the authors in terms of written language, punctuation, and/or rules in the guidelines (spacing, proper referencing, etc.) the authors should be notified and given time to do the corrections accordingly.
- The authors should be provided with necessary information about the process of their review (at which stage is the manuscript at etc.) complying with the rules of double blind review.
- In the case of an editor change, the new editor should not change a decision taken by the previous editor unless it is an important situation.

1.5. Relations with Editorial Board Members

- Editor should provide publication policies and guidelines to the editorial board members and explain what is expected of them.
- Editor should ensure that the editorial board members have the recently updated publication guidelines and policies.
- Editor should review the editorial board members and include members who can actively contribute to the journal's development.
- Editorial board members should be informed about their roles and responsibilities such as
 - » Supporting development of the journal
 - » Accepting to write reviews in their expertise when asked
 - » Reviewing publication guidelines and improving them consistently
 - » Taking responsibility in journal's operation

- Editör, hakemlere ilişkin bir veri tabanı oluşturmalı, hakemlerin zamanlama ve performansına göre veri tabanını güncellemelidir.
- Hakem veri tabanında; makaleleri objektif değerlendiren, hakemlik sürecini zamanında yerine getiren, makaleyi yapıcı eleştirilerle değerlendiren ve etik kurallara uygun davranan bilim insanlarının olmasına özen göstermelidir.

1.4. Yazarlarla İlişkiler

- Editör, yazarlara kendilerinden ne beklediğine ilişkin yayım ve yazım kurallarını sürekli güncellemelidir.
- Editör dergiye gönderilen makaleleri dergi yazım ve yayım kuralları, çalışmanın önemi, özgünlüğü, anlatım dili açısından değerlendirerek olumlu ya da olumsuz karar vermektedir. Eğer, makaleyi ilk gönderim sürecinde reddetme kararı alırsa, yazarlara bunun nedenini açık ve yansız bir şekilde iletmelidir. Bu süreçte, makalenin dilbilgisi, noktalama ve/veya yazım kuralları (kenar boşlukları, uygun şekilde referans gösterme, vb.) açısından tekrar gözden geçirilmesi gerektiğine karar verilirse, yazarlar bu konuda bilgilendirilmeli ve gerekli düzeltmeleri yapabilmeleri için kendilerine zaman tanınmalıdır.
- Yazarların makalelerinin durumuna ilişkin bilgi talebi olduğunda çifte körleme sürecini bozmayacak şekilde yazarlara makalelerinin durumuna ilişkin bilgi verilmelidir.
- Editör değişikliği durumunda, yeni editör önceki editör tarafından alınan bir kararı önemli bir durum olmadığı sürece değiştirmemelidir.

1.5. Editörler Kurulu ile İlişkiler

- Editör, yeni editörler kurulu üyelerine derginin yayım ve yazım kurallarını iletmeli ve kendilerinden beklenenleri açıklamalıdır.
- Editör, editörler kurulu üyelerini değerlendirmeli ve derginin gelişimine aktif olarak katılım gösterecek üyeleri editörler kuruluna seçmelidir.
- Editör, Editörler kurulu üyeleri ile sürekli iletişim halinde bulunmalı ve gelişmelerden haberdar etmelidir.
- Editör, editörler kurulu üyelerini aşağıda yer alan rolleri ve sorumluluklarına ilişkin bilgilendirmelidir
 - » Derginin gelişimini desteklemek
 - » Kendilerinden istendiğinde uzmanlık alanlarına ilişkin derlemeler yazmak
 - » Yayın ve yazım kurallarını gözden geçirmek ve iyileştirmek
 - » Derginin işletiminde gerekli sorumlulukları yerine getirmek

2.The Ethical Responsibilities of Reviewers

- The reviewers must only agree to review manuscripts which align with their expertise.
- The reviewers must make the evaluation in neutrality and confidentiality. In accordance with this principle, they should destroy the manuscripts they examine after the evaluation process, but use them only after they are published. Nationality, gender, religious belief, political belief and commercial concerns should not disrupt the neutrality of the assessment.
- The reviewers must only review manuscripts which they do not have any conflict of interests. If they notice any conflict of interest they should inform the editor about it and decline to be a reviewer to the related manuscript.
- Reviewers must include the Manuscript Evaluation Form for the manuscripts they evaluate without indicating their names to protect the blind review process. And they should include their final decision about the manuscript whether or not it should be published and why.
- The suggestions and tone of the reviews should be polite, courteous and scientific. The reviewers should avoid including hostile, disrespectful, and subjective personal comments. When these comments are detected they could be reviewed and returned to the reviewer to be revised by the editor or editorial board.
- The reviewers should respond in time when a manuscript is submitted to them to be reviewed and they should adhere to the ethical responsibilities declared hereby.

3.The Ethical Responsibilities of Author(s)

- Submitted manuscripts should be original works in accordance with the specified fields of study.
- Manuscripts sent for publication should not contradict scientific publication ethics (plagiarism, counterfeiting, distortion, republishing, slicing, unfair authorship, not to mention the supporting organization).
- The potential conflicts of interest of the author(s) should be stated and the reason should be explained
- The bibliography list is complete and should be prepared correctly and the cited sources must be specified.
- The names of the people who did not contribute to the manuscript should not be indicated as an authors, they should not be suggested to change the authors order, remove the author, or add an author for a manuscript that is submitted for publication. Nevertheless, they should identify individuals who have a significant share in their work as co-authors. A study cannot be published without the consent of all its authors.

2.Hakemlerin Etik Sorumlulukları

- Hakemlerin yalnızca uzmanlık alanlarına ilişkin makalelere hakemlik yapmaları gerekmektedir.
- Hakemler, değerlendirmeyi yansızlık ve gizlilik içinde yapmalıdır. Bu ilke gereğince inceledikleri makaleleri değerlendirme sürecinden sonra yok etmeli, ancak yayınlandıktan sonra kullanmalıdırlar. Uyruk, cinsiyet, dinsel inanç, siyasi inanç ve ticari kaygılar, değerlendirmenin yansızlığını bozmamalıdır.
- Hakemler, çıkar çatışması-çıkar birliği olduğunu anladıklarında, makaleyi değerlendirmeyi reddederek, editörlere bilgi vermelidir.
- Hakemlerin değerlendirdikleri makalelere ilişkin Hakem Değerlendirme Formunu doldurmaları gerekmektedir. Hakemlerin değerlendirdikleri makalenin yayımlanabilir olup olmadığına ilişkin kararları ile kararlarına ilişkin gerekçelerini de bu formda belirtmelidirler.
- Hakemler, değerlendirmeyi akademik görgü kurallarına uygun biçimde, yapıcı bir dille yapmalı; hakaret ve düşmanlık içeren kişisel yorumlardan kaçınmalıdır. Hakemlerin bu tür bilimsel olmayan yorumlarda buldukları tespit edildiğinde yorumlarını yeniden gözden geçirmeleri ve düzeltmeleri için editör ya da editörler kurulu tarafından kendileriyle iletişime geçilebilmektedir.
- Hakemlerin kendilerine verilen süre içerisinde değerlendirmelerini tamamlamaları gerekmekte ve burada belirtilen etik sorumluluklara uymaları beklenmektedir.

3.Yazar(lar)ın Etik Sorumlulukları

- Gönderilen makaleler belirtilen çalışma alanlarına uygun özgün çalışmalar olmalıdır.
- Yayılanmak amacıyla gönderilen makaleler bilimsel yayın etiğine (intihal, sahtecilik, çarpıtma, tekrar yayın, dilimleme, haksız yazarlık, destekleyen kuruluşu belirtmemek) aykırı olmamalıdır.
- Yazar(lar)ın potansiyel çıkar çatışmaları belirtilmeli ve nedeni açıklanmalıdır
- Kaynakça listesi eksiksiz olup doğru hazırlanmalı ve alıntı yapılan kaynaklar mutlaka belirtilmelidir.
- Makaleye katkı sağlamayan kişilerin adı, yazar olarak yazılmamalı, yayımlanmak üzere başvurusu yapılan bir makalenin yazar sırasını değiştirme, yazar çıkartma, yazar ekleme önerilmemelidir. Bununla beraber, Çalışmalarında önemli derecede payları olan şahısları ortak yazar olarak belirtmelidirler. Bir çalışma, yazarlarının tümünün rızası olmadan yayımlanamaz.
- Yazar(lar) dergi editörleri talep ettiği takdirde makalenin ham verilerini editöre iletmekle yükümlüdür.

- Author(s) are obliged to transmit the raw data of the manuscript to the editor upon request of journal editors.
- The author(s) should contact the editor to provide information, correction or withdrawal when they notice the error regarding the manuscript in the evaluation and early view phase or published electronically.
- Author (s) must not send manuscripts submitted for publication to another journal at the same time. Articles published in another journal cannot be resubmitted to be published in the Journal of Arts.
- In a manuscript that has reached the publication stage, the authors should fill in the "Copyright Transfer Form" and forward it to the editor.

4.The Ethical Responsibilities of Publisher

- The publisher acknowledges that the decision making process and the review process are the responsibility of the editor of Journal of Arts
- The publisher is responsible for protecting the property and copyright of each published article and keeping a record of every published copy.
- The publisher is obliged to provide free access to all articles of the journal in electronic environment.

Plagiarism and unethical behavior

All manuscripts submitted to Journal of Arts are reviewed through iThenticate software before publishing. The maximum similarity rate accepted is 20%. Manuscripts which exceed these limits are analyzed in detail and if deemed necessary returned to the authors for revision or correction, if not they could be rejected to be published if any plagiarism or unethical behavior is detected.

Following are some of the behaviors which are accepted as unethical:

- Indicating individuals who have not intellectually contributed to the manuscripts as authors.
- Not indicating individuals who have intellectually contributed to the manuscripts as authors.
- Not indicating that a manuscript was produced from author's graduate thesis/dissertation or that the manuscript included was produced from a project's data.
- Salami slicing, producing more than one article from a single study.
- Not declaring conflicting interests or relations in the manuscripts submitted.
- Unveiling double blind process.

- Yazar(lar), değerlendirme ve erken görünüm aşamasındaki ya da elektronik ortamda yayımlanmış makalesiyle ilgili hatayı fark ettiklerinde bilgi vermek, düzeltmek ya da geri çekmek için editörle iletişime geçmesi gerekir.
- Yazar(lar) yayımlanması amacıyla gönderilen makalelerini aynı anda başka bir dergiye gönderemezler. Başka bir dergide yayımlanan makaleler Journal of Arts'e yayımlanmak amacıyla tekrar gönderilemez.
- Yayın aşamasına gelmiş bir makalede yazarlar "Telif Hakkı Devir" formunu doldurmalı ve editöre iletmelidir.

4.Yayıncının Etik Sorumlulukları

- Yayıncı, makale yayınlama sürecinin tüm aşamalarında karar merciinin editörün sorumluluğunda olduğunu kabul etmelidir.
- Yayıncı, yayımlanmış her makalenin mülkiyet ve telif hakkını korumakla ve yayımlanmış her kopyanın kaydını saklamakla yükümlüdür.
- Yayıncı, derginin tüm sayılarındaki makalelere ücretsiz olarak elektronik ortamda erişimini sağlamakla yükümlüdür.

İntihal ve Etik Dışı Davranışlar

Journal of Arts 'a gönderilen tüm makaleler basılmadan önce iThenticate yazılım programı ile taranmaktadır. Kabul edilen en yüksek benzeşim oranı %20'dir. Bu oranı aşan makaleler ayrıntılı olarak incelenir ve gerekli görülürse gözden geçirilmesi ya da düzeltilmesi için yazarlara geri gönderilir, intihal ya da etik dışı davranışlar tespit edilirse yayımlanması reddedilebilir.

Aşağıda etik dışı bazı davranışlar listelenmiştir:

- Çalışmaya fikren katkıda bulunmayan kişilerin yazar olarak belirtilmesi.
- Çalışmaya fikren katkıda bulunan kişilerin yazar olarak belirtilmemesi.
- Makale yazarın yüksek lisans/doktora tezinden ya da bir projeden üretilmişse bunun belirtilmemesi.
- Dilimleme yapılması yani, tek bir çalışmadan birden fazla makale yayımlanması.
- Gönderilen makalelere ilişkin çıkar çatışmalarının bildirilmemesi.
- Çifte körleme sürecinin deşifre edilmesi.



journal
of arts



<https://journals.gen.tr/arts>