



JOURNAL OF AWARENESS

International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal

Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi

SPECIAL ISSUE / ÖZEL SAYI

<i>International Rating Academy Congress:</i>	<i>Uluslararası Rating Academy Kongresi:</i>
QUEST FOR BEAUTY	BİLİM, KÜLTÜR VE SANATTA
IN SCIENCE, CULTURE AND ARTS	GÜZELİ ARAYIŞ
11-12-13 May 2017	11-12-13 Mayıs 2017
Çanakkale/Turkey	Çanakkale/Türkiye



JOURNAL OF AWARENESS (JoA)

E-ISSN: 2149-6544

Volume / Cilt: 2

Issue / Sayı: Special Issue / Özel Sayı

Year / Yıl: 2017

CONTENT / İÇİNDEKİLER

Invited Manuscripts / Davetli Makaleler

**EDEBİYAT NEYİ, NASIL SANATSALLAŞTIRIR? THOMAS MANN, ANNA SEGHERS VE ZÜLFÜ LİVANELİ
AÇISINDAN BİR ÇÖZÜMLEME**

Onur BİLGE KULA.....1-10

KOSOVADA TÜRKÇE EĞİTİMİN YAPILMASI VE GÜZEL TÜRKÇENİN SANATI VE GELİŞİMİ

Hevzi MAZREK.....11-12

Referred Manuscripts / Hakemli Makaleler

BALKANLAR'DA TÜRK DİLİNİN YAŞATILMASINDA "PRILOZI" VE "BEHAR" DERGİLERİNİN ÖNEMİ

*IMPORTANCE OF "PRILOZI" AND BEHAR JOURNAL'S IN CHERISHING OF THE TURKISH LANGUAGE IN
BOSNIA*

İrfan MORİONA.....13-18

TÜRK DİLİNDE VE ATASÖZLERİNDE GÜZELLİK ALGILANIŞI

THE PERCEPTION OF BEAUTY IN TURKISH LANGUAGE AND PROVERBS

Kamila Barbara STANEK.....19-30

**THE RECREATION OF BEAUTY AS REVEALED IN THE POSTMODERN NOVEL *BIRDS WITHOUT WINGS*
BY LOUIS DE BERNIÉRES**

Tatiana GOLBAN& Nuriye AKKAŞ.....31-46



“TIP ÖYKÜCÜLÜĞÜ” ÜZERİNE

ON “MEDICAL NARRATIATION”

Hasan ERBAY.....47-54

**ORHAN PAMUK VE FAKİR BAYKURT’UN İKİ ROMANINDA DEYİM, ATASÖZÜ VE İKİLEMELER
BAKIMINDAN SÖZ VARLIĞI**

Necmi AKYALÇIN Hacer GÜRCÜ.....55-68

JASPER JOHNS’UN ESERLERİNDE POPÜLER KÜLTÜRÜN İMGELERİ

POPULAR CULTURE IMAGERY IN JASPER JOHNS’ WORKS

Ayefer UZ & Derya ABUL..... 69-80

**PERCEPTION OF THE BEAUTY THROUGH THE CENTURY IN PERSIAN CULTURE; A CONDENSE
REVIEW**

Mona Yadegar ULUGERGERLI81-102

AKSARAY İLİNDE ÇORAP VE PATİK ÖRÜCÜLÜĞÜ

Semra KILIÇ KARATAY & N. Rengin OYMAN.....103-116

**BUHÛRİZÂDE MUSTAFÂ ITRÎ EFENDİ’NİN SEGÂH ÂYİN-I ŞERÎFİ’NİN ELDE BULUNAN BEŞ ÖNEMLİ
NÜSHASININ KARŞILAŞTIRILARAK İNCELENMESİ**

*COMPARATIVE RESEARCH OF BUHÛRİZÂDE MUSTAFÂ ITRÎ EFENDİ’S AVAILABLE FIVE IMPORTANT COPIES
OF SEGÂH ÂYİN-I ŞERÎF*

İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU.....117-142

**SERAMİK TASARIMINDA GÜZELİ ARAYIŞ SÜRECİNDE YEREL DEĞERLERİN ESİN KAYNAĞI OLARAK
KULLANIMI”**

*“USAGE OF LOCAL VALUES AS THE INSPIRATION SOURCEDURING THE BEAUTY SEEK PROCESS IN CERAMIC
DESIGN”*

Mehmet Fatih KARAGÜL.....143-150

2015 YILI REYTING LİSTESİ PROGRAM ANALİZİ

Hamit ERSOY & Ferhat BAKIR.....151-160

THE VERSES OF TWO POETS ON SCREEN; RHINO SEASON AND THE BUTTERFLY’S DREAM

Hülya ÖNAL.....171-180



JOURNAL OF AWARENESS

ALTINOVA'DA (AYVALIK-BALIKESİR) DOĞAL ÇEVRE DEĞİŞMELERİ İLE TARİH ÖNCESİ DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE ETKİLERİ

NATURAL ENVIRONMENTAL CHANGES AND THEIR EFFECTS FROM PREHISTORIC PERIOD TO PRESENT IN ALTINOVA (AYVALIK-BALIKESİR)

Serdar VARDAR & Ertuğ ÖNER.....181-202

GÖKÇEADA'NIN (ÇANAKKALE) PALEOCOĞRAFYA ÖZELLİKLERİ VE JEORKEOLOJİSİ

PALEOGEOGRAPHICAL CHARACTERISTICS AND GEOARCHAEOLOGY OF THE GÖKÇEADA (ÇANAKKALE)

Ertuğ ÖNER & Serdar VARDAR.....203-220

ENDÜSTRİ VE ESTETİĞİN KESİŞİMİ: ALPULLU ŞEKER FABRİKASI YERLEŞKESİ-ERGENE KÖŞKÜ VE DONATILARI

INDUSTRY AND INTERSECTION OF AESTHETICS: CAMPUS OF ALPULLU SUGAR FACTORY-ERGENE PAVILION AND OUTFITS

Ali MÜLAYİM.....221-234

MAHALLE ÖĞESİ VE TURGUT CANSEVER PROJELERİ

THE NEIGHBORHOOD CONSTITUENT AND TURGUT CANSEVER PROJECTS

Behiye YILMAZ.....235-240

GÜZELİ ARAYIŞTA KADIN İMGESİ, ŞİDDET TEMASI VE POLYXENA'NIN ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINA YANSIMASI

WOMEN'S IMAGE OF BEAUTIFUL LOOKING, VIOLENCE THEME AND POLYXENA'S REFLECTION TO CONTEMPORARY CERAMIC

Münevver Berrin KAYMAN KARAGÜL.....241-248

GÜZEL?

BEAUTY?

Haluk Naci GÜLALP.....249-258

REKREASYON, GÜNDELİK YAŞAM KALİTESİNDE BİR MARKA; "BANA İYİ GELDİ"

Nefise BULGU.....259-266

İLKÖĞRETİM GÖRSEL SANATLAR DERSİ KAPSAMINDA GERÇEKLEŞTİRİLEN ARAŞTIRMALARA İLİŞKİN BİR İNCELEME

Bülent GÜVEN & Ayşegül DÜNDAR.....267-284

BATI TRAKYALI TÜRK ÖĞRENCİLERİN, OKUDUKLARI KİTAPLARI ANLAMA DÜZEYLERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Esin YAĞMUR ŞAHİN & Gülnur AYDIN & Abdullah ŞAHİN & Mesout KALIN SALI & Kübra EMRE.....285-290



UZAKTAN TÜRKÇE DERSLER ALAN BATI TRAKYALI TÜRK ÖĞRENCİLERİN KENDİLERİNİ DEĞERLENDİRME ÇALIŞMASI

Abdullah ŞAHİN & Esin YAĞMUR ŞAHİN & Gülnur AYDIN & Mesout KALIN SALI & Kübra EMRE & Numan YILDIRIM.....291-300

MEKANİK İŞLEVİNİN ÖTESİNDE ESTETİK BAĞLAMINDA "SİNEMADA KURGU"

BEYOND THE MECHANICAL FUNCTION OF MONTAGE IN CINEMA IN CONTEXT OF AESTHETIC FUNCTION

Feridun NİZAM.....301-306

DÜŞLERİMİZ VE GÜZELLİK ARAYIŞLARIMIZ YA DA YENİ BİR GÜZELLİK TESİSİ: YERLİ TELEVİZYON DİZİLERİ

BEAUTY IS TEMPORARY! OUR DREAMS, OUR SEARCH FOR BEAUTY OR PRODUCTION OF NEW BEAUTY: TV SHOWS

Sündüz Haşar.....307-322

MONTAJ VE KOLAJ KAVRAMLARI BAĞLAMINDA 20.YÜZYIL'DA SİNEMA VE RESİM SANATINDA GELİŞEN YENİ BİÇİM ARAYIŞLARI

NEW FORM QUESTS DEVELOPED ON CINEMA AND PAINTING IN THE CONTEXT OF THE MONTAGE AND COLLAGE CONCEPTS IN 20. CENTURY

Hüsnü Çağlar DOĞRU.....323-330

TÜRKİYE DIŞ TİCARETİNDE DÖVİZ KURU BELİRSİZLİĞİ

THE UNCERTAINTY OF EXCHANGE RATE IN FOREIGN TRADE OF TURKEY

Nur DİLBAZ ALACAĞAN & Yağmur AKARSU.....331-348

KAMU MALİYESİ-VARLIK FONU İLİŞKİSİ: TÜRKİYE İÇİN FIRSAT MI TEHDİT Mİ?

PUBLIC FINANCE-WEALTH FUND RELATION: OPPORTUNITY OR THREAT FOR TURKEY

Özge UYSAL ŞAHİN.....349-380

MAASTRICHTKRİTERLERİ, PARASAL BİRLİK VE TÜRKİYE

MAASTRICHT CRITERIA, MONETARY UNION AND TURKEY

Hakan KAYA & Mehmet Sadık AYDIN & Onur SEZER381-394



GÜZELİ BİLİNCİN UFKUNDA ARAMAK

QUEST FOR BEAUTY IN THE HORIZON OF CONSCIOUSNESS

Cemal SAKALLI.....395-402

KARAZ SERAMİKLERİ ÖRNEKLERİ IŞIĞINDA GELENEKSEL KÜLTÜR NESNESİNDEN ESTETİK KATEGORİYE GEÇİŞ

Yasemin YAROL.....403-403

SERAMİK MÜZESİ KERAMION VE FRECHEN SERAMİKLERİ

CERAMIC MUSEUM KERAMION AND FRECHEN CERAMICS

Halide OKUMUŞ.....409-422

AKSARAY İLİ GÜZELYURT İLÇESİ ÇÖMLEK-TESTİ ve ÇİNİ SANATININ GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU

Semra KILIÇ KARATAY423-434

ORTAÇAĞ'DAN MODERNİZME DEĞİŞEN FİKİRLER DOĞRULTUSUNDA BATI RESİM SANATINDA GÜZELİ ARAYIŞ

SEARCHING FOR BEAUTY IN WESTERN PAINTING IN THE LIGHT OF IDEAS CHANGING FROM MEDIEVAL AGE TO MODERNISM

Evren KARAYEL GÖKKAYA.....435-450

ANTİK YUNAN FELSEFESİNDE "GÜZEL" KAVRAMI VE RÖNESANS RESİM SANATINA YANSIMA BİÇİMLERİ

IDEA OF "BEAUTY" IN ANCIENT GREEK PHILOSOPHY AND IT'S INFLUENCE IN RENAISSANCE ART

Samet DOĞAN.....451-462

ISIS VE HORUS'TAN MERYEM VE ÇOCUK'A

FROM THE ISIS AND HORUS TO THE MARY AND CHILD

Vildan IŞIK ŞEN.....463-470

HEYKEL, MEKÂN VE DENEYİM

SCULPTURE, SPACE AND EXPERIENCE

Nurbiye UZ.....471-484

AYNA AYNA SÖYLE BANA...

MIRROR MIRROR TELL ME...

M. Melih KORUKÇU.....485-490



JOURNAL OF AWARENESS

GÜNDELİK YAŞAMIN GÜZELLİK ALGISI'NIN TİYATRODA ELEŞTİRİSİ: ÇİRKİN

Selen KORAD BIRKIYE.....491-502

DRAM SANATINDA TEKİNSİZ GÜZEL VE HAROLD PINTER'İN "KOLEKSİYON" ADLI OYUNUNA YANSIMASI

Fusun Ataman.....503-508

MATEMATİK ve DOĞA

Ayşe AYRAN & Neşet AYDIN.....509-514

MATEMATİK VE SANAT

MATHEMATICS AND ART

Ayhan EŞİ.....515-522

SECRET BEAUTY OF FRESHWATER: "AQUARIUM MOSSES"

Özlem TONGUÇ YAYINTAŞ & Latife Ceyda İRKİN.....523-540

ANADOLU'NUN ENDEMİK GÜZELLERİ

ENDEMİC BEAUTY OF ANATOLIA

Kemal Çelik.....541-544

SANATÇILARIN KİŞİLİK ÖZELLİKLERİ

PERSONALITY TRAITS OF ARTISTS

Melek KERİMOVA.....545-548

YABANCI DİL OLARAK TÜRKÇE ÖĞRENERLERİN KONUŞMA ÖZ YETERLİLİKLERİNİN BELİRLENMESİ (ÇOMU TÖMER ÖRNEĞİ)

Gülnur AYDIN & Abdullah ŞAHİN & Esin YAĞMUR ŞAHİN & Kübra EMRE & Mesout KALIN SALI549-564

GENÇLERİN VE YAŞLILARIN YAŞLILIK SÜRECİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLERİ: KARŞILAŞTIRMALI BİR ÇALIŞMA

OPINIONS OF YOUNG AND OLD PEOPLE ABOUT OLD AGE PROCESS: A COMPARATIVE STUDY

Gülsüm KORKUT & Meyrem TUNA UYSAL.....565-584

İYİ, GÜZEL, ÖZGÜN YEMEĞİN PEŞİNDEKİ YOLCULUK: GASTRONOMİ

Serdar SÜNNETÇİOĞLU & Ferah ÖZKÖK.....585-596

PERSPECTIVES OF DEVELOPMENT OF SPA TOURISM IN SERBIA

Goran Perić & Marija Stojiljković & Marko Gašić & Vladan Ivanović597-614



ARE THERE MORE ROLES FOR MEN THAN FOR WOMEN IN THEATER PLAYS?

Sacit Hadi AKDEDE & Aynur UÇKAC.....615-630

MATEMATİK ve MÜZİK

MATHEMATICS AND MUSIC

Ayten EŞİ.....631-642

TÜRK TEKSTİL ENDÜSTRİSİ VE GELİŞİMİ

TURKISH TEXTILE INDUSTRY AND ITS DEVELOPMENT

Bestem EŞİ.....643-664

THE EFFECTS OF MOBING AND PSYCHOLOGICAL TORTURE PRACTICES ON SCIENCE IN CANAKKALE EIGHTEEN MARCH UNIVERSITY

Mehmet Rıza GEZEN.....665-668

NUMERICAL SOLUTIONS OF NONLINEAR EVOLUTION EQUATION

Esen HANAÇ.....669-682



JOURNAL OF AWARENESS
ABSTRACTING & INDEXING



[Directory of Research Journals Indexing \(DRJI\)](#)



[Bielefeld Academic Search Engine\(BASE\)](#)



[Google Scholar](#)



[ASOS Index](#)



[AcademicKeys](#)



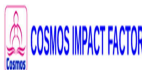
[I2OR](#)



[Scientific World Index](#)



[Polish Scholarly Bibliography \(PBN\)](#)



[Cosmos Impact Factor](#)



[Research Bilbe](#)



[Scholarsteer](#)



[RootIndex](#)



[PKP | Index](#)



[Journal Index](#)



[Scientific Indexing Services](#)



[International Services For Impact Factor And Indexing \(ISIFI\)](#)



[International Society for Research Activity \(ISRA\)](#)



[Scipio.ro](#)



[Directory for Medical Articles](#)



JOURNAL OF AWARENESS

ABOUT THE JOURNAL / DERGİ HAKKINDA

OWNER / SAHİBİ

Rating Academy Ar-Ge, Yazılım, Danışmanlık, Yayıncılık, Eğitim ve Organizasyon Ltd. Şti.

EDITOR / EDITÖR

Mehmet ŞAHİN, Çanakkale Onsekiz Mart University, *Turkey*

WEB EDITOR / WEB EDITÖRÜ

Cumali YAŞAR, Çanakkale Onsekiz Mart University, *Turkey*

ENGLISH LANGUAGE EDITOR / İNGİLİZCE DİL EDITÖRÜ

Ayşe DAĞ PESTİL, Çanakkale Onsekiz Mart University, *Turkey*

Contact / İletişim:

Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi No: 276 D-I, Çanakkale / TÜRKİYE

Gsm : +90 555 477 00 66

E-mail : joa@ratingacademy.com.tr ; msahin@ratingacademy.com.tr

Web: <http://ratingacademy.com.tr/journals/index.php/JoA>



JOURNAL OF AWARENESS

EDITORIAL BOARD / EDITORYAL KURUL

- Adrian RUNCEANU**, Constantin Brancusi University from Targu Jiu, Romania
Agnieszka SZPLIT, The Jan Kochanowski University, Poland
Andrea QUINTILIANI, Pegaso Telematin University, Italy
Andreas YUMARMA, President University, Indonesia
Ayhan ESI, Adiyaman University, Turkey
Araz ASLANLI, Azerbaijan State Economics Üniversitesi, Azerbaijan
Francisco Fernando Ribeiro RAMOS, Coimbra Business School, Portugal
Goran PERIC, Business School of Applied Studies, Serbia
Hasan KAPLAN, Çanakkale Onsekiz Mart University, Turkey
Helena SANTOS-RODRIGUES, Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Portugal
Irvan TRANG, Sam Ratulangi University, Indonesia
Lyudmila ZINCHENKO, Bauman Moscow State Technical University, Russian Federation
Mahmaod Ibrahim AL-RAWAD, Al Hussein Bin Talal University, Jordan
Mario J. PINHEIRO, Universidade de Lisboa - UL, Portugal
Michal CHMIELECKI, Clark University, United States
Mumtaz Hussain SHAH, University of Peshawar, Pakistan
Neşet AYDIN, Çanakkale Onsekiz Mart University, Turkey
Octavio REYES, Universidad Virtual del Estado de Guanajuato (UVEG), Mexico
Olayinka Idowu KAREEM, Philipps University of Marburg, Germany
Özge UYSAL ŞAHİN, Çanakkale Onsekiz Mart University, Turkey
Paola FERRETTI, Dipartimento di Economia e Management University of Pisa, Italy
Sameh AJLOUNI, Yarmouk University, Jordan
Sibel GÜVEN, Çanakkale Onsekiz Mart University, Turkey
Slobodan Rajko ČEROVIĆ, Singidunum University, Serbia
Turgay BERKSOY, Marmara University, Turkey



JOURNAL OF AWARENESS

REFeree BOARD / HAKEM KURULU

Adrian RUNCEANU, Constantin Brancusi University from Targu Jiu, ROMANIA

Andreas YUMARMA, President University, INDONESIA

Araz ASLANLI, Azerbaijan State Economics Üniversitesi, Azerbaijan

Aysun Ferrah Güner, Mimar Sinan University, TURKEY

Başak ERGÜDER, Istanbul University, TURKEY

Cumhur ASLAN, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Derya ÖZTÜRK, Ordu Üniversitesi, TURKEY

Emin U. ULUGERGERLİ, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Feyza BALAN, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Halide OKUMUŞ, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Hasan KAPLAN, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Hasret Çomak, İstanbul Arel University, TURKEY

Hilmiye Yasemin ÖZUĞURLU, Mersin University, TURKEY

Irvan TRANG, Sam Ratulangi University, INDONESIA

Karol KUJAWA, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Mahmaod Ibrahim AL-RAWAD, Al Hussein Bin Talal University, JORDAN

Mehmet Fatih KARAGÜL, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Neşet AYDIN, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Nihal EMİNOĞLU, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Ozlem YAYINTAS, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Özge UYSAL ŞAHİN, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Özlem AKBULAK, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Rüya ATAKLI YAVUZ, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Sameh AJLOUNI, Yarmouk University, JORDAN

Serdar ARCAGÖK, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Serdar ORNEK, Kocaeli University, TURKEY

Sibel GÜVEN, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

Turgay BERKSOY, Marmara Üniversitesi, TURKEY

Turgut TOK, Pamukkale University, TURKEY

Gamze KARGI İNCE, Çanakkale Onsekiz Mart University, TURKEY

EDEBİYAT NEYİ, NASIL SANATSALLAŞTIRIR?
THOMAS MANN, ANNA SEGHERS VE ZÜLFÜ LİVANELİ
AÇISINDAN BİR ÇÖZÜMLEME

Prof. Dr. Onur Bilge Kula

Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

İnsanlık ve Ülkeleri İçin Ölenler Hep Genç Kalır

Livaneli 'Sevdalım Hayat'ta¹ yazınsal yapıtlarında betimlediği imgelerden bazılarına değinir. Bunlardan biri Mahir Çayan ile ilgilidir. Anılan kitabın 'Kırlardan Şehirlere Darbeler' bölümündeki anlatımla, Mahir Çayan burnu aktığı için sürekli elinde bir mendille dolaşır. Livaneli, bir gün niye böyle olduğunu sorar; Mahir Çayan'ın "*burnunda kemik erimesi olduğunu, ameliyat olması gerektiğini*" söylemesi üzerine, Livaneli, "*Ol öyleyse, kurtul*" diye karşılık verir. Mahir Çayan Livaneli'ye bakıp gülümser: "*Bıçak altına yatmak kolay mı? Can işte.*" Öte yandan, aynı Mahir Çayan Maltepe'deki evde askerlerle günlerce çarpışma ve Kızıldere'de bombalarla parçalanma cesareti gösteren devrimci önderdir.

Livaneli, insan psikolojisiyle ilgili bu dersi hiç unutmaz ve senaryosunu Şile'de yazdığı 'Sis' filminde bu anekdotu kullanır. Bu konuşma, filmde "*yargıç Ali ile yolda arabasına aldığı genç*" arasında geçer. Mahir Çayan ve diğer devrimciler, Livaneli'nin anlatımıyla, "*erken öldükleri için yaşlanmamıştı. Hep yirmilerinde kalacaklardı... Anna Seghers haklıydı doğrusu; ölümler hep genç kalıyordu*" (2007, s. 122).

Zülfü Livaneli'nin yukarıdaki göndermesi, Anna Seghers'in 'Ölümler Genç Kalır' adlı romanına yöneliktir. Anılan ünlü Alman sosyalist kadın yazar, Meksika'da sürgünde

¹ Zülfü Livaneli (2007): "Sevdalım Hayat"; Doğan Kitap, İstanbul



bulunduğu sırada yazmaya başladığı bu romanını, Almanya'ya döndükten sonra tamamlamıştır. 1918- 1945 yılları arasında genç bir sosyalistin, Nazilerce öldürülmesi kapsamında farklı toplumsal sınıflardan insanların yaşam öykülerini ve nasyonal sosyalizmin gelişim sürecini betimleyen bu roman 1949'da (Aufbau-Verlag Berlin) yayımlanmıştır.²

Büyük yazar ve şairlerin duyumsaması bu noktada da benzerlik gösterir. Genç ölüm veya öldürüm, 'sürekli öldüğü yaşta kalma' imgesiyle yazınsallaştırılır. Örneğin, Nazım Hikmet'in 'Kız Çocuğu' (1956) adlı şiirindeki şu dizeler de erken ölenlerin veya öldürülenlerin hep genç kalacağını, yaşlanmayacağını anlatır:

"Kapıları çalan benim/Kapıları birer birer./Gözünüze görünemem Göze görünmez ölüler."

Hiroşima'da öleli/Oluyor bir on yıl kadar./Yedi yaşında bir kızım./Büyümez ölü çocuklar."

Ülkelerindeki haksızlıklara karşı çıkarak, insancıl bir düzen için uğraşan ve bu yüzden sürgüne gitmek zorunda olan yazarlar olarak Seghers ve Livaneli'yi benzeştiren bir başka yön, bu iki yazarın kültürlerine ve dillerine karşı sergiledikleri eleştirel sevgidir. Livaneli'nin Türkiye, Türk kültürü ve diline ilişkin sevecen tutumu, bu kitapta görülebilir.

Bir karşılaştırma yapabilmek için, Anna Seghers'in yaklaşımına da bakmak gerekir. Fakat karşılaştırmanın gerçekçi olabilmesi için, Yahudi, sosyalist ve yazar olan Seghers'in başta Almanca ve Alman kültürü olmak üzere, Almanlıkla ilgili şeylere daha eleştirel bir tutum sergilediği de göz önünde tutulmalıdır. Bunda Hitler döneminde yapılan Yahudi kıyımı ve Seghers'in kitaplarının yakılması ve yasaklanmasının da payı büyüktür.

Anna Seghers Hangi insanlık Değerleri İçin Savaşmıştır?

Anna Seghers'in anayurt ve anadili kavramlarına ilişkin eleştirel mesafesi, bu kavramların özellikle Hitler faşizmi sırasında, 1933- 1945 yılları arasında ideolojik güdümlenme ve yönlendirme amacıyla araçsallaştırılmalarıdır. Her yazarın içinde büyüdüğü toprakları, yapıtlarında *"bütün için değerlerin en geçerlisi, bütün yazınsal malzemelerin en geçerlisi"* olarak betimlediğini dile getiren Seghers, 'Kültürün Savunulması İçin 1. Uluslararası Yazarlar Kongresi'nde (1935) yaptığı konuşmayı büyük ölçüde anayurt kavramına ayırır. Seghers'in buradaki belirlemeleri uyarınca, birçok insanın 'anayurt' düşüncesi uğruna *"çok ağır bir yaşama ve ölüme katlanmak zorunda kaldığı"* dönem henüz çok gerilerde değildir. Ulusal bağımsızlık savaşlarının şairleri *"gerçek konuyu"* şiirleştirmiş, *"hakiki amaçları"* duyurmuşlardır. Ulus devletinin kurulma aşamasında *"yurtseverlik ve devrimcilik"* neredeyse aynı anlamda kullanılmıştır. Fakat ırkçı milliyetçi rejimler, bu kavramın için boşaltmıştır.

² Heidelberg Üniversitesi'nde sanat tarihi öğrenimi gören Anna Seghers (1900- 1983), 1924'de 'Rembrandt'ın Yapıtında Yahudi ve Yahudilik' konulu doktora tezini bitirmiştir. Nasyonal sosyalist yönetimce kitapları yasaklanmış ve yakılmıştır. Sürgünde bulunduğu sırada 'Özgür Almanya' adlı politik devinime ve aynı adı taşıyan bir derginin çıkarılmasına öncülük etmiştir. Seghers'i dünya çapında üne kavuşturan romanı 'Yedinci Darağacı' 1942'de yayımlanmıştır. 1947'de Almanya'ya dönen Seghers aynı yılda toplanan Birinci Alman yazarlar Kongresi'nde çok ses getiren 'Sürgün ve Özgürlük Kavramı' konulu konuşmasını yapmıştır. 1949'da iki ayrı Alman devletinin kurulmasından sonra Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nde yaşamayı seçmiştir. 1952-1978 yılları arasında bu ülkenin Yazarlar Birliği'nin başkanlığını yapmıştır. 1983'te ölen Anna Seghers, Friedrich Hegel, Bertolt Brecht, Heinrich Mann ve daha birçok tanınmış düşünür ve sanatçının gömütünü bulunduğu Berlin 'Dorotheenstädtischen Friedhof' adlı gömütlükte yatmaktadır.



Maksim Gorki'nin 'Sovyet Yazarlar Kongresi'nde "*ruhsal hastalığın olağanüstü toplumsal anlamı üzerine söylediklerini anımsayalım*" diyen Seghers'e göre, genç Alman yazarların büyük bir bölümü devre dışı kalmıştır. Bunlar, "dışlananlar" veya "*düşünsel yönden zayıf olanlar*" değildir; en iyilerdir: Örneğin, Hölderlin "çıldırarak" ölmüştür; Georg Büchner, "*sürgünde ruhsal hastalıktan*", Karoline Gunderode ve Kleist "intihar etmiştir", Lenz ve Bürger çıldırarak yaşama veda etmiştir. Bu şairler, her türlü özveriye katlandıkları "*ülkeleri için marşlar*" yazmıştır. Anayurdu diriltecek, yaşanır duruma getirecek şiirleri ve marşları yine "*özgürlük şairleri*" yazacaktır³ (1980, s 33- 37).

Anna Seghers, eleştirel sanatçılar açısından anayurt kavramını 'Almanya ve Biz' (1941) adlı denemesinde, Almanya'da faşizmin başarılarından ötürü erk ve güç sarhoşluğuna kapıldığı bir dönemde belirginleştirir. Gerçek ulusseverlerin uğruna her türlü özveriyle katlandıkları ulusal duygunun, en fazla ve kalıcı biçimde 'ulusa özgü şeyleri' yüceltme görüntüsü altında özellikle Hitler faşizmi döneminde örselendiğini ve sömürüldüğünü vurgulayan Seghers'in anlatımıyla, "*her halk ve halk içindeki her tekil insan, ulusal duygunun yanlış değerlendirilmesine*" tepki gösterir. Her insan, "*temel iki sorun*" alanını oluşturan toplumsal ve ulusal sorunun çözümü için uğraşır; çünkü "*Halksızlık yoktur; dünya yurttaşlığı olmadığı gibi.*"

Anna Seghers bu son tümceyle 'dünya yurttaşlığı' kavramını yok saymaz; tersine bir halka ait olma ile dünya yurttaşlığı arasında bir çelişki olmadığını anlatmak ister. Düşünce ve yaşama biçimi bakımından tam bir dünya yurttaşı olan Seghers bu belirlemeyle "iç-dış" arasındaki karşılıklı belirlenim ilişkisine dikkat çeker. Her dünya yurttaşı, bir halkın bağrından çıkar ve düşünce dünyasını geliştirerek dünya yurttaşlığına doğru yol alır.

Peki, "*Almanya nedir?*" veya daha doğru soruyla, "*Almanya kimindir?*" Seghers'in söyleşiyle, "*Almanya, Alman darağaçlarında, Almanya için can veren adamlar sayesinde bizim ülkemizdir... Tarihimizi serimlemeyi, yorumlamayı, düşmana, faşizme bırakamayız.*" Fakat Almanya aynı zamanda "*toplama kampıdır; her zamankinden daha tehlikelidir. Her zaman nice adsız insanı anamıyorsak, konuşabilen ve yazabilen bizlerin özgürlüğünün ne anlamı olabilir?*" Bu düşünceler doğrultusunda, Anna Seghers'in anlatımıyla,

- Almanya, 'dildir'; "Alman tarihinin kat ettiği yolda en yoğun Alman gerçekliği" olan dildir.
- Almanya, "müzikdir; doğadır, yaşam boyu içinden geçilen manzaradır; sanatçılarımızın manzarasıdır."
- Almanya, "tarihimizin gerçekleştiği yerdir." Faşizmin tanıttığı Almanya'nın dışındaki Almanya budur.

Ayrıca, Seghers'in kendini özdeşleştiren deyişiyle, "yabanıl ve barbar olan ülkemiz değildir; ülkemizde yabanıl ve barbar olan faşizmdir"; çünkü "faşizm her ülkede barbardır." Alman halkının "faşizmden arındırılması korkunç acılardan, yenilgilerden, acı düş-kırıklıklarından, yorulmak bilmez sabırdan, uzun zamandan, inançtan ve toplumun ve tekil insanın değişimine ilişkin bilgidir" geçecektir. Almanya'nın faşizmden arındırılması, "kendi tarihini aşmak koşuluyla", Alman "halkına toplumsal ve ulusal bilincin birliğini, yeni

³ Anna Seghers (1980): "Aufsaetze, Ansprache, Essay Makaleler, Konuşmalar, Denemeler"; Aufbau Verlag, Berlin- Weimar



kültürünün temelini” getirecektir. Bu amaç, uzak ve karanlık görülebilir; ancak bilinçli ve kararlı çalışmayla gerçekleştirilebilir (1980, s. 89- 96).

Anna Seghers ‘Ziyaret’ (1956) adlı öyküsünde şu tümceleri yazar: “Sokaklarda karşılaştığımız insanlar bom boş ve umutsuz görünüyorlardı; başlarına gelen felakete, özellikle de bütün bunlara kendilerinin yol açmış olabilecekleri düşüncesine öfke duyuyorlardı. Dilimizi özlemiştik; ancak o dil sert ve çıplak bir dile dönüşmüştü. Gurbette, tınlarını asla yitirmeyelim diye sözcüğü sözcüğe eklemiştik. O zaman yurt hasretinden duyduğumuz acıyı hafifleten o dil, şimdi artık yakın acısıydı.”⁴

Thomas Mann İçin Alman(lık) Nedir?

Thomas Mann "Goethe ve Demokrasi" (1949) adlı uzun denemesinde bu yazar-şairin yapıtlarını derinlemesine irdelemenin, Almanya ve Almanlık ile ilgili öğelerde derinleşmek olduğunu dile getirir. Bu önemli yazar "Almanya ile ilgili öğeler üzerine çok yazı yazdığını", ancak Almanya ve Almanlıkta "her zaman dünyayı, her zaman Avrupa'yı aradığını"; bulamayınca da "mutsuz" olduğunu belirtir. Thomas Mann'ın yol gösterici ve öğretmen olarak gördükleri arasında Schoppenhauer, Nietzsche, Wagner ve daha sonra da Goethe vardır.

Thomas Mann'ın anlatımıyla, bu yol gösterici kişiler, "Alman'a özgü öğelerin üzerinde, Avrupalı bir kimlik" taşımış ve "Avrupa'ya özgü öğeleri Almanca olarak" dile getirmiştir. Thomas Mann, bu sanatçı ve düşünürlerde "arzularının amaçlarını ve gereksinmelerini oluşturan Avrupalı bir Almanya" bulmuştur. Alman Avrupa, Thomas Mann'a göre, "Alman milliyetçiliğinin korku ürettiği kaynaktır" ve "bu canavarlık", bir başka deyişle, Alman milliyetçiliği, Thomas Mann'ı Almanya'dan "kovmuştur."

Avrupalı Almanya ile Alman Avrupa arasındaki ayrım, "iyi" ile "kötü" arasındaki ayrımdır. Avrupalı Almanya, sözcüğün en geniş anlamıyla "demokratik" Almanya'dır ve "dünyaya korku değil, sempati yayan" bu Almanya'yla yaşanabilir; çünkü böyle bir Almanya "demokratik insanlık dini olan uygarlığa" katılır. Almanların dar-görüşlülüğünü aşmak için, "yabancı uluslara açılmasını", ulusal edebiyatın sınırlarını aşmak için "dünya edebiyatına" yönelmeyi öğütleyen Goethe'den de bütün bunlar öğrenilebilir⁵ (1974, s. 755- 757).

Ayrıca, Almanya'nın durumu, Thomas Mann'ın 'Kültür ve Sosyalizm' (1928) adlı denemesindeki belirlemesiyle, Karl Marx, "Hölderlin'i okuduğu zaman" iyileşecek ve Almanya "kendini bulacaktır." Marx ve Hölderlin'in 'karşılaşması', "gerçekleşmeye başlamak üzeridir"⁶ (1974, s. 649).

Thomas Mann'ın, Marx ve Hölderlin'in kimliğinde somutlaşan iki ayrı düşünce çizgisinin buluşmasıyla olağanlaşacağını öne sürdüğü Almanya, bu yazarın 'Almanya' adlı konuşmasındaki deyişle, "dünya, Almanya'yı, Almanya ise dünyayı gereksinmektedir.

⁴ Anna Seghers: "Briefe- Mektuplar"; trierradenadie.de/rchivo/literatura/Seghers/briefe.htm

⁵ Thomas Mann (1974): "Reden und Aufsätze I- Konuşmalar ve Makaleler I"; Gesammelte Werke, Band IX, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main

⁶ Thomas Mann (1974): "Kultur und Sozialismus"; in: "Reden und Aufsätze- Konuşmalar ve Makaleler"; Gesammelte Werke, Band XII, S. fischer Verlag, Frankfurt am Main



Almanya, dünyayı 'Alman' yapamadığı için, dünyayı kavramak zorundadır."⁷ Bir başka anlatımla, Almanya, dünyasallaşmak zorundadır (1974, s. 909).

Thomas Mann hemen bütün yazı ve denemelerinde, Almanya'yı Avrupa bağlamında düşünür ve Alman Avrupa'dan değil, Avrupalı Almanya'dan yana tavır takınır. Avrupalı Almanya, demokratik ve özgür Almanya'dır. Zülfü Livaneli de 'Cumhuriyet'i Sahip Çıkararak Eleştirmek' adlı yazısında Türkiye'de Cumhuriyet'in demokratikleşmesi, "eşitliğe, özgürlüklere, insan haklarına saygı gösterilmesi, etnik milliyetçiliklerin aşılması, azınlık haklarının güvence altına alınması, adaletin işlenmesi" için ömrü boyunca savaşımlarını verdiğini belirtir. Bu yazarın başlıca özlemi, "Avrupa demokrasilerine benzer bir cumhuriyet yaratılması için elbirliğiyle çalışmasıdır" (2010, s. 251).

Bu açıklamalardan da görüleceği üzere, Thomas Mann gibi Zülfü Livaneli de yaşamı boyunca 'demokratik ve özgür' bir Türkiye için, dünyasallaşmış bir Türkiye için savaşımlarını vermiştir. Bu iki yazarı benzeştiren de budur.

Thomas Mann, "Yazgı ve Görev" adlı denemesinde, "Avrupa'dan söz edince, kendi ülkemizi ve onun dünyayla ilişkisini göz ardı edemem" diye yazar ve ekler: "Almanya, Nazilerin insanlık dışı eylemleri için ne ölçüde bütünüyle sorumlu tutulabilir? Bunlar sözcükle anlatılamayacak denli acı verici ve karmaşık şeylerdir. Böyle şeylerin, yaptığı işe ilişkin iyi bir inanç içinde yaşayan bir halkın içinde ve o halkla anlayış birliği içinde gerçekleştirilmiş olması acı vericidir... Fakat bizim yazgımız, savaşımı kendi ülkemize ve iğrençliğini bildiğimiz işlerine karşı yürütmek zorunda olmamızdır." Thomas Mann'ın niteliğiyle, Almanya, "büyük bir ad, yüzlerce üzüntü verici ve saygın, sevecen ve gururlu çağrışımların ilişkilendiği" bir sözcüktür. Ama artık bu sözcük, "korkunun ve düşlerin bile bizi içine sokmadığı ölümcül vahşiliğin" adıdır⁸ (1974, s. 921- 922).

Seghers, Mann, Nazım Hikmet ve Livaneli'de Yurt Sevgisi

Anayurt üzerine eleştirel düşünme ve yurt özlemi, yurdunu terk etmek zorunda bırakılan bütün büyük yazarlar ve şairlerin neredeyse ortak özelliğidir. Seghers'in deyişiyle, evrensel insanlık değerleri için savaşımlar veren büyük sanatçılar aslında nerede insan varsa, orada kök salarlar; ancak böyle olmasına karşın, ülke ve toprak özlemi önlenemez. Anna Seghers 1953'te Pablo Neruda için yaptığı konuşmada (1980, s. 434), bu ünlü Şilili şairin şu dörtlüğüne yer verir:

"Ülkemde arkadaşları zindana atmaktalar/Ve askerler, yargıçlara buyruk vermektedir/Ama ben köklerini bile/Seviyorum benim küçük ve soğuk ülkemini."

Nazım Hikmet, yurt özlemini dile getirmek için kimi zaman "*Ben bir ceviz ağacıym Gülhane Parkı'nda/Ne sen bunun fakındasın, ne polis farkında*" der. Kimi zaman bu özlem daha da yoğunlaşıp ve hüznün ve efkârâ dönüşünce de "*Memleketim, memleketim, memleketim/Ne kasketim kaldı senin ora işi/Ne yollarını taşımış ayakkabım/Son mintanım da*

⁷ Thomas Mann (1974): "Deutschland- Almanya"; içinde: "Reden und Aufsätze- Konuşmalar ve Makaleler"; Gesammelte Werke, Band XII, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main

⁸ Thomas Mann (1974): "Schicksal und Aufgabe- Yazgı ve Görev"; içinde: "Reden und Aufsätze- Konuşmalar ve Makaleler"; Gesammelte Werke, Band XII, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main



*sırtımda paralandı çoktan/Şile bezindendi/Sen şimdi yalnız saçımın akında/Enfraktında
yüreğimin/Anımın çizgilerindesin memleketim/Memleketim,/Memleketim..."*⁹

Nazım Hikmet, Anna Seghers, Pablo Neruda ve Zülfü Livaneli'yi yurt özlemi ve sevgisi konusunda aynı içsel tutumda buluşturan da doğup büyüdüğü topraklara, bu toprakları yaşanır kılan insanlara ve köklere bağlı olmalarıdır. Livaneli'nin 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' romanının kahramanı Sami Baran'ın ağzından anlatımıyla, "*Ben de ülkemden nefret ederek ayrılmıştım; ama aradan geçen onca yıldan sonra anlıyordum ki, hiç kimsenin toprağından tamamen kopmasına imken yoktu. Ağaçlar, bitkiler gibi toprağına dikilmişti.*" Sığınmacı ve göçmenler, yurt özlemiyle, "*Anadolu saz aşıklarını*" dinler. Bu eski türküler, "*toprak, aile, din, yurt kokan esintiler uyandırdı sürgünde*" (2001, s. 132).

Dil duyarlılığı konusunda Nazım Hikmet, Yaşar Kemal, Aziz Nesin çizgisini sürdüren Livaneli de anadilini, Türkçeyi önemser. Anılan romandaki anlatımla, "*insanın anadilinde dertleşme ihtiyacı bazen şeyin üstüne*" çıkar (2001, s. 84). Livaneli'nin 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' romanına ilişkin söyleşinde John Berger'e dayanan aktarımıyla, "*Anadili, anayurttur*" ve Livaneli bu görüşe yürekte katılır; çünkü "*ana sütü gibi kutsal ve dokunulmayacak bir haktır bu.*" Zülfü Livaneli'yi Anna Seghers ve Thomas Mann gibi büyük yazarlar düzeyine çıkaran bu düşünsel derinliktir.

Thomas Mann ve Livaneli: Sanat Nasıl Yazınsallaştırılabilir?

'Sanat nasıl yazınsallaştırılabilir?' sorusu, her hangi bir sanat dalıyla ilgili bir yapıtın yaratım sürecinin nasıl yazınsal anlatıya dönüştürüldüğünü anlatır. Burada anılan her iki yazar da bir sanat yapıtını yaratımını, romanlarında tasarımı ve anlatılaşmıştır. Thomas Mann 'Doktor Faustus' romanında bir müzik bestesinin yapılma sürecini; Zülfü Livaneli ise 'Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm' ve 'Konstantiniyye Oteli' romanlarında, roman yazımını yazınsallaştırır.

Romanlar, "*insanların duygusal dünyasını, yaşadıklarını, hırslarını, öfkelerini, sevdalarını*" betimler ve roman, "*insan ruhunu didik didik etmenin en gelişmiş biçimi*" diyen (2010, s. 443) Livaneli sanatının kökünü, kaynağını doğduğu topraklarda Türkiye'de görür. Bu nedenle, sürgün döneminde hep Türkiye'ye dönme düşüyle yaşar. Türkiye, Livaneli'nin "*sanatının, varlığının, müziğinin ve edebiyatının köklerinin bulunduğu*" ülkedir; anayurdudur (2007, s. 226).

Sanatsal tatlar, Livaneli için "*yaşamın vazgeçilmez öğeleridir. Müziksiz, şiirsiz, romansız, resimsiz yaşam olanaksızdır.*" Sanat üretimini ve sanatsal tatları temel alan yaşam tarzı ve değerler dizgesi, Livaneli'yi "birçok solcudan" ayıran bir özelliğidir. Sanatçı olmasına karşın, "bohem" yaşamı sevmez. Bu yüzden, birçok insan, Livaneli'yi bir sanatçıdan çok bir öğrenciye benzetir (2007, s. 237).

Livaneli topraklarına, yurduna bağlı, yurtsever bir sanatçıdır. Yaşamının hiçbir döneminde yurdunu kötüleyen tek söz söylememiştir. Kendi anlatımıyla, "*Uzun sürgün yılları boyunca, Türkiye'deki dikta rejimlerine karşı olmuştur*"; ama ülkenin temel değerlerini diktatörlerden "*daha fazla korumaya hep özen göstermiştir*"; çünkü bir sanatçı olarak "*bu toprakları, diktatörlerden daha çok inanmış ve ona sahip çıkmıştır*" (2007, 309).

⁹ Nazım Hikmet (1995): "Yeni Şiirler- 1951- 1959"; Adam Yayınları, İstanbul



Livaneli'nin Türkiye için söylediği şeylerin benzerini, Thomas Mann da ülkesi Almanya için söylemiştir. Thomas Mann'ın ülkesini benimseme tavrı, yaşam ilkesi olarak gördüğü ve edimselleştirdiği “*ben neredeysem, orası Almanya'dır*” belirlemesinde somutlaşır. Thomas Mann denemelerinde vurguladığı bu tümceyi, roman kahramanlarından birine söyletmek suretiyle yazınsallaştırmıştır.

Örneğin, ‘Doktor Faustus’un on beşinci bölümünde “*hep aynı kuşku düşkünlüğü, hep aynı özgüven eksikliği! Keşke ‘ben neredeysem, orası Kaisersaschern’dir!’ diyebilme cesaretin olsaydı*” sözleri yer alır. Görüleceği gibi, Thomas Mann “*Ben neredeysem, orası Almanya'dır*” sözünü 'ben neredeysem, orası Kasersaschern' biçimine dönüştürerek, romanın anlatısına içkinleştirmiştir. Aynı yerdeki anlatımla, böyle söyleyememek, diyesi, kökenine sahip çıkmamak, “öz-küçümsemedir”; özünü küçümseyen, romandaki deyişle, “*başkasını da küçümser*”¹⁰ (2012, s. 304). Thomas Mann'ın ‘öz’ ve ‘yabancı’ arasındaki karşılıklı belirlenim ilişkisine yaklaşımı son derece tutarlıdır. Öz ve yabancıнын etkileşimi olmadan, hiçbir gelişme ve ilerleme söz konusu olamaz.

Zülfü Livaneli ve Thomas Mann'ın bir başka ortak yönü, baskıcı ve otoriter kişilere ve rejimlere karşı takındıkları ve ilkeli biçimde edimselleştirdikleri eleştirel yaklaşımdır. Baskıcı ve otoriter kişiler ve yönetimler amaçlarına ulaşmak ve bu özelliklerini gizlemek için çoğunlukla ırk, millet ve din kavramlarını araçsallaştırır.

Almanya'da Hitler faşizmi, siyasal bir tavır olarak ırkçı ayrımcılığı doruklaştırmış ve acımasızca uygulamıştır. Thomas Mann, Hitler faşizmini deneyimlemiş bir yazar olarak faşizmi kitleleştiirmek için araçsallaştırılan Alman(lık) ve Almanya kavramlarını, yukarıda andığım “Doktor Faustus” romanında eleştirel bir tavırla yazınsallaştırmıştır. Bir karşılaştırma yapma olanağı sunmak umuduyla, Thomas Mann'ın bu kavramları nasıl betimlediğini serimlemek yararlı olabilir.

Thomas Mann'ın anlatımıyla, “*temiz yüreklilik, çabuk inanma, sadakat ve bağlılık gereksinmesi*” Alman öz-yapısını niteler (2012, s. 43). Her Alman kentinin “bir kültür merkezi” ve “*tarihsel bir öz onuru*” vardır ve bazı Almanlar “*yaşam boyu Almanlıklarının acısını çeker*” (2012, s. 47- 48). Romanın onuncu bölümünde bir öğrencinin ağzından niteliklemeyle, Almanlar, “*özgürlüğü, zarıflığı, idealizmi ve doğaya özgü çocuksuluğu aynı kefeyle koyabilirler*” (2012, s. 117).

Thomas Mann'ın “Doktor Faustus” romanındaki nitelemesiyle, halkçılık/ulusalcılık kavramı “bitimlidir”; çünkü bu kavram, “*liberalizmin ölmekte olduğu bir zamanda her yerde sunulan yeni bağımlılıkların özünü*” oluşturabilir. Bağımlılık yaratan şeyin “*gerçek olup olmadığı, nominalist bir yolla ideolojik nesnelere yaratan yapısal bir romantizmin ürünü*” olup olmadığı sorgulanmalıdır. Bu nedenlerle, “*ilahlaştırılan ulusalcılık ve ütopyik gözle görülen devlet*” bu tür “*nominalist bağımlılıklar*” yaratabilir. Özgür insan bundan kaçınmalıdır. “*Almanya'yı kendi bağımlılığı*” olarak açıklayan bir kimsenin “*her hangi bir şeyi kanıtlaması gerekmez.*” Ayrıca, hiç kimse o kişinin “*Almanlığı ne kadar içinde taşıdığını veya niteliksel anlamda ne kadar gerçekleştirdiğini*” ve “*Alman yaşam biçiminin dünyada*

¹⁰ Thomas Mann (2012): “Doktor Faustus”, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 32 Auflage. Ben Almanca baskısını kullandım. “Doktor Faustus”, Türkiye’de Can Yayınları (İstanbul 2013) tarafından yayımlanmıştır.



korunmasına ne ölçüde hizmet ettiğini” sorgulamaz. İşte “nominalizm” veya “*ideolojik putperestlik olan ad fetişizmi*” denilen şey tam da budur (2012, s. 165).

Her ideoloji gibi, ulusalcılık ve dincilik de bir bağlanmadır. İnsanlar bu bağımlılıklar arasında “seçim” yapmaya zorlanmaktadır. Özgürlük kavramının içi boşaltıldığı için, “dinsel itaat” ve “ulusala” bağımlılık başlıca seçenekler olarak sunulmaktadır; ancak “ciddi tehlikeleri” olan ve “törenselleşen nedenlerle” öne çıkarılan bu seçenekler “*kişisel yaşam biçimlendirmesi*” bakımından “hiçbir anlam” taşımamaktadır (2012, s. 166).

Romandaki anlatımla, Almanların “bulgulama” yeterliliği hoşnutluk vericidir; ancak “hala çok sayıda geri gidişi önlemeyen ulusal beceriklilik” söz konusudur. Almanları savaflara sürükleyen de “*entelektüellerin düşü olan Avrupalı Almanya’yı*” yerle bir eden ve onun yerine “*dünya için katlanılmaz olan Alman Avrupa’yı*” koyan da budur (2012, s. 231).

Bu belirlemeyi, Türkiye’ye uyarlayalım: Aydınların, özgür düşüncelilerin ülküsü veya düşü, Türk Avrupa değil, Avrupalı Türkiye olmalıdır. Özgür düşünceli Türkler, özgünlüklerini ve kimliklerini koruyarak, Avrupa’yı Türkleştirmek için değil, Türkiye’yi Avrupalılaştırmak için uğraşmalıdır.

Thomas Mann’ın anlatımıyla, 1933’te “ulusalcı yeniden doğuş”, 1945’teki çöküşün başlangıcıdır. “*Sahtelik, yıkıcı barbarlık, vur-öldür-aşağılıklığı, tecavüz etmeden duyulan haz, acı çektirme, aşağılama*” gibi uygulamalar, söz konusu ulusalcı yeniden doğuşun belirtileri olmuştur. Bütün bunlar için “*inanca, ulusal coşkuyu, tarihsel ‘yaşasın’ duygusunu*” coşturmak için her şey yapılır.

“Doktor Faustus” romanındaki soru ve yanıtlar uyarınca, sanat yapıtı, toplumsal-kültürel koşulların her türlü çelişkiselliğini ve parça-bütün uyumunu içinde taşıyan öz-yetingen bir oluşturdur. Sanat yapıtının öz-yetingenliği, onun öz-göndergeselliği demektir. Bir başka deyişle, bir sanat yapıtının içerdiği her türlü gönderge, o sanat yapıtının içinde aranmalıdır. Dolayısıyla, öz-göndergesellik, sanat yapıtının özgünlüğünü oluşturan estetik bir niteliktir.

Thomas Mann sanat yapıtının özelliklerini belirginleştirmeyi sürdürür: Yazarın aynı bölümde yer alan yapıta ilişkin değerlendirimi uyarınca, yapıt “sahtekârlıktır.” Bu, yapıtın varlığını varsayan “yurttaşın” bir yanılsamasıdır. “*Görünüş ve oyun, bugün artık sanatın vicdanını karşısına almıştır.*” Sanat, “görünüş ve oyun olmaya” son vermek, “bilgi” olmak, bilgiye dönüşmek istiyor (2012, s. 241- 242).

Zülfü Livaneli ve Thomas Mann sanatı anlayışları bakımından da birbiriyle karşılaştırılabilir. Thomas Mann ‘Doktor Faustus’taki deyişle, müzik alanına ait bir usta yapıtta sanatçının biçimlendirici çalışması, “*üretimin nesnel koşullarının içerdiği öğeleri*” tümlemekle bitmez. Burada “*teknik gelişme düzeyi*”, sanatçının önüne bir sorun olarak çıkar. Teknik, sanatçıyı kendi isterlerine tümüyle uymaya ve doğru yanıtları bulmaya zorlar. Bu zorlamanın bir sonucu olarak sanatçının yanıtları, büyük ölçüde “*teknik bakımdan gizemli imgelerin çözümüne*”; bir başka deyişle, gizemsizleştirilmesine, sanat ise, “eleştiriyeye” dönüşür (2012, s. 322).

Aynı bölümde yer alan deyişle, sanatta “yapıt” kavramı da sorgulanmalıdır. Sanatta yaratıcı cesaret, özerklik ve özgürlük denli, kural-dışılık da olmalıdır. Müzik yapıtı fikri, kural-dışılığı veya uyumsuzluğu da kapsar. Toplumsal durumlar, “öz-yetingen yapıtın uyumu” açısından etkili olabilirler; ancak belirleyici olamazlar. Yapıtın “*engelleyici zorlukları, yine yapıtın kendi derinliklerinde*” aranmalıdır. Müziğin “*malzemesinin tarihsel*



devinimi, bütünlüklü yapıta karşı dönmüştür.” Müziksel malzeme, “*zaman içinde daralmakta, müzik yapıtının uzamı/mekânı olan zamanın içinde genişlemeye*” karşı çıkmaktadır. Bu tavır, “*biçim oluşturma yeteneksizliğinden*” kaynaklanmaktadır. Tersine, zamanda yayılıma karşı çıkan bu tavır, “*gereksiz öğeleri küçümseyen, süsü parçalayan yoğunluk*” zorunluluğundan veya gerekliliğinden doğmaktadır. Bu, “*yapıtın yaşam biçimidir*”; çünkü “*yapıt, zaman ve görünüş, hepsi birdir.*” Bunlar eleştirinin konusudur; eleştiri “*görünüş ve oyuna, kurgu ve tutkuları, insan acısını sansürleyen, rollere bölen ve imgelere dönüştürerek aktaran biçimin öz-yüceltimine*” pek katlanmaz (2012, s. 323).

Anlatımın, “*uzlaşmacı tümele bağlanması, müziğin görünüşünün en içsel ilkesidir.*” Fakat artık bu görüş geçerliliğini yitirmiştir. Tümelin, uyumlu bir şekilde “*tikele için olduğu*” savı kendi kendini yalanlamaktadır (2012, s. 324).

Estetik Biçim(lendirme), Sanatın Zorunlu Önkoşuludur

Thomas Mann’ın ‘Doktor Faustus romandaki serimlemesiyle, sanatta/müzikte “*çok-sesli nesnellığın tersine kişisel olanın idesi ve sınırsız öznel idesi*” ilişkilendirilir. “*Uyumlu öznel ve çok-sesli nesnelik*” ayrımının yapılması arzulanır. Fakat bu iki öğe, her zaman uyumlulaştırılmaz. Örneğin, Beethoven “*orta döneminde çok daha öznel*” olmuştur. Bu önemli besteci, müziğin fazlasıyla içerdiği “*her türlü geleneksel öğeleri, biçimsel öğeleri kişisel anlatımla*” tüketme eğilim göstermiştir.

Sanat yapıtı gelenekselin içinde gelişir ve gelenekseli aşarak günceli oluşturur. Bu tikel belirleme, özellikle sözcüğün tam anlamıyla bir “yapıt” olan “opus 111 sonatı” için geçerlidir. Sanat yapıtının etkisini artıran bir başka etmen “*başat bir insanileştirme içerikli biçimlendirmedir*” (2012, s. 70- 73).

Sanat, biçimlendirmedir. Tasarımlanan sanatsal ideyi, sanat yapıtına dönüştürmenin zorunlu önkoşulu olan biçim verme, sanatsal malzemenin estetikleştirilme süreci ve bu sürecin sonucudur. “Doktor Faustus”taki deyişle, “*zor ve suskun biçimlendirme*” etkinliği, sanatsal malzeme üzerinde çalışmadır. Söz konusu biçimlendirici çalışma ne denli insancıl içerikli olursa, etkisi o denli fazla olur. Güzeli duyumsama yeterliliğiyle ve biçim verme yeterliliği arasında doğru orantılı bir ilişki vardır. Biçimlendirme edimi, aynı zamanda yazınsallaştırmanın temeli olan biçimselleştirme edimidir. Thomas Mann’ın sanatçının “*öz-isteneçliliği*” ve “*serimleme tarzının*” biçimlendirilen malzeme üzerinde “*şiddet*” içerdiği (2012, s. 81) şeklindeki görüşleri bu kapsamda değerlendirilebilir.

Sanatlar arasında “en tinsel” sanat olan müzikte “biçim ve içerik”, diğer sanatlarda görülmedik ölçüde “iç içe geçmiştir”, neredeyse özdeşleşmiştir. Biçim ve içeriğin iç içe geçmesi, müziğin ayırıcı özelliğidir. “*Müzik kulağa hitap eder*” diye söylenir. Bu söz, işitme duyusunun diğer duyular gibi, “*tinsel olanı algılamanın aracı*” olduğu ölçüde doğrudur. İşitmeyi “*dışlayan*” müzik de vardır. Örneğin, Bach’ın “*altı sesli kanonu*”, işitmeyi dışlar. Bu yapıt, “*ne insan sesi ne de her hangi bir çalgı aleti için, hatta hiçbir duyusal gerçekleştirim*” için bestelenmemiştir. Buradaki temel düşünce, sadece müzik, “*saf soyutluğu içinde*” müziktir. Roman kahramanlarından birinin deyişiyle, müzik “*işitilmek, görülmek ve duyumsanmak için değil, olanak olsa, duyuların, hatta gönlün ötesinde tinsel-saf olanda algılanmak*” ister. Livaneli de sürekli müziğin bu özelliğini vurgular. Thomas Mann, şiir metinlerinin müzikselleştirilmesini, müzik ve sözün “*şiirsel evliliği*” olarak niteler. Şiir/şarkı besteleme, “*dramatik sanata*” hazırlıktır (2012, s. 245).



Thomas Mann, 'Doktor Faustus'un 1951'den sonra yapılan baskılarında, romanın XXII. Bölümünde serimlenen ve 'on iki ton veya sıra tekniği' olarak adlandırılan besteleme tarzının, “*çağdaş besteci ve kuramcı Arnold Schoenberg'in düşünsel mülkiyeti olduğunu*” ve kendisi tarafından “*tümüyle özgürce kurgulanan bir müzisyen kişiliğe*”, bir başka deyişle, romanın trajik kahramanına uyarlandığını belirtir.

KOSOVA'DA TÜRKÇE EĞİTİMİN YAPILMASI VE GÜZEL TÜRKÇENİN SANATI VE GELİŞİMİ

Hevzi MAZREK

Mamuşa Atatürk Lisesi Müdürü / Mamuşa- KOSOVA

Sayın kongre başkanım, Doç.Dr. Mehmet Şahin hocamız ve eşi Doç. Dr. Özge Hanım ve sevgili misafirler. Rating Academy kongresinde konuşmacı olarak bulunmaktan memnuniyetimi arz ederim.

Konuya başlamadan önce müsaadenizle kendimi tanıtayım: Adım Hevzi Mazrek. İlk ve orta okulumu doğduğum yerde, yani Mamuşa'da okudum. Lise eğitimimi Priştine Alauddin Medresesi'nden mezun olduktan sonar, Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesini bitirdim. Üniversite eğitimim süresinde İzmir Valiliği Türk Dünyası Hizmetleri Koordinatörlüğünde Balkan ülkeleri öğrenci temsilcisi olarak görev yaptım. Daha sonra ülkeme döndüm ve Mamuşa Atatürk Lisesinde müdürlük görevini yapmaktayım.

Sayın hocalarım, konumuz itibariyle Kosova'da Türkçe eğitimin yapılması ve güzel Türkçenin sanatı ve gelişimi konusuna temas etmek istiyorum. Sayın misafirler, balkanlarda ve Kosova'da tek Türk belediyesi olan Mamuşa'da konuşulan dil Türkçe'dir. Ayrıca güzel Türkçemiz resmi dilimizdir.

Mamuşa halkı %98 Türktür ve orada konuşulan dil Türkçedir. Ayrıca, okul eğitimi Türkçe olarak yapılmaktadır. Özellikle Mamuşa Atatürk Lisesi'nde %100 Türkçe eğitim verilmektedir.

Mamuşa halkının tarihçesi Karadeniz kökenli olup, Tokat'ın Reşadiye ilçesinden olduğumuz bilinmektedir. Ve konuşulan Türkçe dilimiz, karadeniz şivesi olarak kullanılmaktadır.

Değerli dinleyiciler, mamuşa halkı 6000 nüfusu olan bir belediyedir ve kosovada türkçe eğitimini % 53 oranını oluşturmaktadır.



Sevgili dinleyiciler Mamuşa'da eski dönemlerden günümüze kadar konuşulan güzel Türkçemiz gittikçe daha da düzenli ve Türkiye Türkçesine benzemektedir. Bunun bir çok sebepleri vardır. Nitekim:

- ❖ Okullarımızda Türki mezunlar öğretmenlerin düzgün türkçe dilinde eğitim yapmaları,
- ❖ Türkiye tv kanallarının izlenmesi,
- ❖ Son zamanlarda Türkiye Cumhuriyeti kurum ve kuruluşları ülkemizde, Türkçe dilinde farklı etkinlikler yapmaları. Örneği Yunus Emre Kültür Merkezi ve Türk askerinin okullarda kurslar düzenlemesi neticesinde konuşulan Türkçemiz daha da güzel bir düzeye yükselmiştir.

Bu vesile ile Kosova'da Türklerden ziyade Arnavutlar ve Boşnaklar da Türkçeyi öğrenmek için ilgi ve çaba gösteriyorlar.

Güzel Türkçemiz 1999 savaşından sonra Türklerin olduğu okullardan ziyade, imam hatip okulları / medreselerde ve birçok Boşnak okullarında da Türkçe dili dersi olarak okutulmaktadır.

Netice itibariyle, gerek ülkemizde gerekse farklı ülkelerde bu tür kongre ve sempozyumların yapılmasının Türk dili sanatına çok büyük faydaları olacağına inanıyorum. Beni sabırla dinlediğiniz için teşekkür ederim...

BALKANLAR'DA TÜRK DİLİNİN YAŞATILMASINDA “PRİLOZI” VE “BEHAR” DERGİLERİNİN ÖNEMİ

Prof. Dr.İrfan MORİNA

Prishtine University / KOSOVO

Özet

1950 yılında Saraybosna'da Orijentalni İNSTİTUT (Şarkiyat Enstitüsü) dahilinde çalışmakta olan ünlü Bosna Türkologları Branislav Djurdjev, Nedim Filipovic, Hamid Hadzibegic, Muhamed Mujic ,Hazim Sabanovic'in, Besim Korkut gibileri kendi programları çerçevesinde Prilozi za Orijentalnu Filologiju adlı bilimsel nitelikli dergiyi çıkarmaya başladılar. 1950 yılında ilk sayısı yayımlanan Prilozi dergisinin birinci sayısı ile yedinci sayısı arasındaki sayıların adı Prilozi za Orijentalnu Filologiju i Istoriju Jugoslovenskih Naroda pod Turskom Vladavinom olarak görülmektedir. Sekizinci sayısından itibaren günümüze kadar yayımlanan sayılar Prilozi za Orijentalnu Filologiju adıyla yayımlanmaya devam etmiştir. Önceleri yılda bir cilt olarak yayımlanan bu yıllık dergi, daha sonra düzensiz çıkmaya başlamış ve zaman zaman iki yılda bir yayımlanabilmiştir. Dünya çapında olan bilimsel çalışmalarda dergiye yapılan atıfların büyük bir kısmı POF kısaltması olarak görülmektedir. Prilozi za Orijentalnu Filologiju, Orijentalni Institut u Sarajevu adlı Şarkiyat Enstitüsü'nün kuruluş gayesine uygun olarak özellikle üç alanda faaliyet göstermektedir. Öncelikle Arapça, Türkçe ve Farsça ile ilgili alanlarda uzmanlaşmış yeni bilimsel ve uzman kadrolardan teşekkül eden bilimsel bir faaliyet olduğu ve söz konusu dillerde yazılmış olan Boşnak kültür mirasını ortaya bilimsel olarak çıkararak Filoloji Bölümü'ndeki ekibin dergideki muhtelif makaleleri bu tür konularda Osmanlı dönemine edebiyatçılarına özel bir katkı sağlama çabasıdır. Bu tür yazılar her zaman dergideki birinci bölüm olan "Filoloji" bölümünün "Dil" ve "Edebiyat" başlıkları altında neşredilmektedir. İkinci olarak Osmanlı dönemi Bosna-Hersek ve dönemin Yugoslavya'sına ait bölgelerin tarihi, doktrinleri, dinî ve kültürel realitesini ele alıp işlemektedir. Bu alanda özellikle Bosna-Hersek'in Osmanlı dönemi sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel tarihi çalışılmakta, sanat tarihine ait miras zenginlikleri araştırılmakta, Osmanlı dönemi diplomatiğe yer verilmekte ve tüm bu konular hakkında gereken el yazma ve arşiv belgeleri ve dokümanları bilimsel olarak Tarih Bölümü tarafından hazırlanmaktadır. Bu tür yazılar her zaman dergideki ikinci bölüm olan "Tarih ve Diplomatik" bölümünde neşredilmektedir.

Anahtar kelimeler: Prilozi Dergisi, Bosna, Türk kültürü.



IMPORTANCE OF “PRILOZI” AND BEHAR JOURNAL’S IN CHERISHING OF THE TURKISH LANGUAGE IN BOSNIA

Abstract

In 1950 notable turcologists of Bosnia such as Branislav Djurdjev, Nedim Filipovic, Hamid Hadzibegic, Muhamed Mujic ,Hazim Sabanovic, Besim Korkut who worked in Orientalni INSTITUTE (Oriental Institute) in Sarajevo within the frames of their program started publishing scientific journal named Prilozi za Orientalnu Filologiju (Contributions to Oriental Philology). First edition was published in 1950; editions first to seventh were known under the name Prilozi za Orijentalnu Filologiju i Istoriju Jugoslovenskih Naroda pod Turskom Vladavinom(Contributions to Oriental Philology and History of Yugoslav Nations under the Turkish Ruling). While starting from the eighth edition to the present day, editions are known under the name Prilozi za Orijentalnu Filologiju (Contributions to Oriental Philology). Initially, journal started to be published annually where afterward it was published irregularly and occasionally once in two years. In the worldwide scientific researches, journal was mostly given POF ascription. Prilozi za Orijentalnu Filologiju is particularly active in three areas in accordance to the objective of the foundation of Oriental Institution called Orijentalni Institut in Sarajevo. Team consist of scientific and experted groups specialized in Arabic, Turkish and Farsi and with special interest to the parts introducing Bosnian cultural heritage in these languages striving to contribute to language and literature of Ottoman period with their miscellaneous articles. These kind of writings are constantly given in the first part called “Philology” under “Language” and “Literature” titles. This is followed with the part of Bosnia-Herzegovina in Ottoman period and the history, doctrines, religion and culture of the areas of the period Yugoslavia. In this part special interest is given to social, political, economic and cultural history of Ottoman period Bosnia-Herzegovina, researching history of art heritage. It is given place to Ottoman period diplomacy supported by handwritings and archive files and documents scientifically prepared by Department of History. These kinds of writings are always given in the second part of the journal known as “History and Diplomacy”.

Key words: *Prilozi journal, Bosnia, Turkish culture*

GİRİŞ

1950 yılının Ocak ayında Bosna-Hersek Millet Meclisi tarafından alınan kararla, "Orientalni Institut u Sarajevu" adlı Şarkiyat Enstitüsü'nün kuruluşu kararlaştırılmıştır. Birkaç ay sonra (Nisan 1950) yine aynı Meclis tarafından Yugoslavya çapında şarkiyat araştırmalarına katkı sağlaması istenen bir merkez olması düşünülerek enstitünün bilimsel araştırma alanları da tayin edilmiştir. Ağustos 1950'de Bosna-Hersek Halk Cumhuriyeti Hükûmeti'nin kararnamesiyle Sarajevo'da söz konusu enstitünün kesin kuruluşu gerçekleştirilmiştir (Sluzbeni List NRBİH, br. 20/50). 1967 yılında Bosna-Hersek Cumhuriyeti Meclisi'nde Orijentalni Institut hakkında kanun onaylanmıştır (Sluzbeni List SRBili, br. 23/67). 1977'deki kanun ile Enstitü'nün kurucusu olarak Bosna-Hersek Cumhuriyeti Meclisi kabul edilmiştir (Sluzbeni List SRBİH, br. 20/77 ve 40/85). 1 Mart 1992 tarihinden itibaren enstitü Bosna-Hersek Millî Eğitim, Kültür ve Spor Bakanlığı bünyesine dahil edilmiştir. Günümüzde Sarajevo Kantonu, enstitünün kurucusu ve mâlî kaynağı olarak tayin edilmiş (Sluzbene Noimne Kantona Sarajevo, br. 17/99) ve Sarajevo Üniversitesi'nin bünyesine dahil edilmiştir.



Orientalni Institut'un temel faaliyetlerinden biri Bosna-Hersek ve diğer Yugoslavya bölgelerine ait Osmanlı dönemi Arapça, Türkçe ve Farsça olarak kaleme alınmış olan yazmaların ve arşiv belgelerin ve dokümanların toplanması ve araştırılması, konu edilen medeniyet ve kültürlerin dinî, tarihî, siyâsî, felsefî ve lingvistik cephelerinin incelenmesidir. Enstitü'nün dikkatleri bilhassa bu bölgedeki Osmanlı mirasının düşünce ve doktrin tarihine, diplomatik belgelere o dönemdeki durumuna, diplomatik belgelere ve Osmanlı Devleti'nin bütünsel olarak söz konusu bölge ile olan ilişkisine teksif edilmektedir. Günümüzde de özellikle önem verdiği faaliyet alanı da Arapça, Osmanlıca ve Farsça dil ve edebiyatının araştırılması, bütün bunların Bosna- Hersek kültürüne olan etkisi, Bosna-Hersek'e ait Osmanlı dönemi tarihi, doktrini ve kültürüdür. Ayrıca Bosna-Hersek ve etrafındaki eski Yugoslavya cumhuriyetlerinin tarihi eserleri, ve Osmanlı dönemi sanat tarihi üzerine araştırmalar, yapılrken şarkiyat alanında yeni bilmsel ve uzman kadronun yetiştirilmesi ve tüm Yugoslavya ve dünya çapındaki şarkiyatçılarla sempozyum ve tebliğler vasıtasıyla bilimsel diyaloga ve fikir alışverişine önem verilmektedir. Enstitü'nün en mühim tarafı da Sarajevo Devlet Müzesi'nden (Zemaljski Muzej) devralman yazma ve Türk tarihiyle ilgili malzemelerden değerli bir koleksiyona sahip olması ve onun yeni kurulan Tito Yugoslavyası döneminde devamı olmasıdır (bk. Branislav Djurdjev, "Bosna-Hersek", DĀA, VI, 304). Enstitü'nün kurulduğu aynı yılda (1950) Sarajevo Üniversitesi Felsefe Fakültesi'nde de Şarkiyat Kürsüsü kurulmuştur. Her iki müessesenin şarkiyat araştırmalarına güç katacağı düşünülerek zaman zaman birbirleri arasında kadro alış-verişinde de buldukları tespit edilmektedir.

Enstitü, kendi programlan çerçevesinde Branislav Djurdjev, Nedim Filipovic, Hamid Hadzibegic, Muhamed Mujic ve Hazim Sabanovic'in ortaklaşa hazırladıkları Kanuni i Kanun-Name za Bosanski, Hercegovacki, Zvomicki, Kliski, Cmogorski i Skadarski Sandzak (Sarajevo 1957), Besim Korkut'un Arapski Dokumenti u Drzavnom Arhivu u Dubrovniku (Sarajevo 1960), Hazim Sabanovic'in Krajiste Isa-Bega Ishakovica. Zbimi Katastarski Popis iz 1455. Godine (Sarajevo 1964), Bisera Nurudinovic'in Bibliografija Jugoslovenske Orientalistike (Sarajevo 1968), Eşref Kovacevic'in Muhimme Defteri (Sarajevo 1985) gibi eserler yayımlanmıştır. Bu çerçevede, bir yandan Arapça, Türkçe ve Farsça öğrenmek ve ilgili alanlarda uzmanlaşmak isteyen yeni bilimsel ve uzman kadroların yetişmesiyle meşgul olmuş, diğer yandan da Monumenta Turcica Historiam Slavorum Meridionalium Rlustrantia ve Posebna Izdanja kitap serileri (bk. Amir Ljubovic ve dğr., Orientalni Institut u Sarajevu, s. 85-96) ve Prilozi za Orientalnu Filologiju adlı yıllık dergi çıkarmaya başlamıştır.

1950 yılında ilk sayısı yayımlanan Prilozi dergisinin birinci sayısı ile yedinci sayısı arasındaki sayıların adı Prilozi za Orientalnu Filologiju i Istoriju Jugoslovenskih Naroda pod Turskom Vladavinom olarak görülmektedir. Sekizinci sayısından itibaren günümüze kadar yayımlanan 52-53. Sayılar Prilozi za Orientalnu Filologiju adıyla yayımlanmaya devam etmiştir. Önceleri yılda bir cilt olarak yayımlanan bu yıllık dergi, daha sonra düzensiz çıkmaya başlamış ve zaman zaman iki yılda bir yayımlanabilmiştir. Dünya çapında olan bilimsel çalışmalarda dergiye yapılan atıfların büyük bir kısmı POF kısaltması olarak görülmektedir.

Prilozi za Orientalnu Filologiju, Orientalni Institut u Sarajevu adlı Şarkiyat Enstitüsü'nün kuruluş gayesine uygun olarak özellikle üç alanda faaliyet göstermektedir. Öncelikle Arapça, Türkçe ve Farsça ile ilgili alanlarda uzmanlaşmış yeni bilimsel ve uzman kadrolardan teşekkül eden bilimsel bir faaliyet olduğu ve söz konusu dillerde yazılmış olan Boşnak kültür mirasını ortaya bilimsel olarak çıkaran Filoloji Bölümü'ndeki ekibin dergideki



muhtelif makaleleri bu tür konularda Osmanlı dönemine ait dil ve edebiyat sahalarına özel bir katkı sağlama çabasıdır. Bu tür yazılar her zaman dergideki birinci bölüm olan "Filoloji" bölümünün "Dil" ve "Edebiyat" başlıkları altında neşredilmektedir. İkinci olarak Osmanlı dönemi Bosna-Hersek ve dönemin Yugoslavya'sına ait bölgelerin tarihi, doktrinleri, dinî ve kültürel realitesini ele alıp işlemektedir. Bu alanda özellikle Bosna-Hersek'in Osmanlı dönemi sosyal, siyasî, ekonomik ve kültürel tarihi çalışılmakta, sanat tarihine ait miras zenginlikleri araştırılmakta, Osmanlı dönemi diplomatik'e yer verilmekte ve tüm bu konular hakkında gereken elyazma ve arşiv belgeleri ve dokümanları bilimsel olarak Tarih Bölümü tarafından hazırlanmaktadır. Bu tür yazılar her zaman dergideki ikinci bölüm olan "Tarih ve Diplomatiği" bölümünde neşredilmektedir. Dolayısıyla, enstitünün dokümantasyon bölümü'nün elyazma fonu, arşiv belgeleri ve mevcut kütüphane fonunu istihdam ederek elde edilen orijinal çalışmalar sunulmaktadır. Üçüncü olarak da "Prilozi" ve "Ocjene i Prikazi" bölümünde dergideki bilimsel çeviriler, bibliyografya çalışmaları, nekroloji araştırmaları, bilimsel toplantıların tanıtımı, vefat, kitâbiyat ve şarkiyata ait dergilerin tanıtımı gibi çalışmalar da yer almaktadır (tafsilatlı olarak bk. Amir Ljubovic ve dğr., Orijentalni Institut u Sarajevu, s. 39-84).

Prilozi za Orijentalnu Filologiju, birinci sayısından itibaren günümüze kadar geçen yayın zamanı, başlıca iki dönem olarak görülmektedir. Birinci dönem 1950 yılından itibaren 17 Mayıs 1992 tarihine kadar olup, söz konusu dergi Yugoslavya çapında şarkiyat alanındaki çalışmaların öncülüğünü yapmıştır. Kuruluşunda ve ilk sayılarında derginin başında Branislav Djurdjev'in olması da bunu kanıtlamaktadır. Bosna-Hersek savaşı esnasında da (1992-1995) çalışmalarına daha yavaş ve zor şartlar altında devam ettiği bilinmektedir. İkinci dönem olan savaş sonrası günümüze kadar (1995-2005) söz konusu dergi özellikle Bosna-Hersek çapında İlmî çalışmaların yayımlanmasına devam etmektedir. Çoğu zaman Orijentalni Institut tarafından düzenlenen bilimsel toplantıların tebliğleri Prilozi de yayımlanmaktadır. Örneğin, savaştan tam bir yıl önce (1991), Orijentalni Institut'un 40. yıldönümü münasebetiyle düzenlenen "Sirenje İslama i İslamske Kulture u Bosankom Ejaletu" (İslâm dini ve kültürünün Bosna eyaletinde yayılması) bilimsel toplantının tüm tebliğleri Prilozi'nin 41. sayısında yayımlanmıştır. Ancak, 17 Mayıs 1992 tarihinde Orijentalni Institut Sırp güçleri hücumuna uğramış ve yakılmıştır. Böylelikle burada bulunan tüm Prilozi sayıları da yok edilmiştir. Söz konusu derginin 41. sayısı Islamic Relief UK tarafından ofset baskıyla 1993'te yeniden yayımlanmıştır (Sarajevo 1991). Savaş sonrası ve günümüze kadar derginin 52 ve 53. sayısı bir yıllık halinde son olarak yayımlanmıştır (Sarajevo 2004). Günümüzde derginin tüm sayılarına ulaşmak için ancak bazı kütüphanelerdeki orijinal nüshalardan yapılan fotokopilerdir.

Derginin kuruluşundan itibaren günümüze kadar yayımladığı makalelerin büyük bir kısmı Boşnakça, Sırpça ve Hırvatça'dır. Makalelerin bir kısmı da Almanca, İngilizce, Fransızca, Rusça, Slovence ve Türkçe'dir. Dergide yazılan çıkanlar arasında Besim Korkut, Branislav Djurdjev, Halil İnalçık, İsmail Eren, M. Tayyib Gökbilgin, Ömer Barkan, Glisa Elezovic, Hazim Sabanovic, Hamid Hadzibegic, Fehim Bajraktarevic, Hasan Kaleshi, Mehmed Mujezinovic, Muhamed Hadzijahic, Fehim Nametak ve Behija Zlatar gibi araştırmacılar anılabilir (bk. Amir Ljubovic ve dğr., Orijentalni Institut u Sarajevu 1950.-2000., s. 39-84). Derginin şimdiki yayın kurulu başkanlığı Lejla Gazic tarafından yürütülmektedir. Prilozi dergisi yayımlanmaya başladığı ilk yıllardan bu yana Leiden'deki Brill yayınevi tarafından dünyaca 30 ünlü dergi arasında referans olabilecek kaynak bir dergi olarak kabul edilmiştir (Ahmed Alicic, XL1, 15).



Dergide Osmanlı tarihi ile ilgili Hamdija Kresevljakovic'in "Prilozi povijesti bosanskih gradova pod turskom upravom" (POF, Sarajevo 1952, II, 115-184), Halil İnalçık'm "Od Stefana Dusana do Osmanskog Carstva" (POF, Sarajevo 1953, III-IV, 23-54), Behija Zlatar - Enes Pelidija'nın "Prilog kulturoj istoriji Pljevalja osmanskog perioda - zaduzbine Husein-pase Boljanica" (POF, Sarajevo 1985, XXXIV, 115-128) ve benzeri makaleler büyük önem arz etmektedir. Diplomatik konularla ilgili Fehim Dz. Spaho'nun "Defteri za Kliski Sandzak iz XVI i pocetka XVII stoljeca, diplomaticki opis" (POF, Sarajevo 1985, XXXIV, 137-162), Medzida Selmanovic'in "Berat kao diplomaticka vrsta u turskoj arhivistici" (POF, Sarajevo 1985, XXXV, 169- 209) ve benzeri makaleler de mevcuttur. Dergide Türkçe olarak yayımlanan makalelerin başlıcaları şunlardır: M. Tayyib Gökbilgin'in "Sokollu Mehmed Paşanın bir Talimatı ve 1572 tarihinde Bosna ile alâkadar birkaç vesika" (POF, Sarajevo 1958, VI-VII, 159-174) ve "Napoli kiralı tarafından II. Bayezid ve Ahmed Paşa (Gedik)'ya gönderilen mektupların türkçe suretleri ve diğer ilgili iki mektup" (POF, Sarajevo 1976, XXII-XXIII, 33-60), Ömer Barkan'm "XVI. asrın ikinci yansında Türkiye'de fiyat hareketleri" (POF, Sarajevo 1976, XXII-XXIII, 133-148), Dünder Günday'm "Tahrir defterleriyle mukataa defterleri arasında mukayese" (POF, Sarajevo 1979, XXVII, 277-282), ve "Başbakanlık Arşivi Genel Müdürlüğü" (POF, Sarajevo 1980, XXVIII-XXIX, 463-474), Saadettin Buluç'un "Elvan Çelebi'nin Menakib-namesi" (POF, Sarajevo 1980, XXX, 67-73), Atillâ Çetin'in "Saraybosna'da Gazi Hüsrev Beğ Vakfına ait 1252/1836 tarihli bir belge" (POF, Sarajevo 1986, XXXV, 163- 168), Haşan Kolcu'nun "Bir Folklor Ürünü: Destan-ı Vidiniyye" (POF, Sarajevo 1988, XXXVII, 147-158), Cahit Telci'nin "Hamza Bâli ve Hamzavilere Dair" (POF, Sarajevo 1997, XLVI, 115-129) ve benzeri makalelerdir (tafsilatlı olarak bk. Amir Ljubovic ve dğr., Orientalni Institut u Sarajevu, s. 39-84).

Derginin 48 sayısında tarih, osmanlı araştırmaları ve belgelerin özelliğini inceleyen (diplomatik) bilim dallarında 221 makale, Bosna ve Balkanlar miras kültürü, edebiyat ve İslâmî konularda 157 makale, filoloji konularında 62 makale, 10 aded çeviri, 21 bibliyografi, ve 440'ı aşkın vefeyat, kitabiyat, değerlendirme, sempozyum ve dergi tanıtımı yayımlanmıştır (Behija Zlatar, "Orientalni Institut u Sarajevu, s. 11). Bunun yanında ilk sayısından itibaren Bosna-Hersek ve eski Yugoslavya bölgelerindeki İlmî ve kültürel faaliyetlere de yer verilmiştir. Dergide zaman zaman dinî konulardaki kültür mirasına bilimsel bakış açısını yansıtmaları bakımından oldukça önemlidir.

Behar dergisine gelince durum şöyle:

Avusturya-Macaristan işgal döneminde Boşnaklar din ve eğitim haklarından başka birçok hak ve özgürlüklerini kaybettiler. Kültür hayatında bir duraklama yaşandı. Yazıyla uğraşanların sayısı hızla azaldı. Yayın etkinliği durdu. Boşnak dilinde ve Arap harfleriyle sadece birkaç gazete çıkabiliyordu. Bu dönemde Arap harflerinin yerini Latin harfleri almaya başladı. 1891 yılında Boşnak adında bir dergi ve sonrasında ise **Behar** dergisi yayınlanmaya başlandı.

1900 yılında Saraybosna'da Edhem Mulabdiç tarafından ve Safet-beg Başagiç (1870-1934)'in öncülüğünde yayımlanmaya başlayan **Behar** dergisi etrafında toplanan gençler ise çağdaş Boşnak edebiyatının kuruculuğu görevini üstlenirler. Bu dergi bir yandan Bosna halk edebiyatı ürünlerini yayımlarken, bir yandan da başta Türkçe, olmak üzere doğu ve batı edebiyatlarından çevirilerle yeni bir edebiyat oluşturma çabası içerisinde görünmektedir. Bununla birlikte belli dönemlerde Arap harfleriyle ve Türkçe nüshalar (mesela 1906-1907 senesini ihtiva eden 7. sene sayıları hem Sırpça-Hırvatça 7 olarak Latin harfleriyle, hem de



Türkçe olarak Arap harfleriyle ayrı ayrı nüshalar halinde) yayımlanmış olan dergi aynı zamanda Boşnakların Türkçeden başka bir dil ile edebiyat oluşturamayacakları iddiasını da yalanlamak ister gibiydi. Bu yüzden **Behar** dergisini Bosna edebiyatı için bir Rönesans kabul etmek mümkündür.

Behar dergisi kültür, eğitim, edebiyat ve sanat gelişmelerini desteklemede önemli bir rol üstlendi. Saffet Beg Başagiç, Ethem Mulatoviç, Osman Nuri Hacıç, Avdo Karabegoviç, Osman Çikiç, Musa Kazım Çatiç başta olmak üzere bu tarihi ve edebi geçiş döneminde BATILILAŞMA sürecini amaç edinilmiştir.

KAYNAKÇA

Ahmed Alicic, "Cetrdeset Godina Postojanja i Rada Orijentalnog Instituta", Prilozi za Orijentalnu Filologiju, Sarajevo 1991, XL1, 11-19;

Amir Ljubovic ve dğr., Orijentalni Institut u Sarajevu 1950.-2000. - The Institut for Oriental Studies in Sarajevo 1950-2000, Sarajevo 2000, s. 39-172;

Behija Zlatar, "Orijentalni Institut u Sarajevu 1950.-2000.", Orijentalni Institut u Sarajevu 1950.-2000. - The Institut for Oriental Studies in Sarajevo 1950-2000, Sarajevo 2000, s. 9-15; a.mlf., "On the Occasion of Fifty Years of Work of the Oriental Institute in Sarajevo", Prilozi za Orijentalnu Filologiju, Sarajevo 2002, L, 9-10;

Branislav Djurdjev, "Uz Prvi Broj", Prilozi za Orijentalnu Filologiju i Istoriju Jugoslovenskih Naroda pod Turskom Vladavinom, Sarajevo 1950, I, 5- 6; a.mlf., "Bosna-Hersek", DİA, İstanbul 1992, VI, 304;

Lejla Gazic, "Stradanje Orijentalnog Instituta u Agresiji na Bosnu i Hercegovinu 1992.-1995.", Orijentalni Institut u Sarajevu 1950.-2000. - The Institut for Oriental Studies in Sarajevo 1950-2000, Sarajevo 2000, s. 25-29;

Sluzbeni List NRBİH, br. 20/50;

Sluzbeni List SRBİH, br. 20/77, 23/67, 20/77, 38/90, 40/85;

Sluzbene Novine Kantona Sarajevo, br. 17/99;

<http://www.ois.unsa.ba/HTML/index.htm>

TÜRK DİLİNDE VE ATASÖZLERİNDE GÜZELLİK ALGILANIŞI

Yrd. Doç. Dr. Kamila Barbara STANEK

Varşova Üniversitesi Şarkiyat Fakültesi

Türkoloji ve Orta Asya Halkları Bölümü, kamila.stanek@op.pl

ÖZET

Her dilde belli bir kelime dağarcığı vardır. Her dilde belli kelimelerin ve kavramların rolü, diğerlerinden daha farklıdır. İnsan sadece yaşadığı kültür bakış açısından dildışı olanlara isimleri koyar. Bir olgu, ya da tavır diğerlerinden daha büyük önem taşırsa daha ayrıntılı bir şekilde adlandırılır. Bu şekilde yakın anlamlı, en küçük ayrıntıyı vurgulayan, farklılıkları işaretleyen kelimeler ortaya çıkar. Bu kelimelerin ise hem günlük konuşmalarda hem edebiyatta kullanılışı, getirilen çağrışımları bir kültürde büyük önem taşımaktadır. Ancak bazı kavramlar sadece bir topluluğa bir kültüre ait değil, onlar dünya çapında bütün insanlara aittir. Yine de evrensel olsa da her kavramın farklı dilde farklı algılanışı olabilir.

Bu çalışmada Türk dilinde ve atasözlerinde güzellik kavramının algılanışını nasıl olduğu açıklanmaya çalışılacaktır.

Her kişi için güzellik farklı olabilir. İlk olarak fizikî ve manevi güzellikten bahsedilebilir. İkincisi, her dönemin farklı zevkleri vardır. Bu çalışmada moda ve geçici, zamanla değişen güzellik incelenmez. (Bu farklı dönemde yazılmış edebiyat eserlerini araştırırken gösterilebilir.) Bu çalışmada güzel kelimesinin sözlük tanımından hareketle, hangi birleşik kelimelerde yer aldığı, hangi kalıplaşmış ifadelerin bir parçası olduğu, sosyo-kültürel bakış açısından nasıl yorumlandığına bakılacaktır. Bir dilde ve kültürde en eski edebî ürün olan, bir dilde konuşulan, toplumun değer sistemini gösteren dünya görüşlerini kapsayan atasözlerinin anlamını incelenirken Türk dilinde ve kültüründe güzelliğin algılanışını ortaya koyacaktır. Ayrıca bir kültürde güzelliğin belli bir işareti ve tipi vardır. Güzel olanlar ile de belli inanışlar ve yorumlar vardır.

Türkçe sözlüklerinde güzel kelimesinin birkaç anlamı vardır. Aynı zamanda güzel kelimesi birkaç deyim ve atasözü oluşturmaktadır. Bu çalışmanın amacı bu kelimenin kullanıldığı bağlamından güzel ve güzellik kavramının algılanışlarını orataya koymaktır.

Anahtar kelimeler: Türk Dili, Türk Atasözleri, Güzellik Algılanışı



THE PERCEPTION OF BEAUTY IN TURKISH LANGUAGE AND PROVERBS

ABSTRACT

Each language has its own vocabulary. Each word and concept has a meaning differs from other ones, meaning. People give names only to these phenomena which they found important from the point of view of their culture.

If a fact or behavior with regard to an action or event in the world is more important than others, it is given a more specific name. In this way, words of close meaning occur, so called near-synonyms which highlight the smallest details and emphasize the differences. These words are used both in daily conversation and in literature. The connotations they bring are of great importance in a given culture.

However some concepts do not belong to one single culture or community, they belong to all the people around the world. Although they are universal, they may be perceived differently in different languages. Consequently, various perceptions of very similar phenomena can be found in different languages and cultures.

In this study, the perception of the concept of 'beauty' in the Turkish language will be presented. This analysis is based on Turkish vocabulary (single words as well as collocations and phraseological expressions which include them) and proverbs (representing the cultural essence of the community using this language) which refer to 'beauty'.

Beauty can be perceived in many different ways, because every person has their own taste. Firstly, we should mention physical or spiritual beauty. Secondly, each period, each era has different tastes. This study will not examine fashion and temporal, time-varying beauty. (It can be done by researching literary works written in different periods.) In this paper the word 'beauty' will be examined in detail from the point of view of its dictionary definition, through compound words, phraseological expressions, and the manner in which it is interpreted from the socio-cultural viewpoint. The perception of 'beauty' in the Turkish language and culture will be revealed by examining proverbs as one of the oldest literary products of language and culture. Proverbs express the views of the world show the value system of the community which speaks the language. Furthermore, various types of beauty are specific to given cultures. Moreover, some beliefs are connected with those beauty types.

In Turkish language dictionaries there are 12 meanings of the word 'beauty'. Moreover, this word constitutes a few idioms and is part of some proverbs. The purpose of this study is to show the perception of the concept of beauty according to the context in which it is used.

Keywords: Turkish Language, Turkish Proverbs, Perception of Beauty

Her dilde kelimeler, bir kavramı söze getirmek için kullanılır. Her dilin sözlük kapsamı bu dilde konuşan insanlara göre oluşur. İnsan önem verdiği kavramlara isim verirken, yaşam tarzına göre yorum yapar, sonra ise kullana kullana belli söyleyişler alışıla alışıla belli olaylar olunca bu eskiden kalan ifadeleri kullanır. Bir topluluğun kültürü dilde yaşar ve dil yoluyla sonraki nesile ulaşır. Eğer belli bir kelime, ifade ya da atasözü hala kullanılmaktaysa bu kültür hala sürdürmektedir. Dil insanın dünyaya bakış açısını gösterirken, bütün bilgi, inanışları, görüşleri yok olmaktan kurtarır.



Dil, insanlar arasında iletişimi sağlayan en önemli araç olarak tanımlanabilir. M. Hengirmen'e göre: "İnsanlar duygu ve düşüncelerini dil adını verdiğimiz işaretler sistemiyle anlatırlar. Bu nedenle dil düşünceyi taşıyandır. (...) İnsan kendini, çevresini ve yaşadığı evreni düşünerek kavrar" (Hengirmen, 1998: 389). Her toplum dil sayesinde dünyayı hem algılayabilir hem de değerlendirebilir.

Bu çalışmada evrensel kavram üzerinde durulacaktır, yani güzel ve güzellik kavramlarının Türk dilinde ve kültüründe nasıl algılandığı gösterilecektir. Bugünkü sözlük tanımına göre güzel kelimesinin birkaç anlamı var, aynı zamanda kalıplaşmış ifadelerin, özel isimlerin ve atasözlerinin bir parçasıdır. Güzel kelimesinin sözlük tanımı sunulduktan sonra, güzel kelimesini kapsayan birleşik kelimeler ve atasözleri incelenecektir. Güzel kelimesini içeren Türk deyimler ve özel isimler de vardır. Ayrıca bitki ya da hayvan türlerinin adlarında da yer almaktadır. Hepsi göz önüne alınacaktır. Araştırılan atasözleri için kaynak olarak TDK web sayfasından, İ. Parlatır, Ö.A. Aksoy, M.Yurtbaşı tarafından yazılan Türk atasözleri sözlüklerinden faydalanılmıştır.

Güzel kavramının Türk dilinde tanımı şöyledir (<http://www.tdk.gov.tr/index>):

"1. *sıfat* Göze ve kulağa hoş gelen, hayranlık uyandıran, çirkin karşıtı; "*Güzel kız. Güzel çiçek.*"; "*Yalının en güzel odası bizimdi.*"

2. İyi, hoş; "*Güzel şey canım, milletvekili olmak!*" – Ç. Altan

3. Beklenene uygun düşen ve başarı düşüncesi uyandıran; "*Güzel bir fırsat.*"

4. Soyluluk ve ahlaki üstünlük düşüncesi uyandıran; "*Güzel duygular. Güzel hareketler.*"

5. Görgü kurallarına uygun olan.

6. Sakin, hoş (hava); "*Güzel bir gece.*"

7. Okşayıcı, aldatıcı, kandırıcı; "*Güzel vaatler.*"

8. Pek iyi, doğru; "*Güzel güzel amma!*"

9. *isim* Güzel kız veya kadın; "*Güzeller deniz kenarına geldikleri zaman âşıklar da kale burçlarına ve bedenlerine dolarlar.*" – A. H. Çelebi

10. *isim* Güzellik kraliçesi.

11. *zarf* Hoşa giden, beğenilen, iyi, doğru bir biçimde; "*Arabayı koştururken boyunlarındaki ziller güzel şingirdiyordu atların.*" – R. Enis

12. *zarf* Adamakıllı, şiddetli; "*Karıkoca bu kuzu yüzünden güzel bir kavga ettiler.*" – Ö. Şeyfettin

Güzellik ise şu şekilde tanımlanır: 1. *isim* Estetik bir zevk, coşku, hoşlanma duygusu uyandıran nitelik, hüsn; "*Bizim balıkçı Süleyman doyamamış bu güzelliği seyretmeye.*" – E. Şafak; 2. Okşayıcı söz veya davranış, iyilik, yumuşaklık; "*Onu sertlik değil güzellik yola getirir.*"; 3. Ahlak ve fikrî nitelikleriyle hayranlık uyandıran şey; 4. Güzel olan bir kimsenin niteliği; "*Güzelliğin on para etmez / Bu bendeki aşk olmasa*" – Âşık Veysel

Bu iki kelimeyi kapsayan birleşik kelimeler dilbilgisine göre ya sıfat ya zarf ya da isimlerdir. Sıfat ve zarf olarak kullanılan kelimeler daha az olduğu için araştırmaya onlarla başlanabilir. Sıfatlardan ve zarflardan aşağıdaki örnekler sıralanabilir:



güzel güzel – *zarf* Olağan bir durumda, herhangi bir sıkıntıya uğramadan; "*İki kardeş güzel güzel oynarken ne oldu ise birdenbire bir ağlama, bir çığlık başladı.*" – M. Ş. Esendal

bir güzel – *zarf* – Adamakıllı; "*En yakınındaki insanları bile tanımayan ön yargılı bir adam olduğumu bir güzel göstermişti bana.*" – A. Ümit

gelişigüzel – *sıfat (gelişi'güzel)* – 1. *sıfat* Herhangi bir, baştan savma, rastgele, lalettayın; *Anayasayı rafa kaldırarak keyfi, gelişigüzel sınırlar çizmeye kalkışmak, bu yaygaraları koparanların başlıca özelliğidir.*" – N. Cumalı; 2. *zarf* Üstünkörü; "*Eski dansları mektepte, yenilerini de bir iki arkadaşının evinde gelişigüzel öğrendiğini anlattı.*" – P. Safa

dünya güzeli – *sıfat mecaz* – Çok güzel (kimse)

Yukarıda görüldüğü gibi güzel kelimesinin anlamı iyi, uygun, hoş, olması gerektiği gibi, istenilen şekilde anlamlandırılmaktadır. Sadece son örnekte güzel kelimesi gelişigüzel kelimesiyle birlikte olumsuzluğu işaretler ve tam ters bir anlamında kullanılmaktadır. İyi kavramının anlamından uzak çaba ve özen göstermeden, şöyle böyle bir şeyin yapılmasını anlatan bir kelimedir.

İsimlerin listesi ikiye bölünebilir. Birincisi farklı bilim dalları ile ilgilidir, ikincisi ise bitki ve hayvan türleri ile alakalıdır. Güzellik kelimesini kapsayan isimler ise sadece bir konuyu işler, onlar da üçüncü listeyi oluşturur.

Liste 1.

güzel duyu – *isim, felsefe* – Estetik

güzel sanatlar *isim* – Edebiyat, müzik, resim, heykel, mimarlık, tiyatro vb. insanda coşku ve hayranlık uyandıran sanatlar

güzel yazı sanatı – *isim* – Harflere güzel biçimler vererek yazma sanatı, hüsnühat, kaligrafi

İnsana zevk veren insan gücüyle yapılan onun becerikliğinden ve marifetinden ortaya çıkabilen sanat eserleri, hatta yine de sadece insana ait felsefî düşüncelerden biri estetik duygusu anlamına gelen güzel duyu ismi, Türkçede güzel kelimesini kapsar. Diğer tarafta insan tarafından bütün yapılanlar böyle bir adı hak etmez, mesela el işi, mutfak işi ne kadar hoşsa da güzel sanat olarak adlandırılmaz. Bu noktada kastedilen güzelliğin insana aşırı bir zevk vermesi gerekir; insan ise bu tür çalışma ve eserler ile ilgilenirse ya da şahsen yaparsa doğalüstü bir beğeni, hayranlık ve haz hissetmelidir.

Liste 2.

camgüzeli – *isim, bitki bilimi (ca'mgüzeli)* – *isim, bitki bilimi* Evlerde süs olarak yetiştirilen, pembe, kırmızı çiçekler açan bir tür kına çiçeği (*Impatiens sultanı*)

çayırüzeli – *isim, bitki bilimi (çayı'rgüzeli)* – *isim, bitki bilimi* Buğdaygillerden bir bitki (*Erorostis major*)

saksıüzeli – *isim, bitki bilimi (saksı'güzeli)* – *isim, bitki bilimi* Dam koruğugillerden, yaprakları etli, çiçekleri başak biçiminde bir süs bitkisi (*Cotyledon umbilic us*)

güzelavrat otu – *isim, bitki bilimi* Patlıcangillerden, atropin denilen zehirli ilacın çıkarıldığı pis kokulu, çok yıllık ve otsu bir bitki, belladonna (*Atropa belladonna*)

güzelhatun çiçeği – *isim, bitki bilimi* – Nergis zambağı



denizgüzeli – *isim*, hayvan bilimi (*deni'zgüzeli*) – Sariağz

Farklı bitki yetiştiği (çayır)/ yetiştirdiği (cam, saksı) yerden ve insana verilen hoş görüntülerinden güzel kelimesi ile adlandırılmaktadır. İki isim ise kadının güzelliği çağrışımını da kapsar: güzelavrat otu, güzelhatun çiçeği. Aslında son çiçeğin adı farklı olabilir. “Nergis zambağı; Amarillis (amaryllis), çoban çiçeği, süvari yıldızı, şövalye yıldızı, güzel hatun çiçeği gibi adlarla da bilinmektedir¹.” “Nergis zambağı, güzel hatun çiçeği, çoban çiçeği, çoban kızı gibi değişik isimlerle yöre yöre değişir.²” Güzelavrat otu adı taşıyan bitki, tıpta çok kullanılmakta. Zehirli olabilen bir bitkiye böyle bir adı koymanın sebebi neler olabilir? Belki bitkinin ağrı kesici özellikleri veya halüsinojenik niteliklerine ait olmasıdır. Belki de onu yedikten sonra bütün kadınlar güzel görünüyormuş. Belki de onu güzel şekilde adlandırıp insanlara hoş göstermektir.

Denizgüzeli hayvanın, insana göre, en büyük güzelliklerinden biri onun tatlı etinin olabilmesidir. Çünkü bu hayvan insanın açgözlülüğü nedeniyle şu an koruma altındadır.

Güzel kelimesini kullanarak doğanın güzelliğini açıklamak mümkün değildir. Doğa tarafından yaratılanların sözlerle açıklanamaz sırrı, çekiçliği ve zarafeti vardır. Hareketsiz, renksiz resimler de bu güzelliği veremez, maalesef.

Liste 3.

güzellik enstitüsü – *isim* Kadınların yüz ve vücut bakımlarının yapıldığı yer.

güzellik kraliçesi – *isim* Vücut ölçülerine, yüz güzelliğine ve gelen kültür düzeyine göre yapılan yarışmalarda birinciliği kazanan kız.

güzellik malzemesi – *isim* Makyaj malzemesi.

güzellik müstahzarları – *isim* Makyaj malzemelerinin genel adı.

güzellik salonu – *isim* Kuaför.

güzellik yarışması- *isim* Yalnız yüz ve vücut güzelliğinin ölçü olarak kabul edildiği yarışma.

Bu listede bulunan kelimeler kadınlar ile ilgilidir. Çünkü makyaj ve ona gereken malzemeleri, vücut bakımı ve güzellik yarışması kadınlarla ilişkilendirilir.

Güzel kelimesinin sıfatlar, adlar ve zarflardan başka diğer kullanımları da vardır, o da ünlemlerdir. Güzelim ünleminin anlamı şöyledir: 1. çok sevilen kimseye sevecenlikle yaklaşıldığında kullanılan bir söz; 2. değer verilen, sevilen; "Son yıllarda rant uğruna kurban edilen güzelim yerler arasında hem o çarşı hem balıkhane girdi." – A. Kutlu. İkinci ünlem güzellik kelimesini içerir: iyilik güzellik – İyilik sağlık anlamında kullanılmaktadır. Bu iki söyleyişte güzel kelimesinin anlamı iyi/ iyilik kavramından kaynaklanmaktadır. Birincisinde öne çıkan mana birine karşı olan duygulardan oluşur, yani biri başka birinin gözünde hoş ve iyi ise, ayrıca sevgi ve saygı duygusu uyandıran özelliklere sahip ise güzelim hitabı ile seslenilebilir.

¹<http://kadirbekci53.blogspot.com/2015/02/nergis-zambagi-amarillis.html> [15.02.2015].“Türk Dil Kurumu ‘nergis zambağı’ diyor bu çiçeğe.Halk arasında ise ‘güzelhatun çiçeği’ olarak biliniyor. E, bu isim boş yere değil tabii ki... Bizce güzelhatun çiçeği daha doğru bir ifade Amaryllis için.” <https://blog.ciçeksepeti.com/amaryllisdiger-adiyla-guzelhatun-ciçegi/> [15.02.2017].

² <http://www.bitkilerindunyasi.com/amaryllis-coban-ciçegi.html> [15.02.2017].



Atasözlerini araştırmadan önce, güzel kelimesinin kullanıldığı özel isimlerden de söz etmek lazım. Çünkü güzel kelimesi insanın özel isimlerinde de yer almaktadır. Sadece bir tanesi hem kadına hem erkeğe konulmakta, öbürleri sadece kadınlara kanulmaktadır. Anlamları her zaman hoş ve iyi kavramlardan kaynaklanır, hem de dilek içeren adlar olarak algılanabilir: Adıgüzel k/e, Aygüzel – Ay gibi güzel olan; Gülgüzel – Gül gibi güzel; Güzel – Hoşa giden, hayranlık uyandıran, beğenilen; Güzelay – Güzel kimse; Güzelcan – Güzel kimse; Güzelce – 1. Güzele yakın, güzel gibi. 2. İyice, adamakıllı; Hüsnügüzel (Hüsnüyusuf çiçeği) – Camekânlarda yetiştirilen, sarı çiçekli, güzel yapraklı bir süs bitkisi; Sarıgüzel – Sarışın güzel. Güzel kelimesi de özel ad olarak kullanılıyor. Hatta Gözel şekliyle telaffuz ediliyor.

Güzel kavramını algılanışı en iyi şekilde atasözlerinde ortaya çıkar. Türk sözlüklerinde 40'tan fazla güzel kavramı ile ilgili atasözü seçildi. Ama onların arasında bazıları güzel kelimesini içerse de güzelliklerden bahsetmez. Diğer insanlar için önemli hususlara dokunulmakta. Atasözleri incelendikten sonra toplanan malzemenin 7 farklı konuyu işlediği tespit edildi: 1. Güzel ile çirkinin karşılaştırması, 2. Güzelin özellikleri, 3. Güzel olmanın kötü tarafları, 4. Güzelliğin uyandırdığı duygular ve davranışlar (kıskançlık, kavaga, sevgi), 5. Görünen ve hissedilen güzellik, 6. Gerçek güzellik – sevgi ve birlik, 7. Güzellik ile ilgili inanışlar ve nasihatler. Bu yüzden güzellik kavramının algılanışına da farklı yönden bakılacak. Bilindiği gibi atasözlerinde kültürün en önemli unsurları bulunur.

Ömer Aksoy'a göre atasözleri "*Geniş halk yığınlarının yüzyıllar boyunca geçirdikleri denemelerden ve bunlara dayanan düşüncelerden doğmuşlardır. Ulusun ortak düşünce, kanış ve tutumunu belirtir, bize yol gösterirler. Bir atasözüyle belgelendirilen tutumun doğruluğu herkesçe kabul edilir. Anlaşmazlıklarda bir atasözü en büyük yargıç ıdır.*"³ Araştırmanın sonucunda aşağıdaki gruplar sıralanabilir:

I. Güzel ile çirkinin karşılaştırılması

1. Güzel bürünür, çirkin görünür.
2. Güzel acınır, çirkin kaçınır. – güzeller nazlı olur, çirkinler ise kendilerini beğendirmeye çalışırlar.
3. Çirkin karı evin toplar, güzel karı düğün gezer. – Çirkin kadının evden çıkacak yüzü yoktur. O daima evde kalıp ev işleriyle uğraşmayı yeğler. Güzel kadın ise güzelliğine güvenerek her yerde gezip tozmayı sever.
4. Güzelden yâr eksik değil, çirkinden çor. – Her güzeli seven, her çirkin hor gören bulunur.
5. Güzele güzel için, çirkinine Allah için.
6. Güzeli güzel için sevmeli, çirkinini Allah için sevmeli. – Güzel güzel için düşünülür, çirkin ise Allah'a havale edilir⁴.

³ Aksoy, Ömer, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*, Ankara 1988, s. 15

⁴ Beşinci ve altıncı atasözü Parlatır'ın sözlüğünden alınmıştır. Ama ikisinde hemgüzeli heme çirkinisevmeli, Allah'ın yarattığı için, Yunus Emre dediği gibi "Yaratılanı hoş gör yaratandan ötürü." Akbaş, Ömer, *Yunus Emre'nin Hoşgörüsü*. Erişim: 23.02.2017

<http://img.eba.gov.tr/706/258/b3d/01c/481/684/bd0/909/b1d/b5d/0bc/91e/bf2/910/007/706258b3d01c481684bd0909b1db5d0bc91ebf2910007.pdf?name=Yunus%20Emre%27nin%20HO%C5%9EG%C3%96R%C3%9CS%C3%9C.pdf>



7. Güzele uykudan kalkınca, çirkine hamamdan gelince bakmalı. – Güzel doğal haliyle beğenilir ve sevilir; çirkine ise ancak temizlendikten sonra ve süslendikten sonra tahammül edilebilir.

Güzel kavramını çirkin karşıtı olarak açıklayan atasözleri, güzel insanlardan söz eder. Güzel kelimesi genelde çocuklara, kızlara ve kadınlara iltifat olarak kullanıldığı için yukarıdaki atasözlerinde güzel kadından bahsedildiği ortaya çıkar. Kadınların tavrı ve davranışı ilk iki ifadede güzel olduğundan kaynaklanır. Güzel olanlar çekiciliğini dışarıda göstermeye çalışır, çirkinler ise kimsenin gözüne girmemeye, ama kendi görevini yapıp diğerlerinin takdirini kazanmaya çalışır.

İnsan güzel eşyalara, güzel kadınlara hayran olabildiği için güzel olmayı küçümser, değerini sadece güzellik ölçüsüyle değerlendirir. Ama sonraki atasözlerine göre çirkinler tek başına değiller, onları Yaradan'a teslim eder. (Diğer güzel kelimesini kapsamayan atasözü diyor ki "*Talihsiz kuşun yuvasını Allah yapar.*") Güzellik sadece insanın gözünde önem taşımaktadır. Tanrı için herkes aynı değerdedir. İnsanı insan yapan dış görünüşü değil, onun diğer özellikleri, tavrı ve manevî nitelikleridir.

Son atasözünde ise, hiç bir çirkinin bakılmayacak kadar çirkin olmadığı iddiasını öne sürer. Doğuştan beri güzel olanların özel bakıma ihtiyacı yokken, güzellikten mahrum olanlar süs, giyim kuşam ile bu eksikliği kapatabilir. Daha ayrıntılı şekilde sonraki grupta toplanan atasözleri bu durumu anlatmaktadır.

II. Güzelin özellikleri

1. Güzele ne yakışmaz (yaraşmaz).
2. Güzele göz ağrısı da yakışır.
3. Güzele köken yakışır, çirkine allar neylesin.
4. Güzele kepenek yaraşır, çirkin neylesin velâyi/ al urbayı . – Güzel ne giyse yakışır.
5. Güzellik ondur, dokuzu dondur. – Güzelliğin büyük bir kısmı giyimle sağlanır.
6. Her güzelin bir kusuru vardır. – Her iyi şeyin hoş gitmeyen bir yönü, her güzelin kusurlu bir tarafı vardır.
7. Kusursuz güzel olmaz. – Her iyi şeyin hoş gitmeyen bir yönü, her güzelin kusurlu bir tarafı vardır.
8. Güzel ayıpsız olmaz. – Her güzelin bir kusuru vardır. Hoş görmek gerekir.

Güzel olanların doğal hali herkesçe beğenilmesine yeterlidir. Giyimine önem vermezse bile güzellikleriyle ilgi çeker, çirkin olanlar kendini daha özenle süslese güzelin yerini tutmaz. Çünkü en pahalı süslü püslü ve şık elbise bile güzelliğinin yokluğunu saklayamaz. Ama bu anlamı taşıyan atasözleri mevcutken, sonrakinin anlamı ters bir bakış açısını kapsar. "*Güzellik ondur, dokuzu dondur.*"Güzellik kıyafetle olur. Yani insanı kılık kıyafeti onu güzel yapar. Dış görünüşü insan için o kadar önemli ki süslü pahalı kıyafet, doğal güzelliklerinin üstünde tutmaktadır.

İnsan çok güzel olsa da mükemmel olamaz. Üç atasözü farklı şekilde güzel olanın kusurlu olduğunu vurgular.

III. Güzel olmanın kötü tarafları

1. Güzellerin talihi çirkin olur. – Güzeller kendilerine yaraşan bir yaşayışı her zaman bulamadıkları için mutsuz olurlar.



2. Güzelin başından çile eksik olmaz. – Her güzel dikkat çekicidir; onu sevenler ve beğenenler olduğu kadar, kıskananlar da bulunabilir. Onun için onların başlarından acı ve sızı eksik olmaz.
3. Güzelin kadrini ne bilir ahmak, mürüvvet değil mi yüzüne bakmak. – Güzelin hakkını teslim etmek gerekir; bu, erdemli kişiye özgü bir durumdur ve gerçektir.
4. Güzele gölgesi bile düşmandır.
5. Güzel olana gölgesi bile düşmandır. – Bütün gözler güzellere üzerindedir. Bundan dolayı güzel sürekli huzursuzluk içindedir.
6. Güzelden göz, çirkinden dert eksik olmaz. – Güzel nazara gelebildiği gibi çirkin de hep aşağılanır.

Yukarıdaki atasözlerine göre güzelin hayatı maalesef güzel değildir. Çekiciliği onlara zarar vermekle beraber, istediği gibi yaşam sürmeyi engeller. Her zaman gözlendiğinden, hata yapmamak konusunda daha dikkatli olmalı. Öbürlerinin gözlerinden hiç bir şey saklanmadığı için rahat ve sakin hayatı yaşayamazlar. Bu yüzden onları koruyacak birine ihtiyacı vardır. Uyandırdığı merak, ilgi ve farklı duyguların dördüncü grupta toplandığı atasözleri güzelliğin pek iyi olmadığını gösterir.

IV. Güzelliğin uyandırdığı duygular ve davranışlar (kıskançlık, kavga, sevgi)

1. Ağaç ucuna yel değer, güzel kişiye söz değer. – Güzel insanlar her yerde ilgi çekerler, her zaman onların sözü kabul edilir.
2. Güzel kuş elde, güzel hanım dilde gezer. – Güzellere ve güzellere toplumda her zaman ilgi ve itibar vardır. Onlar dilden dile ve elden ele dolaşarak topluma mal olur.
3. Güzel kanda kavga anda. – Güzel şeyi herkes ele geçirmek istediğinden aralarında “Ben alacağım. – Yok, ben alacağım” diye kavga çıkar.
4. Güzeli herkes sever. – Bütün insanlar güzellere ve güzel olan şeylere karşı sevgi beslerler.
5. Güzel söz demir kapıyı açar. – Tatlı dil ve güler yüz, her insanı ve çevreyi mutlu eder.

Üç atasözünde güzel olma durumu kıskançlık duygusu uyandırdığı düşüncesi vardır. Herkesin gözünde olan güzel, sadece günlük konuşmanın konusu değil, çoğu zaman dedikodunun sebebi de olur. Dedikodu ise herkese yalnız huzursuzluk getirmekle, hiç kimseye fayda vermeyen iftira olarak görünebilir. Çünkü sık sık tekrarlanan sözler er geç onlara inananları bulur. Söz konusu güzel ise, ne kadar masum olursa olsun rahat olamaz. Bazen güzelin tek hatası güzel olmasıdır. Çünkü öyle insanlar vardır ki kimsenin kendisinden daha üstün ve iyi olduğunu haksızlık olarak görüp, güzeli yok etmeye çalışır. Burada kastedilen güzellik hem dış hem iç görünüşü ile ilgili olabilir. İnsan, boş zamanında, tabii ki ilgi ve dikkat çeken hakkında konuşacaktır. Ama unutmamalı ki sözlerin büyük gücü vardır. Söz ise kılıçtan daha keskin olabilir. Kıskançlık öyle kötü bir duygu ki her değerli, güzel, nadiren bulunan özelliklerine sahip olana düşmanca davranışa yol açar. “*Al elmaya taş atan çok olur.*” atasözüne göre, biri kıskançsa, diğerlerinin daha zeki, güzel ya da becerikli olması dayanılmaz olur. Herkes aynı olsun kendisinden daha iyi olmasın diye elinden geleni yapar.

Güzellik sadece kıskançlık duygusunun değil, aynı zamanda kavganın nedeni de olabilir. Kıskançlık daha çok, güzelliğe sahip olana hissedilen bir duygudur. Kavga ise güzel eşya üzerine çıkabilir. Herkesçe istenilen şey (kız da olabilir) tartışmanın, anlaşmazlığın ve kavganın sebebidir.



Ama güzellik sırf olumsuzluğun işareti değildir. İnsan içinde iyi duyguları da uyandırır. Birincisi sevgidir. Ama bir şeyi ya da kişiyi herkes severse ve isterse tabii ki onların arasında onu elde etmek için kavga çıkarabilir. Sevgi duygusu bile güzele karşıymış. Sevgi ve beğeni bile kötülüğe dönüşebilir.

Beşinci ve altıncı atasözü, güzellikten bahsederken hem görünebilen bir güzelliği, hem de görünmeyen bir güzelliği kasteder. Söz konusu olan güzellik iyi söz ve hoş uyumlu davranış da olur. Bir tarafta sempati uyandırabilir, öbür tarafta hayatı kolaylaştırabilir. Çünkü tatlı dil, iyimserlik, insanları hoşgörme tavrı, en zor durumda bile yardım eder ve zorlukları yenmeyi sağlar.

V. Görünen ve hissedilen güzellik

1. Güzeli gösteren kaşla gözdür. – Güzel önce dış görünüşü ile beğenir.
2. Erkeğin güzeli tıraşından, kadının güzeli yürüyüşünden bellidir. – Erkek de kadın da çevrede giyim kuşamı ve davranışlarıyla saygınlık kazanır. Buna dikkat eden erkek olsun, kadın olsun hemen fark edilir.
3. Erkeğin sermayesi kesesi, kadının sermayesi güzelliği. – Erkek maddi gücü ile, parasal varlığı ile işini kolay yürütür; kadın da güzelliği ile çevresinde beğeni toplar.
4. Güzel, göz için; akıllı, gönül için. – Güzel göze hitap eder, akıllı da gönülleri kazanır.
5. Güzele kırk günde doyulur, iyi huyluya kırk yılda doyulmaz.
6. Güzel yüzden kırk günde usanılır, güzel huydan kırk yılda usanılmaz. – Değerli olan yüz güzelliği değil huy güzelliğidir.
7. Anan güzel idi hani yeri, baban güzel idi hani evi. – Hiçbir duruma güvenilmez, bizim olan şeyler elimizde sürekli olarak kalmazlar.

Güzellik sadece dış görünüşle ortaya çıkmaz. Yukarıdaki tatlı dil görünmeyen güzelliğin örneğidir. Yine de insan bir şeyi ilk önce görüntüsünden algılar ve değerlendirir. Bir şey güzel görünürse birinin hoşuna gider. Her şeyin de kendine göre güzelliğin özellikleri vardır. Birine uygun olan, ona yakışan nitelik, diğerlerine, objektif olarak iyi ise bile, hiç uymaz ve yakışmaz. Kadının güzelliğinden bahseden atasözleri kadının yüzünü (özellikle gözü ve kaşları), ayrıca yürüyüşünü vurgular. Erkek ise kendine ilgi çekmek için yeter ki bakımlı ve zengin olsun. “*Erkeğin sermayesi kesesi, kadının sermayesi güzelliği.*” atasözünden züğürt ya da fakirleşmiş erkeğin, güzelliği olmayan veya kaybolan kadının değerinin olmadığı ortaya çıkar.

Ama görünebilen güzelliklerin başka, hem konuşma tarzı hem konuşma konusu ve konuşmacının zekası önem taşımaktadır. Güzellik, bakan göze zevk verir, onun dış görünüşü geçici olduğu için iç görünüşünü fark etmek gerekir. Çünkü insan yaşlandıkça güzelliğini kaybetse bile kendi karakteri, alışkanlıkları ve huyunu kaybedemez. Bu dünya fanidir, zamanla geçmeyen ve değişmeyen tek olan insanın özünü yapan onun kişiliği ve huyudur.

VI. Gerçek güzellik – sevgi ve birlik

1. Ağaç yaprağıyla gürler (güzeldir). – İnsan önemli işleri akrabası, yakınları, yandaşlarından güç alarak daha kolay yapar.
2. Kuzguna yavrusu şahin (Anka, güzel) görünür. – Herkesin kendi yarattığı şey çirkin de olsa gözüne güzel görünür.
3. Gönül kimi severse güzel odur. – Güzellik anlayışı kişiden kişiye değişir.
4. Çirkin ile bal yeme, güzel ile taş taşı. – İnsan yakınında olan kimselerle hayatta mutlu olmak ister. En sevdiği çirkin ise onunla mutlu olmak mümkün değildir; birlikte iki



lokma yemek bile yenilmez. Güzel ise en ağır koşullarda bile yaşamak insana dokunmaz.

5. Güzeli kızken görme, beşik ardında gör. – Kızken güzel olanın, doğum yaptıktan sonra güzelliği kalır mı, belli olmaz.

Güzelliğin başka bir anlamı da vardır; o da bir aile ve birliktir. Her çocuk annesinin gözünde güzeldir. Bir ailenin fertleri anlaşarak yaşarsa yapamayacağı iş, yenemeyeceği güç olmaz. İlk atasözüne göre güzelin güzelliği sevgiden, yardımlaşmadan ve anlaşmadan kaynaklanır. Gerçek güzelliğin dış görünüşü ile alakası pek yoktur. Çünkü güzellik diğerlerinin kalbinde, aklında oluşan bir beğeni ve hoşnutluktur. İnsan birini severse mutlaka onun eskiklerini kabul eder ve onları bile sever.

Ama insan sadece insandır. Ne kadar ideallerine göre yaşamaya çalışırsa çalışsın, insan gözüyle herşeye bakar. Dördüncü atasözünün anlamı tam zıt bir düşünce gösterir: “Çirkin ile bal yeme, güzel ile taş taşı.” Burada dış güzelliğinden daha üstün bir şey olmadığını iddiasını öne sürer.

İnsanları birleştiren, dış görüntülerini fark ettirmeyen sevgi başka bir atasözünde bulunmaktadır: “İki gönül bir olunca samanlık seyran olur.” Çünkü insan güzelliğe aşık olabilir, ama gerçek sevgi sevdiği kişinin diğer özelliklerine bağlıdır. Çirkinleşme, güzelliğini yitirme zamanla gelen bir olay, ama yukarıdaki incelenmiş atasözlerine göre karakter ve huy, dış görünüşten ve görüntüsünden daha önemli olmalıdır.

VII. Güzellik ile ilgili inanışlar ve nasihatler

1. Yüzü güzel olanın huyu (da) güzel olur. – İnsanın yüzü, içinin aynasıdır, güler yüz hoşgörülü, iyi niyetli, uyuşma eğilimli, temiz yürekli kişilerde bulunur; içinde kötülük bulunan kişinin duyguları da yüzüne vurur, kendisini çirkinleştirir.
2. Güzele bakanın göze faydası var. – Güzel seyretmekle göz zevki tatmin olur; böylece estetik zevkimiz gelişir ve olgunlaşır.
3. Güzele bakmak sevaptır. – Güzele bakarken Tanrı'nın neler yarattığını düşünür ve büyüklüğünü anlarız.
4. Rağbet güzel ile zenginedir. – Güzellerle zenginler her zaman itibarlıdır.
5. Güzele bakan göze yasak olmaz. – Ortada görünen veya salınan güzele herkes bakar, kimse engel olamaz.
6. Güzellerde gönül kalır, bedestende donu kalır. – Güzel peşinde koşan bazı sıkıntıları göze almalı. Bu sıkıntılar iş hayatına kadar uzanır ve itibari zedelenebilir.
7. Zorla güzellik olmaz. – 1) kişiye, beğenmediği şey zorla beğendirilemez; 2) bir iş insana zor kullanılarak yaptırılamaz.

Türk atasözlerinde güzellik ile ilgili inanışlar birkaç konuya değinir. Birincisi: insanın dış ve iç görünüşünün aynı olmasıdır. Yani güzel olanın güzel karakterine ve kişiliğine sahip olması düşüncesidir. İkincisi; insanın güzele bakmasının iki farklı faydası vardır. Çünkü güzel ile çevreleyen düşünce, zevkleri ve estetik duygusu gelişir. Diğer tarafta Tanrı'nın güzel yarattıklarına bakarken biri kendini sadece hatalı insan olduğunu, Yaradan'ın gücünü ve mükemmeli düşünür.

Güzel olma hali, insanın elinde değildir. Herkes olduğu gibidir, ama hayatı hem kolaylaştıran hem zorlaştıran güzelliğin iyi tarafından biri şöyledir: güzel olanın istediklerini daha kolay kazanabilmesidir. Bu noktada da güzelliğin maddi boyutuna da dikkat etmek lazım. “Rağbet güzel ile zenginedir.” atasözünde güzellik anlamı ile zenginlik anlamı aynı



değerdedir. Çünkü insan ikisine de eğilimlidir. Ortada görüne herkeş bakar. Güzel ise ortada görünmeyi çok sever. Yukarıdaki atasözlerine göre böyle bir davranış iyi bir tepki uyandırmaz. İşte bu yüzden güzeli iyice korumak lazım.

Kusursuz güzel olmaz, ama güzeli seven onun kusurlarını kabul eder, sevgiden kaynaklanan zorlukları ve engelleri göz önüne alıp kendini ve sevdiğini korumaya çalışır, “gülü seven dikenine katlanır” gibi.

Son sıralanan atasözü gerçek güzellikten bahsetmez. Daha çok zorlama ile ilgilidir. Renklerden ve zevklerinden tartışılmadığını anlatan atasözü, herkesin kendi zevki, beğenişi ve sevdiğinin olduğunu anlatır. Onlar da birinin kişiliğinden ve karakterinden kaynaklanır. İnsan karakteri ve huyu değiştirilmesi nasıl imkansızsa, onun zevklerini değiştirmeye kalkmak da boşuna bir uğraşmadır. İnsan bir şeyi beğenmezse, zorlaştıkça de beğenmez. Biri bir şey yapmak istemiyorsa, işi gönüllü olarak yapmazsa, zorlandığı zaman bu işi iyi bir şekilde yapamaz. O zaman kimse memnun olmaz, ne iş veren, ne işçi, ne de işin sonuçlarının alıcısı.

Güzellik ile ilgili atasözlerinde, güzellik kavramına bağlı inanışlara göre dış görünüş iç görünüşünün aynasıdır. Güzel olanın karakterinin de güzel olması düşüncesi vardır. Ama araştırılan bir atasözünde güzel olma ve güzel huylu olma arasındaki farkın ortaya çıkması sebebi neler olabilir? Belki bütün atasözlerinden sadece şöyle bir nasihat hatırlamak gerekir: dış görünüş geçicidir, iç görünüş değişmez.

Çirkinlik, güzelliğin karşıtı olarak, insana zarar vermez, çünkü iyi bakım, giyim ile kapatabilir. Buna inanırsak kimse çirkin değildir. Birinin yüzü çirkinse demek ki karakteri de çirkindir. Yüzünün çirkinliği kapatılabilir mi acaba? İnsanlar farklıdır. Herkesin farklı zevkleri olduğu için tek kesin şey gönül kimi severse güzel olur; en önemli olan gönül güzelliği ve huzurudur.

KAYNAKÇA

AKBAŞ, Ömer, Yunus Emre'nin Hoşgörüsü. Erişim: 23.02.2017
<http://img.eba.gov.tr/706/258/b3d/01c/481/684/bd0/909/b1d/b5d/0bc/91e/bf2/910/007/706258b3d01c481684bd0909b1db5d0bc91ebf2910007.pdf?name=Yunus%20Emre'nin%20HO%C5%9EG%C3%96R%C3%9CS%C3%9C.pdf>

AKSOY, Ömer Asım (1988). *Atasözleri ve deyimler sözlüğü*, II, İstanbul, İnkılâp Kitapevi Yayın

DOĞAN, Aksan (1978). *Anlambilimi ve Türk Anlambilimi*, Ankara, A.Ü.D.T.C.F. Yayınları: 217

DOĞAN, Aksan (2009). *Her Yönüyle Dil. Ana Çizgileriyle Dilbilim*, Ankara, TDK

HENGİRMEN, Mehmet (1998). *Türkçe Dilbilgisi*, Ankara.

YURTBAŞI, Metin (1993). *A Dictionary of Turkish Proverbs*, Ankara, Turkish Daily News.

PARLATIR, İsmail (2007). *Atasözleri*, Ankara, Yargı Yayınevi.

TDK web sayfası, Erişim: <http://www.tdk.gov.tr> 15.02.2017.

<http://kadirbekci53.blogspot.com/2015/02/nergis-zambagi-amarillis.html> Erişim: 15.02.2015.

<http://www.bitkilerindunyasi.com/amaryllis-coban-ciç-egi.html> Erişim: 15.02.2017.

<https://blog.ciç-eksepeti.com/amaryllisdiger-adiyla-güzelhatun-ciç-egi/> Erişim: 15.02.2017.



JOURNAL OF AWARENESS

<https://www.google.pl/search?q=Nergis+zamba%C4%9F%C4%B1&client=firefox-b&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjO7YetprHTAhWKDsAKHdpgDsMQ7AkIMQ&biw=1266&bih=71419.04.2017>.

**THE RECREATION OF BEAUTY AS REVEALED IN THE
POSTMODERN NOVEL *BIRDS WITHOUT WINGS* BY LOUIS DE
BERNIÉRES**

Doç. Dr. Tatiana GOLBAN
Namık Kemal University

Okutman Nuriye AKKAŞ
Namık Kemal University

ABSTRACT

*From the times immemorial the concept of beauty fascinated philosophers and artists who tried to define it in their works. Even various mythologies and religions reveal this preoccupation with beauty, emphasizing such criteria as proportion, symmetry, virtue, unity, goodness, or such oppositions as harmony vs. chaos, light vs. darkness etc. The attitude toward beauty, as well as the relationship between divinity and beauty changed considerably with the passage of time. The aim of this study is to reveal how the concept of beauty of the Western canon becomes deconstructed and reconstructed in the postmodern novel *Birds Without Wings* by Louis de Bernières. The novel, which is set in an Ottoman town at the beginning of the twentieth century, reflects the loss of unity and beauty in an apocalyptic world. Initially presented as a paradisiacal space, Eskibahçe loses its harmony, virtue, and proportion, decaying into chaos.*

Key Words:*beauty, Apollonian, Dionysian, body, harmony.*

1. INTRODUCTION

Louis de Bernières' novel *Birds Without Wings* represents the fall of the Ottoman Empire and the birth of the present day Turkey, as well the loss of unity, followed by the exodus of people from the places which they considered their home, and it also reveals the personal relations of people in a small town called Eskibahçe, which symbolically represents



the Garden of Eden in Turkish. In his recreation of history the novelist even entitles an episode as “Fritz and Moritz Accidentally Change History,” and Rustem’s obsession with time and clocks allude to modernity and awareness of time, while it is a means of mockery at the same time. Likewise, ground perceptions on beauty are reflected upon by de Bernières, and a major concern of the novel is the representation of the notion of beauty, which is revised, deconstructed and reconstructed in a postmodern manner.

Louis de Bernières reflects the interrelationship between the personal and the cosmological beauty and harmony in *Birds Without Wings*. Depicting human beings as birds that do not have wings, who try to reach God and the sublime, de Bernières alludes to mythical Icarus who tries to reach the Sun only to lose his wings and to fall and die. Iskander the Potter, who is the first character to narrate the events that fell upon them, makes a comparison between the usefulness of the sun and the moon, and he says “The moon is more important because you need the light more at night than you do during the day when it’s light.” (De Bernières, 2014: 47). He, then, continues his comparison, and claims that a potter is second to God, and explains, “Because God created everything out of earth, air, fire and water, and these are the very same things that a potter uses to make his vessels. When a potter makes something, he acts in the image of God.” (De Bernières, 2014: 47). Additionally, he makes and gives the boys, Abdul and Nico, two musical bird whistles, and the boys begin to be called as Karatavuk (Blackbird) and Mehmetçik (Robin). Then, the Godlike potter, who might represent the light of moon, tells them that ““Man is a bird without wings,””then continues reflecting that ““and a bird is a man without sorrows.”” (De Bernières, 2014: 48). The two boys go around the town making sounds similar to that of birds, and these sounds function as reminders of the desire of human beings to reach God and the angelic position. Echoing the hubris of human beings to become Gods and creators of their own future, the novel is about the birth of new nation state out of an empire.

Louis de Bernières creates peculiar, and yet mostly one dimensional characters in *Birds Without Wings*. These characters are mostly naïve in themselves, and even when they do some evil, it is as if they were innocent but incited by some superior powers. For instance, when Levon the Sly is beaten and kicked by a drunken man in the town centre, there is a crowd cheering the man beating Levon. De Bernières describes their madness ““Kick him, kick him!” cried the women, like an intoxicated chorus of maenads.” (2014: 161). They are mostly innocent people, they are tempted and driven insane by the circumstances. The novel, which is mostly preoccupied with the reflection of beauty through harmony and order, reveals symbolically the confrontation between Apollonian beauty and the chaotic nature of Dionysian beauty. Dylan Nealis comments on Nietzsche’s points on Apollonian and Dionysian beauty and believes that

[E]very artist, often unconsciously, exhibits a stylistic and thematic tendency toward one inclination or the other. Whereas Apollonian artists are largely bent on producing symmetrically “understandable and beautiful world[s]” (Preminger 41), the poet in whom the Dionysian impulse is dominant thrives in absolute physicality, searching out the “blind irrationality, pain, and suffering in the world which gives rise to Dionysian dance of orgiastic worship. (2012: 54)

Louis de Bernières reflects the influence of Dionysian and Apollonian beauty. If initially the town of Eskibahçe is dominated by Apollonian beauty, reason and harmony, a



fact seen in friendly tendencies of human personalities, later the edenic space transforms under the impact of Dionysian beauty, reflected again in frenzy and excess of the people's acts.

De Bernières deconstructs the criteria considered essential in the historical construction of beauty. In various ages beauty was analysed in relation to such criteria as goodness, light, virtue, truth, mathematics, symmetry, harmony, and divinity, as it was deprived of a discourse of its own until very recently. The criteria to assess beauty were inspired by various mythologies, religions, philosophers, and writers. Umberto Eco writes about beauty and says that "over the centuries it was artists, poets and novelists who told us about the things they considered beautiful, and they were the ones who left us examples." (2004: 12). Therefore, in the analysis of beauty in the Western canon, in this paper references to artists, as well as those of the philosophers will be provided. The aim of our study is to juxtapose the mythological beauty and Biblical beauty with some postmodern beauty notions as they are reflected in the representation of some characters of Louis de Bernières' novel, and to eventually disclose the ways in which beauty is reflected in the postmodern context in a work of literature.

2. THE DECONSTRUCTION OF MYTHOLOGICAL BEAUTY

The first thing, considered by de Bernières in his novel is about beauty in its correlation with harmony. The first narrator of the novel is Iskander the Potter, who starts the novel in a nostalgic and melancholic way. Echoing the beauty standards of Ancient Greece and that of Apollo and Dionysus, Iskander's prologue begins with the explanation of Ibrahim's insanity. The first thing to be captured here is the Dionysian beauty, which conveys "possession and madness." (Eco, 2004: 58). De Bernières' narrator suggests that Ibrahim went mad because he was deeply affected by the war that destroyed the unity between different races that were living harmoniously in Eskibahçe, and consequently he lost his beloved Philothei as a result of apparently an accidental murder. Once he returns from war, he cannot recover and resume to his old self. Eventually he fails to marry his bride, Philothei, and she is torn between her duties as a daughter and as a fiancée. She is a Christian Greek who is supposed to be a Muslim once she marries Ibrahim. However, as the union fails between the couple, she is torn between staying with Ibrahim and joining the exodus with her family. Iskander recounts her as "in retrospect none of it seems believable, and it cannot matter much if finally I tell of the last misfortune that fell upon Philothei, sweet-natured, Christian, vain and beautiful." (De Bernières, 2014: 1). It is noteworthy that Iskander mentions them both in the same paragraph: Philothei's beauty and Ibrahim's madness.

The relation between Ibrahim and Philothei echoes the correlation between Apollonian and Dionysian beauty. Erman Kaplama says that "the Apollonian is the formative force in ancient Greek tragedy that represents the beautiful appearance and the measured restraint with its ability to avert self-destruction caused by the boundless attraction of the Dionysian." (2016: 180). As Iskander reflects it, the people remaining in Eskibahçe have lost their unity, and he says "We are in any case a serious people here. Life was merrier when the Christians were still among us, not least because almost every one of their days was the feast of some saint." (De Bernières, 2014: 1). Iskander is melancholic, and he relates his melancholy to his religion and says, "Our religion makes us grave and thoughtful, dignified and melancholy, whereas theirs did not exact much discipline." (De Bernières, 2014: 1). The loss of mirth is often related to Ibrahim and Philothei, as Ibrahim lost his merriness, and Iskander says that



“there is a sadness seeping out the stones of this half-deserted town.” (De Bernières, 2014: 2). Following this sentence, Iskander returns to Ibrahim and mentions how entertaining and joyous he was before. Christians were once a part of their life, and when Christians were forced to depart, the remaining people of the town were Muslims, and both Christians and Muslims lose their unity and harmony, and none of them ever feel complete again. Iskander feels as if he is living in an apocalyptic world in which they have forgotten to die in time.

Louis de Bernières represents the loss of harmony through a violent act. The breakdown of harmony is reflected through the exposure and stoning of a beautiful woman. She is suspected of having committed adultery, yet there is not enough evidence to support the claim. De Bernières portrays the characters that threw stones at Tamara as initially starting involuntarily. In the beginning, they did not want to do it, but once they started it, they could not help themselves. When there were not enough stones to throw, they started kicking and spitting on her. When Ayse examines Tamara, she notices that those who kicked her usually preferred to kick her in the genitals. The stoning of the beautiful woman is another hint of loss of harmony. Therefore, loss of beauty, punishing the beautiful, as well as the lack of evidence suggests that the correlation between goodness, order, and harmony has been lost within the local community.

Another Apollonian and Dionysian nature of beauty is represented through the characters of Drosoula and Philothei. As Eco comments, Apollonian beauty is understood as serene harmony, measure and order while Dionysian beauty is to be understood as “a joyous and dangerous Beauty, antithetical to reason and often depicted as possession and madness” (2004: 58). This dualistic nature of beauty is reconstructed or deconstructed in postmodern literature. Beauty is handled in comparison to ugliness, and they can even coexist within the same body. It is necessary to have ugliness in order for beauty to arise. If it were not for ugliness, it would be harder to detect beauty. It is a ground which makes it easier to compare. This dualistic nature proves the existence of beauty. In de Bernières’ text, beauty has a dualistic nature and it gains its power when it is compared to its opposite aspect: ugliness. Philothei and Drosoula are like the two sides of a coin who can never be separated. Drosoula considers that she is the personification of ugliness, whereas her friend Philothei is the beauty of the town. They are always together since their childhood. When Leyla sees Philothei for the first time, she wants to have her as a maid not for reasons of housework, but because Philothei will accompany her with her beauty. Leyla says that she wants to have the pretty one, not the ugly one, since she wants to be surrounded by prettiness. Rustem responds to it as “The ugly one and the pretty one are always together. I have been wondering if they are sisters.” (De Bernières, 2014: 200). In this part, one can see the reconstruction of beauty as in the temple of Apollo and Dionysus in order to represent the coexistence of beauty and ugliness.

Eco comments on the Pythagorean beauty about opposites, and he says: “when two opposites are in contrast to each other, only one of them represents perfection: the odd number, the straight line and the square are good and beautiful, the elements placed in opposition to them represent error, evil, and disharmony.” (2004: 72). Apollonian and Dionysian beauty is given in opposition, and Pythagorean beauty has an opposition. However, in de Bernières’ novel, they all unite and create a harmony out of disharmony. The two girls perform the union of opposites and thus create perfection.



3. THE PHILOSOPHERS ON BEAUTY

It was Pythagoras who introduced the famous concept of golden mean to measure beauty. According to Pythagoras, beauty was to be analysed in relation to mathematics and numbers. In this respect, Robert P. Mills states that “Pythagoras and his followers noted that objects proportioned according to the so-called ‘golden mean’ seemed more beautiful than those that were not.” (2009: 3). They had some mathematical measures for beauty and the beauty of a body could be measured with those measures. We still use numbers to define whether a person is beautiful or not. Symmetry can also be measured in this sense and Robert P. Mills comments on this idea and says that “people whose facial features are symmetric and proportioned according to the golden mean are consistently ranked as more attractive than those whose faces are not.” (2009: 3). Therefore, it could be said that Pythagoras introduced the use of numbers in order to define what is beautiful. His theory on beauty is objective as it is based on the golden mean principle to measure beauty.

Beauty could be measured, and for something to be considered as beautiful, it had to have proportion. De Bernières had already deconstructed proportion and symmetry in *Captain Corelli's Mandolin*, presenting it as reversion. In *Birds Without Wings*, he reconstructs it and this time it is represented in line with Pythagoras' concept. However, he is skeptical of symmetry, and he mocks it in two different contexts. The first one is when Rustem wants to buy Leyla from Kardelen. Kardelen describes Leyla as “she is the ideal of beauty. Her face is slightly oval, her skin is very fine and white, her eyebrows are black and meet in the middle, her lips are very red and fresh. She is neither tall nor squat.” (De Bernières, 2014: 186). Kardelen refers to her face's symmetry and her body's proportion; however, as the reader knows that Leyla will be bought like a possession and she will not be a wife, her body's proportion and symmetry serve only to please Rustem, and therefore Leyla's body is treated like an object.

Tamara is also subject to symmetry and proportion. Although Rustem has never seen her fully naked, the women in the hamam have seen her, and Ayse describes her body as “small and slight, but her breasts were round like pomegranates, and any mother in the hamam would have wished her as a wife for the pleasure of a son” (De Bernières, 2014: 115). Another reference to proportion and symmetry is made when Tamara is treated by Ayse. Some of her bones are broken when she is stoned, and there is a break in her collarbone too. Ayse says that “If you don't set it right in a woman then she's got one breast higher than the other till she's lying in the grave and even after...I am glad to say, and she heals up nice and square, within reason.” (De Bernières, 2014: 115). Similar to Leyla's example, one can see that symmetry and proportion are to please men, and once Tamara heals, she will be sent to live in sanctuary in a brothel as a prostitute. Therefore, it would not be wrong to suggest that de Bernières is sarcastic about symmetry and proportion, and the use of mathematics in assessing beauty, since it always ends in serving or pleasing someone.

While Aristotle is in line with Pythagoras about the objectivity and measurability of beauty, Plato is different from them, in that he relates beauty to the divine. Plato thinks that beauty exists within the object. Plato's concept of beauty is different from that of Pythagoras and he defines beauty in relation to forms. For him, literature and any forms of art are to be dismissed because they deter us from understanding reality. What we have in art is just a copy of the original form. Plato disregards the copies. However, as Robert P. Mills says, Plato's concept of beauty resides in his belief that beauty is “something that exists within the



object” (2009: 3). De Bernières reflects this in Philothei, and her birth is given in a magical realist way. She was beautiful even as a baby. All those that visit her, be them Muslim or Christian, speculate about her beauty, and yet they are all fearful of her beauty. They feel that some evil might fall upon her, simply because of her beauty. Philothei’s father, Abdulhamid hoca, and Drosoula’s father are fearful of her beauty, as Drosoula remembers her father saying, “When I saw her eyes I was afraid of God for the first time in my life. It was as if they belonged to someone who had lived too long and seen too much. They were an angel’s eyes, and they made me think of death.” (De Bernières, 2014: 21). Her angelic and divine beauty makes everyone around her to think of death. De Bernières reverses the good connotations of beauty to death to the destructive nature of Dionysian beauty. The night Philothei was born is given in Apollonian nature in that it is a calm night, the bulbuls are singing, and there is order, yet it is a difficult birth, and since men are afraid, it reminds one of the Dionysian nature of uncontrollable beauty.

Plato’s denial of copies is reflected by de Bernières through the characters of Leyla and Philothei. Philotheirepresents a simulation; a copy. Plato’s concept of copy regains power in Baudrillard’s theory on simulations and simulacra. As Plato suggests, the copies and art distance one far from truth, Baudrillard takes a step further and claims that they hide the fact that they are not original, and the next step is when they cover the fact that there is no original behind them. Baudrillard says that there are four stages of simulation and simulacra. He describes them as first “it is the reflection of a profound reality”, here we might have a copy of an original like a painting, this is the first stage; and the second stage is “it masks and denatures a profound reality”, here one might think of an icon of God as Baudrillard states it; and the third stage is when “it masks the absence of a profound reality”, like in the case of Disneyland, and on the final stage “it has no relation to any reality whatsoever: it is its own simulacrum.” (1994: 6). In this respect Philothei is a copy just like Leyla. De Bernières reverses the roles, and once Rustem goes to get a beautiful mistress to make him happy, he is disgusted by the environment where Leyla lives, and “He gave thanks to God that it had not been his destiny to live in such a hell of desperation, filth and iniquity, but it did not yet strike him as paradoxical that he had come here in order to seek his happiness.” (De Bernières, 2014: 177). As the reader knows that Leyla creates him a paradise through sexuality and beauty, copies and originals are reversed in an ironic way by de Bernières. The copies are too distant from truth and divine; it is only in Rustem’s case they allude to divinity. Nevertheless, we are aware that the copy only distances Rustem from divinity.

4. BEAUTY IN THE MIDDLE AGES AND THE RENAISSANCE

In the Middle Ages, beauty keeps being correlated to divinity. Beauty is regarded as a bestowment, yet the reader knows that it is not the case in the novel. The beautiful Philothei ends up dead. Tamara is stoned and forced to live in a brothel. Leyla has to take upon another role, race, name, and she is a mistress instead of a wife. The only ugly character of the novel, Drosoula, gets married in time, she is loved by her husband, and she survives in the end.

In the same period, there is considered to be three transcendental features of divinity: beauty, goodness, and truth. Umberto Eco says that “what is beautiful is the same as what is good, and in fact in various historical periods there was a close link between the Beautiful and the Good.” (2004: 9). However, in the novel the correlation between them is reversed. Ugly Drosoula is honest and protective. Philothei is vain and beautiful, but she is no more than



that. Leyla is beautiful but she has to be a liar. She tells lies about her race, her name, and her virginity. Because of the apocalyptic nature of the novel, copies and lies triumph over truth and originality. The divine nature and relation between beauty, goodness, and truth is reversed when Rustem takes Leyla as his mistress. He wants to erect a temple if he receives a good mistress, but when he arrives home, “He has had another one of his disturbing dreams about witnessing the funeral of God, except that this time the angels are dumb, and the coffin is so minute that it would scarcely hold a babe.” (De Bernières, 2014: 200). Therefore, it would not be wrong to suggest that the divine aspect of beauty is reversed here, since Leyla’s beauty does not compensate for the loss of connection between God and human beings. God is transformed into a baby, into a needy baby whose helpers, namely angels, cannot hear anything. Human beings are left in a world where God cannot help them anymore. Baudrillard says that “There have always been churches to hide the death of God, or to hide the fact that God was everywhere, which amounts to the same thing.” (1993: 19).

A medieval and Renaissance characteristic to be deconstructed by de Bernières is the beauty of monsters. Monsters and ugly creatures were used to create memorable places according to Umberto Eco, and he says that “monsters had a friendly function, precisely because of their impressive ugliness.” (2011: 125). He keeps on explaining why they were useful and says, “in the *arts of memory*, since ancient times, those wishing to be able to recall words and concepts were advised to associate them with various rooms in a building or various places in a city where there stood horrifying statues that were hard to forget.” (2011: 125). Therefore, it could be beneficial to take into consideration that Drosoula usually refers to her memory. De Bernières might have recreated ugliness and monstrosity to allude to this function of memorability. Drosoula says that “I am just an old woman in exile, I have no education, I am ugliness personified, but if I could break open my ribs with my bare hands, I would show you that I have a heart grown huge with love, and grief, and memory.” (De Bernières, 2014: 25). The act that she describes is a bit brutal, but she is memorable and she tries to break the link between ugliness and not being good. She also makes references to having lost some of her memories, and there are so many times that, when she refers to Philothei and Leyla’s beauty and her own ugliness, she refers to memory too.

Another feature of beauty in the Middle Ages is that of being beautified, as ornamentation starts to be used, and in the postmodern context this leads people to turn themselves into commodities. In the novel, it is usually the prostitutes whose eyes have heavy kohl, and Leyla prefers to use ornaments to beautify herself and Philothei. What Leyla buys is ironically given by de Bernières as “they shop for fabrics, for draughts and potions, cosmetics and liniments and lotions, for things that she insists she must have, and most of which he has never heard.” (2014: 194). Rustem, who wants to be a modern man, is doomed to live with a woman who is not like his wife Tamara, who refused any ornamentation. In order to beautify herself, Leyla uses the things that Rustem bought for her in order to seduce him, like the gold string, which he bought for her forehead.

5. MYTHOLOGICAL AND BIBLICAL BEAUTY

Beauty as light has been a subject to explore not only in mythological Apollonian discourse but also in Biblical discourse. De Bernières reflects characters glowing with light. Nevertheless, in addition to the reflection of light through the body and beauty of characters, de Bernières uses light and darkness to set a background for beauty, morality, and decay. When Philothei’s birth is announced, Iskander comments, “I swear that the whole night was



changed. The dogs ceased to howl, the moon broke out from behind the clouds, there was a scent of saffron and olibanum in the air, and a bulbul began to sing in the plane tree down in the centre of meydan” (De Bernières, 2014: 9). That is the first case where light and beauty coexist to set a background. Although the scene evokes pleasant feelings, de Bernières uses this scene for opposite purposes, since the characters do not only feel happy in this transcendental scene, but they also feel frightened, because they suspect that something bad might happen in this pleasant atmosphere.

As we have claimed earlier, for de Bernières, “Light and darkness are combined to suggest ambiguity over the correlation of virtue, goodness and light.” (Akkaş, 2016: 128). When Leyla creates a paradise for Rustem over lights, food, and beauty, de Bernières reflects moral deterioration in this paradise through light and pleasant atmosphere. Leyla gets prepared for the seduction of Rustem Bey, and her body and beauty are displayed as, “Her black hair was superbly brushed and shining, and her eyes seemed huge and infinitely dark. They glittered in the half-light. Across her forehead glowed the string of gold chains” (De Bernières, 2014: 228). Leyla has inner light, and through shining objects and a suitable background, she manages to be more beautiful. However, since Leyla is not Rustem’s wife, the sexual relation between Leyla and Rustem, for which she has been preparing, suggests adultery, the same reason he got his wife stoned. Leyla plays with light and darkness to create him a false paradise. Similar to the lure of Odysseus and his men, Rustem falls into Leyla’s paradise for a long time, the paradise Leyla created through beauty, sexuality, food, music, and light.

De Bernières relates beauty to light as one reads Rustem’s comments on Leyla’s beauty and light. The first thing that he says is about moonlight, and then its making it possible to see in the darkness. Then he says that Leyla is beautiful, like the night. When there is a reference to light and darkness, there is a reference to beauty too. Once he gets into the room he questions whether he is in paradise because “The inner court was a sea of glimmering, moving golden-yellow lights. There was no pattern to it. Some of the flames were momentarily still, and others were travelling” (De Bernières, 2014: 229). It brings to mind the chaotic nature of Dionysian beauty. De Bernières recreates Dionysian beauty in that sense. The lines following the still and moving lights reflect the downfall and moral deterioration in a sarcastic way: “It was as if the stars had been captured from Heaven and been set in motion there in that small square of the lower world.” (De Bernières, 2014: 218). Although Rustem feels as if it were paradise, we know that it is the very opposite of it.

The transcendental nature of light and beauty continues when Rustem mentions the pleasantness of the night for him. ““All my life, hanım,’ he said, ‘all of it that is granted to remain, I shall remember this night, this feast, these pretty lights, you, your great beauty. What’s better, after this? After this, there is only death.’” (De Bernières, 2014: 231). For Rustem, beauty and sexuality are transcendental and sublime. It reminds him of death. Beauty and lights are used in this postmodern context to represent the fall of humankind from heaven in Biblical manner rather than to imply transcendence.

As opposed to Leyla, the background when Rustem loses Tamara and her new place to live is represented in darkness. Rustem awaits Tamara to be saved by Abdulhamid in order to be cared for after she is stoned. Rustem returns to his house to find it in darkness. When Ayse takes Tamara to the brothel, the road is described as, “beyond to where the street turned a corner sharply and ended with a final, isolated house, flat-roofed, whose façade was draped



with climbing roses, and whose windows were latticed in order to conceal the dark interior.” (De Bernières, 2014: 125). It does not only reflect Tamara’s fall into darkness, but also universally speaking the world’s fall into darkness, as soon after the incident a war is to break out.

When Rustem wants to visit Tamara in the brothel, de Bernières describes the road to the brothel and the interior of the brothel in relation to light and darkness. “He was wrapped so heavily in a black cloak as to be almost invisible, and it was obvious that he was being deliberately furtive. He stood still for a while, accustoming his eyes to the darkness, and then he set off.” (De Bernières, 2014: 411-412). Once again, physical darkness is related to deterioration, since this secret act is not based on just benefic intention of helping Tamara, but on his desire to have sex with her one more time. “Even in that darkness, it was clear that he knew where he was going, and there was something in his manner that betrayed great purpose.” (De Bernières, 2014: 412). On his way, he crosses through all the unities of their society, that is to say Muslims’, Christians’, Jews’ and Armenians’ houses. All the religious buildings are described in their good affiliations by de Bernières, maybe to evoke that Rustem is going past them, and he is losing all the religious connections right at that moment. What is striking is that when he gets closer to the brothel, de Bernières uses the same lines that he had used when describing Tamara’s being taken to the brothel on page 125. It might be a reference to the similarity between Tamara’s and Rustem’s downfall.

Inside the brothel, Rustem “found the dark pink light almost too dim, even though he had just come in out of utter darkness.” (De Bernières, 2014: 412). The fall is again represented in relation to darkness, and when Rustem wants to see Tamara’s face, she objects to it saying, “Why do you think we keep the light so dim? If you look at me you will see the diseases, and you will see that I am under a curse” (De Bernières, 2014: 421). There are so many references to darkness and light that even in the brothel through Tamara; she is not a bad person, and it is ironical that darkness represents decay. She does not try to please men; she does not seduce. She wants Rustem to take Leyla as a wife; she does not want Leyla to be disregarded by the people in the town, as she knows what it means to be disregarded. Yet, “Because of her decaying beauty, Tamara prefers to sit in darkness which also accounts for moral deterioration.” (Akkaş, 2016: 128). Tamara is not disobedient to her fate. She has lived through it, and she patiently awaits her death, and she does not push it as the other women do in the brothel by drugs, either to die or to relieve their pain. Tamara believes that this world is governed by the devil. She cannot cleanse the earth through her tears; she knows that she cannot because she has cried enough. If she had the chance, she would buy the world from the devil with her tears if they were worth anything.

There are many Biblical references to beauty and the body in the novel. Although beauty is not a direct concern of religion, it is mostly affiliated with God and virtue. In the novel, the body of believers consists not only of the Christians, but also of Muslims and of Jews. Tatiana Golban reflects this unity as,

The mixture of spiritual and cultural strands does not spoil at all the harmonious universe of Eskibahçe. This “unity in diversity” in fact strengthens the atmosphere of the initial paradisiacal space of Eskibahçe, which is also suggested through the beauty of nature, of the village, of Abdulhamid Hoca’s horse, of Philothei, of people, a



beauty which is almost unearthly. The metaphor of the Edenic space is also sustained by the beauty of the church and the mosque.(2015: 46).

The believers of these religions pray for the other religions secretly, and the lines between these religions are blurred, and it is easy to cross between religions by marriage. As the name of the town, Eskibahçe, Garden of Eden suggests, they live in paradise. Golban refers to this as, “The novel begins with the depiction of an Edenic space, where most of the characters live in harmony and relative respect for each other.” (2015: 46). However, their local troubles intervene with the global troubles, and their saviour figure fails to save them. Rustem fails to protect his bride, and she is cast away to a brothel. He wants to build a temple for God if he finds a good woman, and he actually finds one, but he fails to build the mosque that he promised to God. Another failure of him is about Levon’s daughters. Rustem saves them from being raped, and he says that he will find them good husbands while their family is being deported, yet once again he fails to protect them, and they become his mistresses, like Leyla.

The most important Biblical reference in the novel is about Madonna/whore dichotomy. The first thing to be noticed about the dichotomy is that they are inverted. Golban refers to the inversion of the Bride, and how Tamara Hanım has lost her significance whom Rustem “feverishly expected to open the gates to heaven for him, Tamara Hanım, becomes ironically the Whore of Babylon, as she destroys the faithful and the committed man through her adultery; unwittingly she triggers violence and releases the forces of evil.” (2015: 49). The bride and whore are reflected as upside down in this postmodern novel. Rustem explains the situation as “‘I have a wife,’ said Rustem, ‘but I have put her aside. She was a slut.’ ‘My aga, a good slut is not to be sniffed at,’ said Kardelen” (De Bernières, 2014: 182). The dichotomy is upside down, yet sarcastically sluts are shown as precious in this part, but Tamara is not a good slut. The men visiting her felt like “You came out disconcerted by those liquid, unfocused eyes that gleamed in the dark, and infected by her loneliness and stillness, and it made you nostalgic and sorrow-shot. There had been, it turned out, little satisfaction in using the wife of the landlord.” (De Bernières, 2014: 133). Kardelen keeps on comparing wives and mistresses and says, “A wife is a cross between a slave and a brood mare, but a mistress is the smell of the rose that comes in through the shutters on a summer night. Think of her as semi-divine.” (De Bernières, 2014: 192). The dichotomy of Madonna/whore is once again played with, and de Bernières makes Kardelen subvert the roles and attributions.

One can also see the difference between soul and the body in Tamara in that although there were queues for her, her body was “motionless, unresponsive flesh” (De Bernières, 2014: 133). While her soul is not to be grasped, and her body is not to give pleasure, she is cast away by other women, who do not want to be associated with harlotry. One can see the unification of the wife and slut when they sit together in the hamam. Both of them are not welcome by the rest of the society, and they unite in their opposition, and they could be said to respect and care for each other.

Another reference to Bible is about the exposure and stoning of Tamara. People start stoning her, and once again like Rustem, it is another Muslim character who takes upon the role of Jesus. Abdulhamid, the imam of the Muslim religion, intervenes and protects Tamara. Abdulhamid’s name also connotes one of the last Ottoman kings and Abdulhamid, who tries hard to deter his empire from falling apart, but in the end it does even though he pays efforts to unite his empire. Abdulhamid, the imam, reminds the Christians about Jesus saving a



stoned woman, and recites from Quran in order to unite them in harmony and peace, rather than evil. The religions coincide about their references to harlotry and stoning. However, de Bernières ironically makes harlotry seem like an illness for the naïve people of the town. The women do not want to touch Tamara, and Ayse says that harlotry is contagious.

6. TOWARDS A SUBJECTIVE UNDERSTANDING OF BEAUTY

Beauty notions of various historical eras as well as Biblical beauty are deconstructed by de Bernières in the novel. Earlier beauty notions were about beauty being in correlation with other attributes and being measurable, yet Kant introduces the subjectivity of beauty, and de Bernières reconstructs it in the novel through representation of Philothei. Kant suggests that beauty is in the eye of the beholder. De Bernières presents Philothei through different points of view, and most of the characters agree that she was born beautiful; but for Iskander she was just a baby, like all the other babies, and she was not particularly different. Mehmet Atalay comments on Kant and says that “Kant thinks that the transcendental principle of general acceptability is this principle that provides the *a priori* character of taste. Such a principle, he claims, can only be common sense—*sensus communis*.” (2007: 46). Iskander does not claim that she was ugly; he only says that she was not different as a baby. However, when she grows up, he remembers her as a beautiful girl. Therefore, we could assume that de Bernières recreates Kant’s subjective beauty with universal validity.

Likewise, when Mehmetçik and Karatavuk are playing, they talk about a bunch of topics, and Karatavuk comments on something that he heard, and he says, “‘Everybody says that your sister Philothei is very beautiful,’ (. . .) ‘but I haven’t noticed myself.’” (De Bernières, 2014: 43). Although he does not suggest that Philothei is not beautiful, it is about people’s perceptions of beauty, and he did not notice Philothei’s beauty by himself, yet he acknowledges that she is beautiful. Her beauty exists in herself, and beauty is subjective, but it has universal validity. The subjectivity of beauty is reconstructed in this sense by de Bernières.

7. BEAUTY IN THE POSTMODERN ERA

Naomi Wolf says that until 1830s, the image of beauty was represented by the prostitutes, regardless of the benefic and divine attributions added to it. Beauty was advertised through prostitutes. In the novel this statement is reflected as assertion of beauty by Leyla. Although Tamara was beautiful too, it was only through Leyla that Rustem came to appreciate beauty, and once he sees her naked, “He suddenly realised, with a sense of profound wonder, that he had never appreciated before how beautiful a woman was, and how strange and unlike anything else this beauty was.” (De Bernières, 2014: 185). Leyla is created by de Bernières to be the embodiment of beauty. Apart from the moment when Tamara’s being healed, no other woman, except Leyla, is reflected naked. In the hamam, the women get naked, and yet their nakedness is not accessible to men, even though Rustem remembers how curious they were as children to see inside it.

In recent discourse, according to Naomi Wolf, beauty became a kind of a cult for women, and it consequently started to gain negative attributes. Women are left in a dilemma of being beautiful, besides being considered self-centered. Whenever de Bernières mentions Philothei’s beauty, she is also reflected as vain. Drosoula mentions her as, “she wasn’t intelligent or funny or particularly interesting. She didn’t have any knowledge or education. She didn’t really have high spirits. She had two ambitions. One was to be beautiful, and the



other was to marry Ibrahim.” (De Bernières, 2014: 555). One can see the superficiality of Philothei, and Drosoula keeps on commenting on her as, “In lots of ways Philothei was nobody at all and she only lived in a very little world, and she was destined to be ordinary.” (De Bernières, 2014: 555). Although Drosoula makes positive comments on Philothei most of the time, she makes it clear here that Philothei was only obsessed with pretty things and being pretty.

Beauty is like an addiction according to recent theories, and Baudrillard comments on it as, “For women, beauty has become an absolute, religious imperative. Being beautiful is no longer an effect of nature or a supplement to moral qualities. It is the basic, imperative quality of those who take care of their faces and figures as they do of their souls.” (1998: 133). Likewise, one can see the rituals that Philothei and Leyla go through to get more and more beautiful. Leyla defines her addiction to beauty as, “it’s like opium, it’s an addiction, you’ve got to have more and more of it, and it’s like a great heat in the heart that expands and expands and fills you up—like having a sun inside. I just want to get more and more and more beautiful all the time.” (De Bernières, 2014: 219). Leyla has become the slave of beauty in her own words, and it brings forth beauty anxiety. Drosoula is cast away from the beauty rituals practiced by Leyla and Philothei, who go to hamam, wear perfume, and look at the mirror intoxicatingly and they are themselves intoxicated in their own beauty. Drosoula only looks at her reflection in the water to see that she is not like Philothei and Leyla.

As theorists have asserted, beauty brings forth its own negative aspect. Leyla comments on the negative sides of beauty, and she says that beautiful people cannot be sure whether the people around them like them for their beauty or personality, and she says that “Sometimes you wonder why people are being nice to you, and sometimes you know that your beauty is the reason that some people want to be horrible to you. People think that they want to know you, but really they are fascinated by a mask.” (De Bernières, 2014: 218). She likes being beautiful, but she is also aware of the dangers of her beauty too. In this respect Samantha Kwan and Mary Nell Trautner suggest that “individuals expect attractive women to be more conceited and likely to engage in adultery.” (2009: 51). We could deduct that people believed in Tamara’s adultery because they thought that she was beautiful. Likewise, Leyla, who is beautiful as well, is to be suspected of adultery if she does not follow the code of the society. It means that your appearance matters, not only through good connotations, but also through the expectations of seduction and adultery in the contemporary context. People are impressed by your looks more than your personality.

More than once Leyla regards beauty as a job, and she says that she has worked hard in order to be able to be lazy. She admits that “being beautiful is like having a job . . . If you’re a woman you can be a mother or a servant or something, but you can also be beautiful. If you’re beautiful it’s better than working, even if you have to work at it” (De Bernières, 2014: 217). Regarding the processes that beauty has gone since the Industrial Revolution, women, especially working women have been put under the pressure of being beautiful. It is not only about selling beauty products, but also about keeping them under control.

Unlike her previous self, when the war breaks out, Leyla starts to lose her beauty, and she has to do some housework at home, since even though Rustem is rich, they cannot find enough servants. Leyla starts losing her beauty, and she starts to gather wild greens like other women. “Sometimes she looked at the dried skin of her hands, with their ingrained dirt and scuffed nails, and even felt a little proud of herself. She no longer had that enjoyable but



nonetheless guilty sense of wasting her life on frippery and idleness” (De Bernières, 2014: 411). Her loss of beauty and also the idea of being useful makes her spirits higher.

Although Leyla is very beautiful, she says that she is not, and she makes the girls believe it. Together with Philothei they try to beautify each other. This is a bit similar to the alterations done to the bodies of the models in photography. The bodies of even very beautiful women are subject to change in the contemporary world. Women are subject to a beauty discourse to which even the originals themselves do not match. Ironically, in the novel Leyla and Philothei make use of the magic touch of modern cameras through the mirror scene. They multiply their beauty by looking at the mirror as two beautiful women. Therefore, bodily alterations of the postmodern era could be said to be deconstructed and recreated through mirror and magical realism by de Bernières.

In the feminist discourse, beauty is considered to be a construct and it is constructed by men’s institutions in order to control women. Naomi Wolf tries to define what constitutes the beauty myth and says that it “is actually composed of emotional distance, politics, finance, and sexual repression. The beauty myth is not about women at all. It is about men’s institutions and institutional power.” (2002: 13). The construction of beauty as goodness, virtue and justness mostly apply to women. Tamara questions the validity of the discourse, and although she is a beautiful woman, beauty is not for her own sake and she becomes a fetish object for the people in the town in relation to her husband’s rank rather than in relation to her own beauty. She questions the notion of adultery, and she asks Rustem whether the people would stone him if he were the one who had committed adultery. “You would never be stoned. You are not a wife as I was. You are not a young woman who is easy to stone. You are a lion and the rabble are like little dogs. If you roared, they would run away.” (De Bernières, 2014: 418). She criticises the inequality between men and women. When Rustem says that he sometimes imagines having sex with her when he is with Leyla, Tamara accuses him of infidelity, yet she mentions the society’s hypocrisy about it.

The last thing to be pondered upon in this paper is the fragmentary nature of the body and beauty in the postmodern context. The body is split between connotations of sexuality or innocence. Feminine sexuality was not acceptable for a long time, and it is still not acceptable in some societies. The only character who is welcome to perform sexuality is Leyla, yet Rustem questions her virginity when he buys her. He wants to have a pleasing woman who could give him pleasure and who would not be like rigid Tamara. Kardelen says that she taught Leyla the techniques of pleasing men, but Leyla has had no direct experience. It is only on theoretical level. The hypocrisy of the society is to be deceived by Kardelen, as they want to be pleased by experienced women, but they do not want the women to have practiced it.

There are two ends of female beauty and sexuality. As the sexuality of women is feared in the male dominated societies, when women affirm their freedom in their sexual lives, they become pressured. Patrizia Gentile comments on female sexuality and its being constructed and says that there are two edges of female sexuality, either innocent “or something dangerous, unpredictable, and therefore to be feared. In this whore/Madonna paradox, the social and cultural anxieties attributed to female sexuality are often played out on the bodies of girls and young women.” (2007: 1). Now that feminine sexuality and its relation to beauty and the body is a construct in itself, its representation in postmodern literature is reconstructed and deconstructed.



Philothei is the embodiment of innocence and she represents the future bride figure of Eskibahçe. Nevertheless, Louis de Bernières reverses the correlation between innocence and the bridal figure by making the mistress initiates her into the secrets of being a good wife. Her mentor is not the best example in that. As Tatiana Golban comments on de Bernières and says that de Bernières “in a typically postmodern manner, achieves a playful undermining of the conventional, modern Western ideological patterns, constantly engaging the reader into the creation of new ideas and possibly new meanings.” (2014: 11). It would be right to claim that de Bernières makes the reader question the validity of the discourse on beauty, and beauty’s constructed affiliations through ages.

8. CONCLUSION

Louis de Bernières’ retrospective novel covers the years around WWI. As a historiographic metafiction, it alludes to some particular historical events which are recreated by de Bernières in *Birds Without Wings*. While the discourse on the female body during those years does not directly correspond to the ideas of this paper, as a postmodern and contemporary writer, who is well aware of how the body and beauty developed within the Western canon, de Bernières reconstructs or deconstructs these ideas in his text. Even though the women in the novel are not exposed to the beauty standards of our time, de Bernières represents some of the characters as being exposed to this discourse by creating Madonna/whore dichotomy, innocent versus decaying beauty, beauty anxiety, through the depictions of characters of Drosoula, Philothei and Leyla, simulation of beauty through commodities and he eventually turns beauty into a kind of commodity and a sign via production. De Bernières reflects the postmodern and contemporary body and beauty ideals of the Western canon on Western and Eastern women of the time of the novel’s setting. What makes a woman’s body beautiful within a multicultural society is reflected through Western gaze. There are some references to the Eastern beauty ideals inasmuch as they are related to the Western canoni just like the cases of Philothei’s veil as the second skin or simulation of beauty, and beauty as a kind of blessing or a curse at the same time so as to show beauty as danger.

Starting from the beauty as proportion, beauty as harmony, beauty as goodness, beauty as truth, beauty as a subjective quality, etcetera, beauty starts to be discussed as a quality that restricts people to some constructed ideals, to which many people fail to adapt. In the postmodern period, as all the metanarratives start to be questioned, the concept of beauty is challenged too. Some ideas of beauty that belong to different ages are reconstructed or deconstructed in literary works of postmodern era, and the way these concepts are reflected in *Birds Without Wings* have been a part of this research.



BIBLIOGRAPHY

- AKKAŞ, NURİYE.,2016, Deconstruction of Beauty Myths in *Birds Without Wings* by Louis de Bernières, Gender and Women's Studies '16: Interdisciplinary Conference on Women's Studies, 11-12 November 2016,Istanbul,İstanbul: DAKAM, 125-130.
- ATALAY, MEHMET., 2007, Kant's Aesthetic Theory: Subjectivity vs. Universal Validity, *Percipi*, 1, 44-52.
- BAUDRILLARD, JEAN., 1994, *Simulacra and Simulation*, Trans. Sheila Faria Glaser, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- BAUDRILLARD, JEAN., 1993,*Symbolic Exchange and Death*, Trans. Iain Hamilton Grant, Sage, London.
- DE BERNIÉRES, LOUIS.,2014, *Birds Without Wings*, Vintage War, London.
- ECO, UMBERTO., 2004, *On Beauty: A History of a Western Idea*, Trans. Alastair McEwen, Seeker&Warburg, London.
- ECO, UMBERTO.,2011, *On Ugliness*, Trans. Alastair McEwen, Maclehorse Press, London.
- GENTILE, PATRIZIA., 2007, *Popular Culture and Female Sexuality: Consuming the "Representations"*, *Mediaactionmedia*, November, 1-7.
- GOLBAN, TATIANA., 2014, *Rewriting the Hero and the Quest: Myth and Monomyth in Captain Corelli's Mandolin* by Louis de Bernières,PL Academic Research, Frankfurt.
- GOLBAN, TATIANA., 2015,*The Apocalypse Myth in Louis de Bernières' novel Birds Without Wings: Rustem Bey and an Individual Apocalyptic Experience in the Kierkegaardian Frame*, *Analele Universităţii „Ovidius” din Constanţa. Seria Filologie*, XXVI (1), 44-52.
- KAPLAMA, ERMAN., 2016, Kantian and Nietzschean Aesthetics of Human Nature: A Comparison between the Beautiful/Sublime and Apollonian/Dionysian Dualities, *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, 12(1), 166-217.
- KWAN, S., and TRAUTNER, M. N., 2009, *Beauty Work: Individual and Institutional Rewards, the Reproduction of Gender, and Questions of Agency*, *Sociology Compass*, 3 (1), 49-71.
- MILLS, ROBERT P., 2009, *Beauty, the Beholder, and the Believer*, *Theology Matters*, 15 (5), 1-16.
- NEALIS, DYLAN., 2012, *The Harmony of the Apollonian and Dionysian Aesthetics in Thomas Wolfe and in the Visual Responses of Douglas W. Gorsline and Harvey Harris*, *The Thomas Wolfe Review*, 36(1/2), 54-69.
- WOLF, NAOMI., 2002, *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*, HarperCollins, New York.



JOURNAL OF AWARENESS

“TIP ÖYKÜCÜLÜĞÜ” ÜZERİNE

Yrd.Doç.Dr.Hasan Erbay

Afyon Kocatepe Üniversitesi, Tıp Fakültesi, Tıp Tarihi ve Etik Anabilim Dalı,

Afyonkarahisar

e-posta: hasanerbay@yahoo.com

Gsm: 0551 972 06 09

ÖZET

Tıp, kendine özgü kuralları ve işleyiş biçimi olan bir disiplindir. Edebiyat ise sanatın onlarca türünden biridir. Her iki alanın da ortak noktası, yaşamın içinden insan hikayelerine temas etmeleridir. Sağlık alanındaki insan hikayeleri, kişinin yaşadığı, yaşayacağı ya da yaşama olanağı bulunan süreçler üzerinedir. Anlatı metinleri bakımından tıp alanına yönelik en uygun edebi tür, öykü olarak düşünülebilir.

Tıp gibi özel bilgi, donanım ve beceri gerektiren bir alana yönelik edebi eser vermek, yazarlar açısından kolay bir durum değildir. Bu konuda yetkin örnekler sunabilmek için iki temel şartın gerekliliğinden bahsedilebilir: Bunlardan biri, edebi türlerin genelinde olmasa bile öykü türünde yazmaya alışık, yazı sancularına aşina bir kalem olmaktır. Diğeri ise tıp ve sağlık ortamını içerden gözlemleyebilen, çatışmaları, ikilemleri ve kimi tıbbi parametreleri değerlendirip yorumlayabilecek bir deneyime sahip olmaktır.

Bu bağlamda "tıp öykücülüğü" özel bir alana dair öykülerin, içeride olup biten hakkında bilgisi ve sezgisi olan yazarlar tarafından kaleme alınmasını gerektirmektedir. Tıp öykücülüğü, gerek Türk Edebiyatı'nda gerekse dünya edebiyatında oldukça sınırlı sayıda örneği bulunan bir alandır. Son yıllarda tıp eğitimi modellerinin çeşitlenmesi nedeniyle, tıbbın edebiyat ve sosyal bilimlerle olan münasebetlerine yönelik bir ilgi artışı söz konusudur.

Hem tıp eğitimi boyutuyla hem de edebiyat ve tıp okur-yazarlığı bağlamında "güzeli arayış" çabasının bir ürünü olarak "Tıp Öykücülüğü" Türk Edebiyatı'nun yeni ve özgün bir alanı olmaya adaydır.

Anahtar Kelimeler: Tıp, Öykü, Edebiyat, Sağlık, Yazmak



ON “MEDICAL NARRATIATION”

ABSTRACT

Medicine is a discipline with its own rules and manner of operation. Literature is one of the dozens of kinds of art. The common point of both fields is that they touch human stories from within life. Human stories in the field of health are about the processes in which a person lives, may live or is able to live.

With the definition of medical story, it is narrative whicsh are written by medical staffs, especially physicians. Medical narratives are fictitious narratives connected with medical realities, interpreting the health environment from the perspective of a physician or health care provider. Such is the primary concern of the works in the literary concerns.

The medical narratiation is a field with a limited number of examples in both Turkish literature and world literature. Due to the diversity of medical education models in recent years, there is a growing interest in the relationship of medicine with literature and social sciences.

Both in terms of medical education and in the context of literary and medical literacy, “Medical Narratiation” as a product of “quest fo beauty” is a new and distinctive area in Turkish literature.

Keywords: *Literature, Health, Medicine, Narrative, Writing*

1. GİRİŞ

Tıp, kendine özgü kuralları, iş disiplini ve formasyonu olan özel bir alandır. Bu özel alandaki uygulamalar, yılların oluşturduğu bilgi ve deneyimden beslenir. Son yılların popüler tanımlamalarından biri de tıbbın, kanıta dayalı bir disiplin oluşudur. (1) Kanıta dayalı tıp, hekimlerin karar verirken mevcut en iyi kanıtın ışığında kendi deneyimlerini ve hastanın seçimi ve özellikleriyle birleştirerek bir yaklaşım benimsemeleridir. Bu yeni yaklaşıma göre hekimlerin iyi, işlevsel ve doğru bir karar vermelerinin sağlanması amaçlanmaktadır. (2)

Tıp uygulamaları, rasyonel temellere dayalı bir uygulama biçimidir. Akılcılığın ön planda olduğu ve sonuç odaklı bu yaklaşımının tamamen pragmatist olduğu gözden kaçırılmamalıdır. En önemli unsurlarından birinin “insan ilişkileri” olduğu tıp alanının, yalnızca rasyonel temellerle yürütülemeyeceği açıktır. Bu nedenle tıbbın, bir profesyonellik ve kültür alanı olarak kabul edilmesi gerekmektedir. İşte bu noktada tıp ortamını, hekim hasta ilişkilerini yahut hastalık algısını etkileyen pek çok farklı dinamikten söz etmek mümkündür. Bunlardan kimisi bu ortamı etkilerken, kimisi bu ortamdan etkilenen ya da bu ortamı dönüştüren rol ve işlemlerde yer alabilir. Bu dinamiklerden bazıları, din, sosyoloji, mimari, sinema ve edebiyattır

Bu yazıda hekim-hasta ilişkileri ve sağlık ortamı bağlamında edebiyatın bir türü olan öykünün tıpla bağlantısı ele alınmaktadır.

2. EDEBİYAT VE TIP

Edebiyatın temel nesnesi insandır. İnsanın eylemleri, duyguları, tepkileri ve insan olmaktan kaynaklanan çeşitli halleri edebiyatın temel konusudur. İnsan ilişkileri diye de



niteleyebileceğimiz tüm bu durumlar geneli ifade etmektedir. Bu ilişkinin özel bir türü ise hekim-hasta ilişkisidir. Belki bunun bir üst tanımlaması, sağlık ortamındaki insan ilişkileridir.

Üzerinde, akademik yazın olarak çok fazla eser verilen tıbbın, edebi yazın için de bereketli bir zemini vardır. Nihayetinde, pek çoğu itibariyle dramatik insan ilişkilerinin yer aldığı bir alanın, edebiyattan ve edebi dokunuştan mahrum kalması beklenemezdi. Bu noktada karşımıza iki tür yazar profili çıkmaktadır. Birincisi; mesleği hekimlik olan, daha geniş ifadeyle sağlıkçı kökenli yazarlar, ikincisi ise eserlerinde sağlık ortamını ele alan ancak kendileri profesyonel olarak sağlık mesleği mensubu olmayan yazarlar. (3)

Hem Türk edebiyatında hem de dünya edebiyatında, şiirden romana, edebiyatın farklı türlerinde eser veren pek çok hekim kökenli vardır. Bu yazarların az bir kısmı sağlık ortamı üzerine eserler vermiştir. Hekim kökenli olmayıp da hastalık, dert ve sağlık ortamı hakkında eserler veren yazarların tanınırlığı hekim kökenli yazarlara göre çok daha fazladır. Türk edebiyatında bu bağlamdaki en tanınan yazar Peyami Safa'dır. Kendi hastalık tecrübelerinden de beslendiği pek çok çalışması arasında "Dokuzuncu Hariciye Koğuşu" önemli bir eserdir. (4)

Edebiyatın diğer türlerini bir kenara bırakırsak özellikle öykü alanında, dünyada iki Rus edebiyatçı öne çıkmaktadır: Modern öykü kuramının babası olarak kabul edilen Anton Pavloviç Çehov ve onun esaslı bir takipçisi Mihael Bulgakov.(5,6) Her ikisinin de hekim olduğunu, Çehov'un daha uzun süre olmak üzere, ikisinin de mesleki pratikleri olduğunu belirtmek gerekir.

3. ÖYKÜ VE TIP

Her iki alanın da ortak noktası, insan hikayelerine temas edebilmeleri ve insana dair bir kısım durumları yazıya dökebilmeleridir. Tıbbın kendini daha çok ifade ettiği akademik yazının hem okur kitlesi sınırlıdır hem de kullandığı dil, teknik bir dildir. Oysa bu ortamın edebi anlatımı, daha çok okura ulaşma ve kısmen daha iyi anlaşılma potansiyeline sahiptir. Anlatı metinleri bağlamında, tıp ortamı için en uygun edebi tür, öykü olarak kabul edilebilir.

Günümüz okuru açısından uzun metinler eskiye nispetle, önemini yitirmektedir. Bu sebeple öykünün, ilerleyen dönemde edebi türler arasında altın çağını yaşayacağı öngörülebilir. Gerek sosyal medyanın hayatımıza girmesi gerekse bilişim dünyasının getirdiği yenilikler edebi okumalarda ilgiyi, kısa metinlere kaydırmıştır. Ancak bu noktada önemli olan konu, öykünün okuyanın zihninde bir karşılık bulabilmesidir. Bunu sağlamak adına üç önemli unsur, öyküde yaratılabilmelidir: gerçeklik, atmosfer ve karakter.

Öykünün bu üç temel unsurunun yaratılabilmesinin yanında, bu unsurlar arası uyum da önemlidir. Bunların üstüne dil ve anlatım konusundaki engellerin de aşılması gerekmektedir. Konusunu sağlık ortamından alan bir öykü için en önemli avantaj gerçekliktir. Sağlık ortamına aşina bir göz, edebi bir yaklaşımla oradaki gerçekliği ifade etme konusunda başarılı olabilir. Karakter yaratma ve atmosfer ise sağlık ortamını az buçuk bilen bir yazar için zorlu bir süreç olmayacaktır. Karşılaşılabilecek son engel ise dil handikabıdır. Bu konuda, sağlık camiasından olmayan bir yazarlar muhtemelen eli daha serbest bir pozisyonadadır. Çünkü sağlık ortamının içinden bir yazar için, kullanacağı terminolojiye karar vermek esaslı bir sorun haline gelmektedir. Günlük mesleki pratiğinde kullandığı mesleki terminolojiyi basite indirip yazıya dökmek çok kolay bir işlem değildir.



4. TIP VE YAZMAK

Yazmak, sancılı bir iştir. Bu durum, tıp bağlamındaki gerek akademik yazın gerekse edebi yazın için geçerlidir. Ancak her iki alanda birden kalem oynatmak daha da zor ve sancılıdır. Çoğu zaman da hekim-yazar, bu alanlardan birini diğerine tercih etmek zorunda kalmaktadır. Bu ikilemi ya da arada oluşu en güzel ifade eden sözlerden birisi Çehov'a aittir. Yayıncısına yazdığı mektupta Çehov şöyle demektedir:

“Tıp, nikâhlı karım benim, edebiyat ise metresim. Birine kızsarsam, geceyi öbürüyle geçiriyorum. Bu davranışımı belki biraz uygunsuz bulabilirsin, ama en azından sıkıcı değil. Hem zaten, benim bu ikiyüzlülüğümden ikisinin de bir şey kaybettiği yok.”(5)

Tıp dünyasında “yazmak” dendiğinde akla ilk gelen kavram “akademik yazın”dır. Akademik yazın kendine özgü biçimi ve okuru olan, teknik bir alandır. Akademik ve edebi yazının, alan olarak bazı ortak noktaları vardır. Bunlardan birisi, kaleme alınan metinlerin yer aldığı dergilerdir. Akademik ortamın dergileri sınırları ve biçimleri net belirlenmiş, tekdüze ve tek yazarlı metinlere genellikle sıcak bakmayan temel ve biçimsel bir yapıya sahiptir. Oysa edebiyat dergileri bu türden dar kalıplara sıkışmamıştır. Edebiyat dergileri, yöntem, usul, tür ya da yazarın kimliği bağlamında daha özgürlükçü ve daha renkli bir yapıya sahiptir.

Akademik ve edebi dergilerdeki yazın arasındaki bir diğer ortak nokta, hakemlik süreçleridir. Yazarlar arasındaki dil kullanımı, üslup ve biçim farkı edebi yazılarda kendini fazlasıyla belli etmektedir. Hatta bu farklılık, istenen ve önemsenen bir şeydir. Oysa akademik yazın açısından bu tür farklılıklar yazının o derginin hakemleri tarafından reddedilme sebebidir. Akademik yazın biçiminin kendi has yapısı, yazarlara çok fazla ifade, üslup tercihi ve nihayetinde hareket alanı bırakmamaktadır. Buna en güzel örnek, devrik cümle kullanımınıdır. Akademik metinlerde, devrik cümle kullanımı o metnin en büyük kusurlarından biri olarak kabul edilmektedir. Oysa aynı durum, edebi bir metinde o metni zenginleştiren temel bir üslup biçimi olarak kabul edilir ve -çok aşırıya kaçmadığı müddetçe de-yadırganmaz.

5. “TIP ÖYKÜCÜLÜĞÜ”

Bu tanım ile, konusunu ve ilhamını sağlık ortamından alan, tıp hekimleri başta olmak üzere sağlık çalışanlarınca kaleme alınmış, öykü türündeki eserler kastedilmektedir. Bu tanımlama, bu makalenin yazarı tarafından türetilmiş, edebiyat özelinde öykü sanatına bir alt tür tanımlama girişimidir. Bu tanımlama, bahsi geçen konuyu kesin ve net karşıladığı konusunda herhangi bir iddia taşımamaktadır. Ancak yerel olarak Türkçede, esas itibarıyla de dünya edebiyatında, bu tanımlama anlambilimsel olarak karşılayabilecek bir sözcük ya da tanımlamaya rastlanmamıştır. Tıp öykücülüğü, edebi türlerden öykü üzerine bir yazım biçimidir. Temel kaygısı akademik ya da tıbbi değil, edebi kaygılar olan yazıları kastetmektedir.

Bu tanımlama çerçevesinde “Tıp Öyküsü” sağlık ortamını bir hekim ya da sağlıkçı gözünden yorumlayan, kurgusu tıbbi gerçeklere sıkı sıkıya bağlı, yazım güdüsünde ve sürecinde edebi kaygılar gözetilmiş, roman ya da anı türünden olmayan, kitapçı raflarına konulduğunda tıp/sağlık kitapları bölümünde değil de edebiyat/öykü bölümünde yer alan/alacak yapıttır. Tıp öykülerinin, içeride olup biten hakkında bilgisi ve sezgisi olan yazarlar tarafından kaleme alınmış olması önemlidir. Tıpkı, bir uzay gemisinde geçen bir öykü için uzay ortamının fiziki şartları, uzay mekaniği yahut uzay aracının şartlarını az çok



bilmek icap ediyorsa, tıp öyküleri için de benzer bir hazırbulunmuşluk ve tecrübe gereklidir. Mesela öyküde diyabet hastalığından bahsediliyorsa, en azından o hastalığın klinik laboratuvar değerleri, hastalığın belirtileri, seyri gibi konularda gerçeklerle örtüşmeyen senaryo unsurları yer almamalıdır. Bu türden kurguları sağlam bir tıp öyküsü için en azından asgari düzeyde bir tıp bilgisi gerekmektedir.

6. TIP ÖYKÜCÜLÜĞÜ İLE “GÜZELİ ARAYIŞ”

“Güzeli arayış” yolunda, edebiyatın özel bir yeri ve işlevi vardır. Öykü bağlamında ise, özel bir alanın edebi kaygılarla öykülenmesi de güzeli arama çabasının farklı bir versiyonu olarak kabul edilebilir. Hem tıp eğitimi boyutuyla hem de edebiyat ve tıp okur-yazarlığı bağlamında "güzeli arayış" çabasının bir ürünü olarak "Tıp Öykücülüğü" Türk Edebiyatı'nın yeni ve özgün bir alanı olmaya adaydır.

Tıp ve sağlık ortamını içeriden gözlemleyebilen, çatışmaları ve ikilemleri edebi bir dille anlatabilen eserlerin, toplumun bir meslek grubunu anlamasında olumlu bir rol alabileceği düşünülebilir. Özellikle sağlık ortamını ve orada yaşanan zorlu hayatların toplumun gündemine gelmesi, bazı algıların değişmesinde rol oynayabilir. Örneğin bir acil yardım aracının içinde yaşananlar, şu şekilde okuyucunun dikkatine sunuluyor olabilir:

“... [ambulansın) Siren sesi çoğu kişiye korkutucu, ürpertici belki de acı gelir. Oysa asıl acı ambulansın sireninde değil, yetiilmeye çalışılan hastada ve onun yakınlarındadır. Kiminin babası, kiminin kızı, kiminin dedesidir ambulansın içindeki. Ambulansın içinde hasta, hastanın yüreğinde sevdikleri, sevdiklerinin endişesinde hasta... Bu döngünün yanı başında ise elinden geleni yapmaya çalışan, merakla ümit arasında sağlık çalışanları. Acıyı hafifletmek, teskin edici laflar söylemek, umutlanmak ve hastaneye yetiştirmektir onların derdi. Mesleklerindeki onca telaşa ve koşuşturmacaya rağmen çoğu dingindir sağlıkçıların. Şahit oldukları acılar mıdır onları dingin yapan, taşıdıkları hüznün yükü mü, yoksa gönüllerinde taşıdıkları sevgi mi? (7)

İnsan ilişkilerinin söz konusu olduğu ortamlarda edebiyata yaslanmış bir anlatım çok farklı alanlara, tartışmalara ve güzelliklere kapı aralayabilir. Örneğin, “durum ahlakı” denebilecek ve tıp mesleğinin kimi etik tartışmalarını öykü kalıpları içinde gündeme alınabileceği bir anlatım ortamı sağlanabilir. Elbette edebi yazıdan bir ahlak dersi çıkarılacak değildir. Ancak bu yola bir kapı aralanıp toplumu da ilgilendiren kimi değer tartışmalarına girmek, kimi değer sorunlarını bizzat sahadan zengin örneklerle süslemek de mümkündür. Bu imkânın kullanılması, öykü-tıp-ahlak bağlamında farklı söylemlere zemin oluşturacak ve okuyucunun zihninde benzersiz bir okuma deneyimi bırakacaktır.

Edebi yazın türlerinin çokça başvurduğu “bilinç akışı” yöntemiyle, öyküde gelişen olaylar okuyucunun değer dünyasına yansıtılabilir. Bu vesileyle, meslek tercihi yapma aşamasındaki gençlere sağlık ortamı ve hekimlikle ilgili bir perspektif sunma imkânı da sunulmaktadır. Sağlık ortamlarının son yıllardaki sorunlu konularından biri şiddet olaylarıdır. Tıp öyküleri vesilesiyle, edebiyat okuru için bu konuda duygudaşlık fırsatı sağlanabilir.

“Günlerdir yaşanan çaresizlik, bir infiale dönüşmüştü genç kızın sünger yüreğinde.

‘Doktorlar...’ dedi titreyen sesiyle tekrar. ‘Doktorlar, Tanrı değil ki istediklerini yaşatabilsinler, istediklerini öldürsünler. Hastalarına bir şey olmasın diye ne derin ıstırap çekiyorlar. Bir hasta için kaç gece uykusuz kaldığını, ben



bilirim abiciğim. Böyle ince ruhlu, hassas bir insana nasıl yaparlar bu barbarlığı?’

Elindeki mendil, gözündeki yaşları silmeye yetmiyordu artık. İlk başlarda onu teselli etmeye çalışan yanındaki kadın da gözyaşına teslim olmuştu. Keder yangını bu, söner mi ki gözyaşıyla?

Odadaki her iki kadın da ağlamaktan perişan olunca, içerideki tek erkek, söze girmek zorunda hissetti kendini.” (8)

Tıp öykücülüğü, işlevselliği bağlamında farklı alanlarda da kendine yer bulabilecektir. Örneğin tıp eğitiminde farklı bir eğitim modeli önerisi olarak yer alabilmektedir. (9) Hastalıkların seyri, tedavi süreci yahut sonuçları konusunda da öykü, farklı alternatifler sunan bir işlev görmektedir. (10,11) Eğitim materyallerinin salt didaktik metinlerden oluşması, kimi zaman öğrencinin ilgisini çekme konusunda başarılı olmayabilir. Oysa edebiyata yaslanmış metinleri de içeren bir eğitim materyali, öğretim açısından da güzel olan ve istenen eğitim çıktılarına uygun fırsatlar sunabilir.

Bütün bunların ötesinde, elbette tıp öykücülüğünün eleştirilebilecek, eksik bulunabilecek yönleri de olacaktır. Nihayetinde bahsi geçen konu, üzerinde yeterince örneğin mevcut olmadığı ve geleceğe dönük perspektifler üzerinden konuşulan bir alandır. Ancak burada, güzeli arayış bağlamında yeni, farklı ve işlevsel bir durum tanımlanmaktadır. Farklı ve yeni anlatım, sezgi ve hatta eğitim modellerine açık olmak çağdaş dünyanın görmezden gelmediği bir yaklaşımdır.

7. SONUÇ NİYETİNE

İçerdiği farklı yaklaşım, biçim, dil kullanımı ve içerik bakımından öykü, edebiyatın en dinamik türlerinden biridir. Bu çeşitlilik içinde kendine yeni ve farklı bir konum tanımlayan “tıp öykücülüğü” konusunu sağlık ortamından almaktadır. Bu tanımlama ile, tıp hekimleri başta olmak üzere sağlık çalışanlarınca kaleme alınmış, öykü türündeki eserler kastedilmektedir. Kurgusu tıbbi gerçeklere sıkı sıkıya bağlı, yazım sürecinde edebi kaygılar gözetilmiş, öykü türündeki eserler bu tanımlama içinde yer almaktadır. Edebiyata yaslanmış, onunla dirsek teması olan bir tıp yazınının, yeni şeyler söyleyebileceğini ve farklı açılımlara kapı aralayabileceğini belirtmek gerekir.



JOURNAL OF AWARENESS

KAYNAKÇA

Yılmaz E, Çöl M. Kanıta Dayalı Tıp. J Clin Anal Med. 2014;5(6):537–42.

Martis R, Ho JJ, Crowther CA. Survey of knowledge and perception on the access to evidence-based practice and clinical practice change among maternal and infant health practitioners in South East Asia. BMC Pregnancy Childbirth [Internet]. 2008;8(1):34. Available from: <http://bmcpregnancychildbirth.biomedcentral.com/articles/10.1186/1471-2393-8-34>

Çelik F. Yüksek Ateşli Kitap. İstanbul: Cinius Yayınları; 2008. 118 p.

Safa P. Dokuzuncu Hariciye Koğuşu. İstanbul: Ötüken; 2000.

Çehov A. Doktor Çehov'dan Öyküler. İstanbul: Can Yayınları; 2005.

Bulgakov M. Genç Bir Köy Hekimi. 2nd ed. İstanbul: Can Yayınları; 2015.

Erbay H. Kırk Pencereli Konak. Afyonkarahisar: Sinada Yayınevi; 2016. 60 p.

Erbay H. Tıbbiyeli Muharrem. Ankara: Karina Yayınevi; 2017.

Dokuz Eylül Üniversitesi. Dokuz Eylül Tıp Eğitim [Internet]. 2016. Available from: <http://tip.deu.edu.tr/tr/programimiz-hakkinda-genel-bilgiler/>

Kolektif. Sahibinden Diyabet Öyküleri. Yakıncı C, Şahin İ, Kavruk H, editors. Ankara: Akademisyen Yayınevi; 2015.

Kolektif. Acilin Öyküsü 2017. Yakıncı C, Cander B, Oğuztürk H, editors. Ankara: Akademisyen Yayınevi; 2017.



JOURNAL OF AWARENESS

ORHAN PAMUK VE FAKİR BAYKURT'UN İKİ ROMANINDA DEYİM, ATASÖZÜ VE İKİLEMELER BAKIMINDAN SÖZ VARLIĞI

Yard. Doç.Dr., Necmi AKYALÇIN
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Hacer GÜRCÜ
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

ÖZET

Bu çalışmada Orhan Pamuk'un "Sessiz Ev" romanı ile Fakir Baykurt'un "Yılanların Öcü" adlı romanlarında bulunan deyimler, atasözleri ve ikilemeler tarama yöntemiyle saptanmıştır. İki romandaki söz konusu söz öbeklerinin, kullanım sıklığı sayısal verilerle ortaya konmuştur. Bu çerçevede, Türkçe söz varlığında önemli bir yere sahip olan bu yapıların hangi yazar tarafından daha çok kullanıldığı ortaya çıkarılmıştır. Eserinde Türkçe söz varlığındaki bu yapılardan hangi sanatçının daha çok yararlandığı, eserine bu yapıları ne ölçüde yansıttığı sayısal verilerle ortaya konmuştur. Bu çerçevede iki sanatçının Türkçedeki deyimler, atasözleri ve ikilemeleri eserlerine yansıma başarıları da çıkarılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Deyim, Atasözü, İkileme.

ABSTRACT

Vocabulary in Terms of Idioms, Proverbs and Reduplication in the Novels of Orhan Pamuk and Fakir Bayburt In this study, the idioms, proverbs and reduplications in Orhan Pamuk's "Sessiz Ev" and Fakir Baykurt's "Yılların Öcü" has been found out through scanning method. The frequency of occurrence of the vocabulary in these novels has been revealed by means of numbers. In this context, which writer benefited from idioms, proverbs and reduplications most and reflected them in their literary works has been investigated. To what extent these writers has been successful at making use of idioms, proverbs and reduplications has also been explored.

Key Words: Idioms, Proverbs, Reduplication.



Deyimler, atasözleri ve ikilemeler Türkçenin söz varlığı içerisinde önemli bir yere sahiptir. “Bir dilin söz varlığı denince, yalnızca, o dilin sözcüklerini değil, deyimlerin, kalıp sözlerin, kalıplaşmış sözlerin, atasözlerinin, terimlerin ve çeşitli anlatım kalıplarının oluşturduğu bütünü anlıyoruz.” AKSAN a: 7. Çalışmamızın konusu söz öbekleri, Türk dilinin en eski dönemlerinden bu yana kullanılmaktadır. “Orhon yazıtları dilinde (ve genellikle Eski Türkçede) anlatımı güçlü ve etkili kılan, güzelleştiren öğelerin başında eş, yakın ya da karşıt anlamlı ikilemeler, onların sıkça kullanımı gelir. Türkçe bu en eski döneminde de ikilemeler bakımından gerçekten çok zengindir.” TEKİN: 15-16. Yazıtlarda geçen aşağıdaki örnekler de bunu açıkça ortaya koymaktadır: “Türk dilinin elimize geçen ilk metinleri olan Orhon Yazıtlarında da ağış barım-mal mülk, eb bark-ev bark, için taşın-içini dışını, tünli künli-geceli gündüzlü, emgetmek tolgatmak-eza cefa etmek, tirmek kubratmak- derlemek toplamak gibi pek çok ikilemeyle karşılaşılmaktadır.” TEKİN: 16-17. İkilemelerin yanı sıra Yazıtların içeriğinde “Orhon Yazıtlarının dili deyimler açısından da çok zengindir. Adak kamşatmak (ayağı burkulmak, ayağı dolaşmak, sendelemek, morali bozulmak, şaşırıp yanlış hareket etmek), birki bodunuğ ot sub kılmak (birleşik halkı ateş ile su gibi birbirine düşman etmek), uça barmak (uçup gitmek, ölmek). TEKİN: 19-20. benzeri deyimlerle de karşılaşılmaktadır. Aynı şekilde Orhon Yazıtlarında atasözleri de bulunmaktadır: “Türük bodun tokurkak sen; açsık tosık ömez sen, bir todsar açsık ömez sen. (Ey Türk halkı, sen çok tok gözlüsün; acıkacağını doyacağını düşünmezsin. Aç doyacağını düşünmez, tok acıkacağını düşünmez.” TEKİN: 20. Örneklerden de anlaşılacağı üzere Türk dilinin tarihsel süreci boyunca; çalışma konusu söz öbekleri Türkçe söz varlığının içinde hep var olmuş; Türk dilini güçlendirmiş, akıcı, kıvrak ve derinlikli bir anlatımın yapı taşları olmuştur.

Cumhuriyet sonrası dönemi romancılarımızın da deyim, ikileme ve atasözü gibi söz öbeklerini eserlerinde kullanmış olacağı öngörülerek Fakir Baykurt’un “Yılanların Öcü” adlı roman ile Orhan Pamuk’un “Sessiz Ev” adlı romanları bu çerçevede irdelenmiştir. Çalışma evreni çerçevesinde seçilen romanlarda kullanılan deyimler, atasözleri ve ikilemeler tarama yöntemiyle saptanmış ve sayısal verileriyle ortaya konarak kullanım sıklıkları, romanların sayfalarına göre oranlanmıştır. İki yazarın Türk dilini, söz varlığından yararlanma bağlamında ne denli başarılı kullanıp kullanmadığı, romanlarında kullandıkları söz öbeklerine bakılarak ortaya konmuştur. Burada amaç iki yazarın, Türkçenin söz varlığı havuzundan atasözü, deyim ve ikileme bağlamında, çalışmamızda ele alınan iki romanına ne kadar malzeme taşıyabildiklerinin ortaya çıkarılmasıdır.

Çalışmamızda ele alınan söz öbeklerine ilişkin olarak yapılan araştırmalarda aşağıdaki gibi değerlendirmeler/saptamalar yapılmıştır.

DEYİM

“Bir kavramı ya çekici bir anlatımla ya da özel bir yapı içinde belirten ve çoğunun gerçek anlamlarından ayrı bir anlamı bulunan kalıplaşmış sözcük topluluğu ya da tümce.” AKSOY b:52.

“Anlatıma akıcılık, çekicilik katan çoğunun gerçek anlamından ayrı bir anlamı bulunan genellikle de birden çok sözcüklü dil ögesi, kalıplaşmış sözcük topluluğu.” PÜKÜLLÜOĞLU: 7.

“Genellikle gerçek anlamının dışında kullanılan, anlatımı daha güzel ve etkileyici yapan, toplum tarafından ortak olarak benimsenen kalıplaşmış sözlere deyim denir.” HENGİRMEN a: 7



“En az iki söz varlığından oluşan ve gerçek anlamları dışında mecazi anlamı ile pekiştirilmiş bulunan kalıplaşmış söz öbeği ya da deyiş.” PARLATIR: 1.

“Deyimler, düşünce, kavram, nesne ve kişilerin durumlarını, özelliklerini yansıtmak için kullanılan ve gerçek anlamın dışına çıkmış özel anlam/anlatım boyutuyla kalıplaşmış söz öbekleridir.” AKYALÇIN c: 10

“Her dilde deyimler belli bir durumu, oluşumu, insanların tutum ve davranışlarını, fiziksel ve ruhsal niteliklerini, kendi anlamları dışında kullanılan birkaç sözcükten oluşan birimlerle dile getirir. Atasözlerindeki gibi bir yargı bildirmez, çeşitli benzetme ve aktarmalarla, güçlü bir anlatımla betimlemeye giderler. Örneğin Türkçede bir kadının bir ev, bir aile ya da insan için büyük bir özveriyle, uzun süre, her türlü yokluğa göğüs gererek çalıştığını anlatan saçını süpürge etmek deyişi, böyle güçlü bir anlatıma ulaşmıştır. AKSAN a:172.

ATASÖZÜ

“Bir topluma özgü olan atasözleri, o toplumun uzun yüzyıllar boyu belirlenen deneyimlerinin, dünya görüşünün, yaşam biçiminin ve anlatım gücünün sergilendiği sözlerdir. Deyimlerinde olduğu gibi, atasözlerinde de Türkçe, konuları canlandırarak, somutlaştırarak güçlü bir biçimde ortaya koymakta, onları kalıcı kılan anlatım yollarından yararlanmaktadır.” AKSAN a: 181.

“Atasözleri, nesilden nesile aktararak günümüze ulaşan bu sözler anonim olup, bütün bir tümce şeklindedirler. Kısa ve kalıplaşmış sözler biçiminde rastladığımız bu sözler, daha önceki kuşakların yargularını ve gözlemlerini genellikle dilsel bir imge şeklinde, bizlere yaşamımızda yol gösterici birer kural olarak sunarlar.” SAĞLAM: 27-28.

“Atasözleri bir ulusun geçmişinden gelen, geçmişte yaşanan olaylarla deneyimleşmiş birikimlerin özlü ve kalıp sözlere dönüşmüş biçimleridir. Atalar, yeni kuşaklara biz bu olaydan işte böylesi bir sonuç aldık, siz de aynı sonuca ulaşırsınız, bu iyidir, bu kötüdür veya böyle davranırsan şöyle sonuç alırsın, bu işin sonu sana kötülük, böyle davranmak ise iyilik getirir demektedirler. Atasözleri, içinde bulunulan duruma, geleceğe ve oluşturulacak duruşa yön verebilme gücünde, içerisine yaşamsal deneyimlerin iletileri sindirilmiş, anonimleşmiş hazır sözlerdir.” AKYALÇIN b: 17.

İKİLEME

“Türkçede ikilemelerin kullanılışı, anlatıma güç veren bir yol olarak çok yaygındır.” AKSAN a:43.

Aksan, eserinin ikilemeleri ele aldığı bölümünde ikilemeler için: “Türkçe, başka dillerde çok seyrek kullanılan bu anlatım yolunda çok değişik nitelikte, anlam ve ses açısından son derece ilgi çekici birleştirmelere gitmekte, olağanüstü güçlü ve etkileyici anlatım biçimlerini ortaya koymaktadır.” demektedir. AKSAN b:59

“İkilemeler Türkçemizin tarihi boyunca önemini korumuş şiir ve düzyazıda anlatımın daha güçlü ve ahenkli duruma getirilmesi için, şair ve yazarlar tarafından zevkle kullanılmıştır.” HENGİRMEN b: 241.

“İkileme, Türkçenin zenginliğidir, yaratma gücüdür.” HATİBOĞLU: Önsöz.

“İkilemeler, dilimizin anlatım olanaklarının genişlemesi, güçlü, akıcı, şiirsel ve kıvrak bir anlatımın sağlanabilmesi bakımından çok önemli bir yere sahiptirler.” AKYALÇIN a: 1.



Türkçe ikilemeler bakımından son derece zengin bir dildir, hazırlanmış “Türkçe İkilemeler Sözlüğünde” AKYALÇIN a., karşımıza 7000 dolayında ikileme çıkmaktadır.

Bu çalışmada materyal olarak ele alınan iki romanda yapılan taramalar sonucunda karşımıza “yarım yamalak” “düşe kalka” “ıvır zıvır” ve benzeri ikilemelerin yanında “ağır ağır” koşa koşa” gibi yinelemeler de çıkmıştır. Araştırmacıların yinelemeleri de bir tür ikileme “*Yinelemeler de bir tür ikilemedir.*” HATİBOĞLU: 25. olarak değerlendirmesinden dolayı bu söz öbekleri de ikileme olarak kabul edilmiştir. Bununla birlikte şunu da belirtmekte yarar vardır: Yukarıya örnekleri verilmiş ikilemelerin anlatıma kattığı akıcılık, kıvraklık ve pekiştirme boyutundaki güç ile yinelemelerin kattığı güç aynı değildir. “Tası tarağı toplayıp gitti” tümcesindeki “tası tarağı” ikilemesinin anlamını açıklamaya kalksak; elindeki/evindeki tüm eşyayı, nesi var nesi yoksa hepsini deriz. Bu hepsi ve nesi var nesi yoksa sözcüklerinin içeriğini doldurmaya kalksak yüzlerce nesnenin adını yazmak zorunda kalırız. Bu da bize göstermektedir ki ikilemelerin anlamsal derinliği çok yükündür. Oysaki “adam koşa koşa geldi” dediğimizde; buradaki “koşa koşa” ikilemesini koşarak veya hızla koşup şeklinde açıklayabiliriz. Söz konusu yinelemede bunun dışında bir anlamsal derinlik yoğunluğu yoktur. Bu çerçevede diyebiliriz ki, ikilemelerle yinelemelerin anlatıma kattığı anlamsal yoğunluk aynı değildir. Yinelemeler her ne kadar bir tür ikileme de olsa, ikilemeler kadar anlamsal derinlik ve yoğunlukları yoktur. Yani romanları irdelenen yazarların kullandıkları ikileme söz öbeklerini bu açıdan da değerlendirmek gerekmektedir. Bundan dolayıdır ki, söz konusu yapılar ikileme ve yineleme çerçevesinde ele alınmıştır. Aynı durum romanların içerisine yedirilmiş atasözleri ve deyimler için de geçerlidir. Ancak çalışmamızda deyim ve atasözü bağlamında böylesi bir değerlendirmeye gidilmemiş; yalnızca bu yapılar kullanım sıklığı çerçevesinde ele alınmıştır.

Yukarıya çeşitli araştırmacıların yapıtlarından alınan deyim, atasözü ve ikileme tanımlarından da anlaşılmaktadır ki, bu söz öbekleri Türkçenin anlatım gücüne katkı sunan ve Türkçenin tarihi boyunca var olan yapılardır. Bu bağlamda Fakir Baykurt’un ve Orhan Pamuk’un çalışmamıza materyal olan iki romanında kullandığı söz konusu söz öbeklerinin saptanması ve sayısal analizlerle ortaya çıkarılması; iki yazarımızın Türkçenin söz varlığından ne denli yararlanabildiklerinin ve bu konuda ne denli başarılı olduklarının belirlenmesi bakımından son derece önemlidir. Yazarlarımızdan Orhan Pamuk, son dönemde Nobel ödülüyle gündemdedir. Fakir Baykurt ise seçtiğimiz romanıyla son dönemde özellikle sinemaya da uyarlanarak gündemdedir. Bu iki yazar ve iki romanı (romanların sayfa sayıları da hemen aynıdır) bu çerçevede materyal olarak seçilmiştir.

Materyal olarak seçilen iki romandan deyimler, ikilemeler ve atasözleri tarama yöntemiyle bulunmuştur. Bulunan söz öbeklerinin sayısal dökümleri ve örnekleri aşağıdaki gibidir.

BAYKURT Fakir, Yılanların Öcü, Literatür Yayınları, 23. baskı, İstanbul, Eylül 2015.

(31 Atasözü, 103 Deyim, 1012 İkileme)

ATASÖZLERİ

1-Akacak kan damarda durmaz demişler! (s.174) **2-Allah kardeşi kardeş yaratmış ama geçimlerini ayrı yaratmış!** (s.18) **3-Alma mazlumun ahını.** (Alma mazlumun ahını çıkar aheste aheste) (s.219) **4-Armudun iyisini...** (Armudun iyisini dağda ayılar yer.) (s.234) **5-Sana dokunmayan yılan bin yaşasın!** (s.35) **6-Beş parmağın beşi Karataş’ta da bir değildir.** (s.12) **7-Beş parmağın beşi de bir olmadığı için...** (s.183) **8-Emir demiri keser!** (s.240) **9-Eşşeğin**



canı yandı mı kıratı kor geçer. (s.249) **10**-Eşeğe gem vurma kendini at sanır! (s.250) **11**-Hem de eşşek eşşegi ödünç kaşır, haydi bakalım... (s.19) **12**-Etme kulum bulursun inleye inleye ölürsün! (s.219) **13**-Gâvurun ekmeğini yiyen gâvurun kılıcını çalar. (s.219) **14**-Tabii, gâvurun ekmeğini yiyen de gâvurun kılıcını çalacak. (S.167) **15**-Göz bakar, su akar! (s.252) **16**-Ağaç eşiklinin gümüş eşikliye muhtaç olduğu gün gelirse biz de seni destekleriz. (s.19) **17**-Gümüş eşikli, bakır eşikliye mum oluyor! (Gümüş eşiklinin ağaç/bakır eşikliye işi düşebilir.) (s.230) **18**-Hasmın karıncaysa da horsunma demişler. (Hasmın/Düşmanın karınca ise de hor bakma.) (s.80) **19**-İyiliği et fırlat denize balık bilmezse halik bilir! (s.212) **20**-Kara gün kararıp kalmaz. (s.205) **21**-Kurdun oğlu ta ezelden kurt olur derler; doğruymuş! (Kurdun oğlu kuzu olmaz.) (s.216) **22**-Kurt ulusundan gördüğünü işler! (s.46) **23**-Ot kökünün üstünde biter! (s.46) **24**-Öfkeyle kalkan zararlar oturur demişler... (s.257) **25**-Meşhur cevaptır yani; ön teker nereye giderse, arka teker de oraya gider. (s.83) **26**-Paran gittiğine bakma işin bittiğine bak! (s.146) **27**- Tek duranın teknesi devrilmez, demiş... (s.213) **28**-Yılanın başını küçükken ezmeliymiş! (s.94) **29**-Yiğitliğin dokuzu kaçmak biri karşı varmak! (s.97) **30**- Sabrın ardı kabir... (s.127) **31**-Zorla güzellik olmaz ki! (s.104)

Romanda kullanılmış 31 adet atasözünün sayfalara göre kullanım sıklığı oranı 8,80'dir. Yani incelenen "Yılanların Öcü" romanında her 8,80 sayfada bir atasözü kullanılmıştır.

DEYİMLER

Acı soğan kuru yavan. (s.236) Ağzı var ama dili yoktu. (s.57) Ağzından çıkanı kulağın işitsin. (s.261) Ağzınızı filan da arar. (ağız aramak) (s.190) Akli başına geldi. (s.166) Akli başından iyice gitti. (s.166) Aklin başına gelsin. (s.80) Anandan emdiğin sütün derecesini... (anasından emdiği süt burnundan gelmek) (s.164) Anlasınlar dünyanın kaç bucak olduğunu. (s.186) Atlıyı atından indirir. (s.144) Attı tepesinin taşı. (s.221) Ayağıma dolaşıp durmaları. (s.141) Ayağımı denk alayım. (s.94-94) Ayağını sudan kurtarmış sayılırsın. (s.73) Ayrılanı kabartmağa... (s.153) Başına bir çorap öreyim de... (s.180) Belini doğrultamaz. (s.109) Benim kılıma bile zarar gelmez. (s.102) Canım burnumdan çıkıp gidiyor. (s.138) Canını dişine takıp uğraşmış. (s.112) Çeksin ayağını. (ayağını çekmek) (s.106) Damarına bas. (s.150-150-150) Defterini bir dürmüyor. (s.47-180) Deryada gemilerin batmadı ya... (s.149) Diker gözünü. (s.145) Dili yok ağzı yok. (s.36) Dilimde tüy bitti. (s.78) Dilini eşşek arıları soksun. (s.198) Dilini yuttu. (s.84) Dilinin altında bir bakla var. (dilinin altındaki baklayı çıkarmak) (s.85) Dilinin ucuna gelip... (s.229) Dini imanı gevriyor. (s.16) Diş geçiremez. (s.94-222) Dişini sık. (s.106) Dize getirsinler. (s.218) Doluya koyuyor almıyor boşa koyuyor dolmuyor. (s.214) Düdüğünü öttürür. (s.69) Dünya başına yıkılıyor. (s.243) Dünyaya kazık kakıcı değiliz. (s.90) Eğri yürüdün yan bastın. (eğri yürüyüp yan basmak) (s.267) Elini ayağına dolaştırıyor. (s.154) Eşşekten düşmüşse döndürmezsem... (s.180) Gittin gürültüye. (s.141) Göz boyayacak. (s.162-233) Göz yumar. (s.118-118-118) Gözleri çukurda. (gözü çukurda olmak) (s.207) Gözü döndü. (s.101) Gözünü dikip. (s.182) Gözünü dört aç. (s.271) Gözünün yaşına bakmayın. (s.95) Gözünüzü açın. (s.120) Hapı yutmak. (s.207) İçi içine sığmıyor. (s.55-193) İçi kan ağlıyor. (s.165) İki arada bir derede komayın... (s.258) İki ayağını bir papuca soktunuz. (s.151) İki eli kadaysa... (iki eli kanda olmak) (s.208) İki ucu bir araya getirmek çok zor. (s.250) İki ucu da bulaşık bir değnek. (iki ucu bulaşık/batık/boklu değnek) (s.149) İmanım gevredi. (s.94) Kafasında bir ton buz yatıyor. (s.155) Kan alınacak damarı bilir. (s.145) Kaşık kepçe sığmaz düzrülerin ağzına! (s.20) Kedi gibi dört ayağının üstüne düşüyor. (s.40) Kılıcı kıpırdatmaz. (s.233) Korkutmamış gözünü. (s.35) Köpeksiz köy buldun da değneksiz mi geziyorsun. (s.170) Kulak kabarttı. (s.173) Kulbundan tuttuğu... (s.12) Kuyruk acısı... (s.46-



46) Maşa varken elini ateşe ne furuyorsun... (maşa varken elin ateşe sokmamak) (s.247) Meteliğe kurşun atıyorum. (s.93) O taraklara bez germişti. (o tarakta bezi olmak/olmamak) (s.29) Ortalıkta cin kızlarıyla cin oğlanları top onar. (in cin top oynamak) (s.77) Öküz bağırarakken kağını bağıyor. (s.163) Ölü toprağı serpilmiş. (s.235) Sakalına göre tarak furan...(s.187) Sırtı yere gelmez (s.83-83) Sidik yarıştıyoruz. (s.79) Sivrelttiğimiz kazıklar götümüze batar. (s.140) Sulu dereye götürür susuz getirir. (s.131) Suratından düşen bin parça. (s.194) Suratını asmadı. (s.165) Usta pehlivanlar alttan güreşir. (alttan güreşmek) (s.241) Yan yatıp çamura batmış. (yan yatıp çamura batmak) (s.66) Yavşak büyüdü bit oldu enik büyüdü it oldu (s.247-247-247) Yerin dibine geçti. (s.173-138) Yumurta kapının ağzına gelince... (s.189) Yüzünü ekşitti. (s.133).

Romandan saptanmış olan yukarıdaki 103 adet deyim sayfalara göre kullanım sıklığı bakımından oranladığımızda 2,65 rakamı çıkmaktadır. “Yılanların Öcü” romanında her 2,65 sayfada bir deyim kullanılmıştır. Yani, söz konusu romanda 2,65 sayfaya bir deyim düşmektedir.

İKİLEMELER

acı acı (s.261) aç aça (s.125) açık açık (s.261) açık seçik (s.220-264) açıktan açığa (s.177) açılır açılmaz (s.244) açtı kapattı (s.132-166) adam adam (s.198) adım adım (s.134-181) ağır ağır (s.107-122-125-185-187-192-269) ağır aksak (s.11) ağız dil (s.161) ağızdan ağıza (s.160) ağırı sızı (s.254) ağızıma burnuma (s.108-54) ağıza yüzüne (s.67-177) ah vah (s.269) akıl sır (s.107-235) akıl fikir (s.39-39- 40-101) akıllı makıllı (s.90) akıp çıkıp (s.230) akli karalı (s.31) akşam akşam (s.114-161-201) akşamdan sabaha (s.79) aktarıla aktarıla (s.241) aktı akıttı (s.29) al al (s.273) al fel (s.224) alaf alaf (s.271) alı yeşili (s.119) allah allah (s.24-267) alttan alta (s.133) alttan alttan (s.241) ama iyi ama kötü (s.252) ana avrat (s.210) ana baba (s.140-147-177-199-225-270) ana avrad (s.102-142) anlata anlata (s.43) ara sıra (s.27-28-159) aradı taradı (s.23-53) araya araya (s.152) arkamdan arkamdan (s.183) aşağı yukarı (s.50-96-256) ateşli ateşli (s.170) atıp tutmaya (s.174-254-270) attım atmadım (s.126) avanak avanak (s.73) ayağını bacağına (s.135) ayıptır ayıp (s.153) aykırı aykırı (s.62-154) ayrı ayrı (s.22-217) ayrılır ayrılmaz (s.173) az az (s.34) az çok (s.29-115-230) az uz (s.20) baba oğul (s.119) bağ bahçe (s.72) bağıra bağıra (s.107-234) bağırdı çağırdı (s.55-181-182) bağırtı bağırtı (s.212) baka baka (s.106-27) bakıp bakıp (s.57-69-176-272) baktı baktı (s.24-110) baldır bacak (s.234) bar bar bağırarak (s.273) basa basa (s.76) basma kesme (s.14) baş başa (s.48-135-152) başka başka (s.29-193) baştan aşağı (s.62) batıp çıkıyor (s.149-166-173) bazı bazı (s.236) beline beline (s.201) belli belirsiz (s.169-208-209) beş on (s.21) beşer altışar (s.38) bıkip usanmadan (s.206) bile bile (s.111) bilgin bilgin (s.28) bilir bilir (s.187) bilir bilmez (s.86-219) bin bin (s.216-32) bir bir (s.34-36-56-103-119-140-158) bir iki (s.11-43-95-162-189-194-198-224-248) birer birer (s.45-98-193) birer ikişer (s.58-57-230) biter bitmez (s.234) bitini kenesini (s.158) bitip tükenmek (s.251) bol bol (s.73) borç harç (s.30) boşalt doldur (s.107) boşu boşuna (s.32) boy boy (s.65-185) boylu boslu (s.21) boylu boyunca (s.264) böğüre böğüre (s.185) bön bön (s.110) böyle böyle (s.70-82-106-168-170) bugüne bugün (s.250) bulana bulana (s.264) bulur bulur (s.143) burun buruna (s.129) büküle büküle (s.112) cayır cayır (s.47-123-170-200-209-258) civil civil (s.243) çağıl çağıl (s.225) çağıra çağıra (s.43-214) çakıyor çakıyor (s.264) çalından çırpıdan (s.112-143-255) çamuru çayırı (s.35) çanga manga (s.161-269) çarığını çorabını (s.142) çarpa çarpa (s.208) çatır çatır (s.97-133) çay kahve (s.217) çayır çimen (s.112) çeke çeke (s.165) çekine çekine (s.97-223) çen çen (s.153) çentik çentik (s.106) çeşit çüşüt (s.218) çıglık çıglık (s.179) çığrına çığrına (s.255) çıkar çıkmaz (s.259) çıkıp çıkıp (s.135) çıktı geldi (s.248) çıktım çıkıyorum (s.144) çize çize



(s.133) çizik çizik (s.75) çok çok (s.19) çoluk çocuk (s.29-30-31-31-64-87-93-190- 199-246-272) çörü çörpü (s.112) dalga dalga (s.63) dalgın dalgın (s.94) dalı budağı (s.160) damar damar (s.184) dangalak dangalak (s.261) danlı danlı (s.252) davul zurna (s.270-184-188-198) dayana dayana (s.43) defter kalem (s.145) deli deli (s.129-211-192-240) der demez (s.79) derdini belanı (s.73) derin derin (s.69-106-149-192-230) dili damağı (s.58-126) din iman (s.199-199-199-158-210) dinleye dinleye (s.143) dip köşeye (s.53) dipli köklü (s.221) diri diri (s.187-187) dirlik düzenlik (s.246-270) diye diye (s.58-220) dizin dizin (s.29) doğma büyüme (s.223) doğrudan doğruya (s.229) dolana dolana (s.240) doldur boşalt (s.107) doldurup doldurup (s.222) dolu dolu (s.106-160) domur domur (s.41) dosta düşmana (s.13-134-231) doya doya (s.204) dök düşün (s.257) döke döke (s.174) dökenini dökeceğini (s.158) döküldük saçıldık (s.258) döle döşe (s.57) dönülmez dolaşılmaz (s.211) dönüp dönüp (s.106) dört beş (s.28-145) döve siye (s.149) döven dövene (s.67) döver döver (s.150) dövüne dövüne (s.180) dövüş kavga (s.103-109) dul mul (s.58) dur durak (s.29-169-238) durup dururken (s.249) duyduk duymadık (s.72-89) duyura duyura (s.108-177) dürte dürte (s.272) dürüm dürüm (s.174) düşten türeden (s.135) düşünüp düşünüp (s.149) efil efil (s.48) eğile doğrula (s.12) eğri büğrü (s.21-237) ekip biçtiği (s.152-155) el ayak (s.120-197) el ele (s.119) eli ayağı (s.123-165-249-268) eli kolu (s.128-148-154-155-170-204-213-225-231-233) elim ayağım (s.69-69-249-259-259) elini yüzünü (s.117-239) eliyle koluyla (s.79) elli altmış (s.76) elsiz ayaksız (s.185) er geç (s.235-236) eski püskü (s.192) eş dost (s.225) eşli eşli (s.42) eşli meşli (s.112) etek etek (s.101), (s.247) etme tutma (s.265) evvelinden ahirinden (s.32) ezile bozula (s.221) falan filan (s.191) fırsat bu fırsat (s.28) fis fis (s.16) fosur fosur (s.244) gayretli gayretli (s.64) gece gece (s.79) gece gündüz (s.157-194-211) geç geç (s.66) geçer geçmez (s.11) geçin gidin (s.220) geçip gitti (s.214-218) geçten geç (s.215-258) geçti gitti (s.111) geldi geçti (s.184-184) geldi geldi (s.64) geldi geleli (s.152) geldim geliyorum (s.144) gelene gidene (s.54-143-153) gelimli gidimli (s.106) gelin kaynana (s.9-269) gelip geçen (s.246) gelip gelip (s.222-223) gelip giden (s.184) gelir geçer (s.231) gelmişini geçmişini (s.158) gene gene (s.147) geniş geniş (s.162) getirir getirmez (s.81) geze geze (s.222) gider gider (s.63) gider gitmez (s.156) gidip geliyor (s.11-50-70-70-251-266) gidiş geliş (s.72-145) gidiver geliver (s.151) girer girmez (s.194-223-259) gizli gizli (s.76) gönüllü gönülsüz (s.95) göre göre (s.179) gören mören (s.177) görünüp görünüp (s.251) görünür görünmez (s.162) görür görmez (s.181-181-181-69) göstere göstere (s.171) göz göz (s.54) göz göze (s.221-223-225-225-28-122-208) güzel güzel (s.12-36-85-184) gözü gönlü (s.138) gözümü kulağımı (s.259) gözüne gözüne (s.80) gücenik gücenik (s.44) güç kuvvet (s.216) güçsüz mecalsiz (s.229) güle güle (s.30-154-154-154-154-187-197-198-220-236) güm güm (s.47-104-124) güne güneşe (s.12) günüm gecem (s.224) gürp gürp (s.37-47) gürültü patırtı (s.160) habayı çulu (s.39) Haçça maçça (s.130) hafif hafif (s.12) hal hatır (s.192) halleri vakitleri (s.218) harıl harıl (s.63) harp harp (s.255-71) hart hart (s.138-147-269) hasta masta (s.218) hıçkıra hıçkıra (s.165) hızlı hızlı (s.64-123-126) hoşu beşi (s.209) hôt düd (s.163) höyküre höyküre (s.232) ıslak ıslak (s.41) içi dışı (s.269) içinden içinden (s.29) iğne miğne (s.212) iki üç (s.28-66-111-159-211-214-244-245) ikide bir (s.11) ileri geri (s.81-243-68) in cin (s.262) ince ince (s.15-32-236) inil inil (s.28) inip çıkacaklar (s.247-266-99) inlik cinlik (s.126) rezil kepaze (s.129) irisi ufağı (s.166) irmik irmik (s.165) istemeye istemeye (s.99-181) iş işten (s.71-258-267) işe mişe (s.216) işi gücü (s.28-65-131-131) itişip kakışıyor (s.262) itten köpekten (s.209) ivedi ivedi (s.145) iyi kötü (s.70-84-142-184-185-185-222-223-227-228-238-246-249-255) kabarıp kabarıp (s.170) kadın kız (s.64-173-224) kadınlar erkekler (s.103) kahırlı kahırlı (s.150) kala kala (s.11-72) kanla manla (s.90) kanlı bıçaklı (s.227) kap kaçak (s.211) kapalı mapalı (s.259) kara mara (s.35) karı kızan (s.269) karı koca (s.22-43-62-68-69-137-137-226-264-264) karı



kız (s.31-159) karıştırıp karıştırıp (s.22) karşıdan karşıya (s.149) kasıla kasıla (s.198) kaş kaş (s.243-272) kaşıya kaşıya (s.99) kat kat (s.232) kat karıştır (s.213) kavga dövüş (s.106) kediler köpekler (s.166) kem küm (s.210) kemire kemire (s.33) kendi kendime (s.14-18-33-68-132-137-167-176-179-182-192-199-223-230-232-241-241-247-247-253-254) kesip biçiyor (s.230-262) keşkek meşkek (s.47) kev kev (s.250) kıç kıça (s.50-50) kıcı başı (s.143) kıkır kıkır (s.78) kır bayır (s.9-35-38-156-165) kırdırıp patlatıp (s.19) kırış kırış (s.119) kıtır kıtır (s.128-255) kıvrak kıvrak (s.151) kıyından köşeden (s.125-27) kıyık kıyık (s.234) kız oğlan kız (s.138) kızarıp bozarıyor (s.65) kimse kimseden (s.82) kinli kinli (s.192) kir mir (s.25) kirli kirli (s.232) kolay kolay (s.37-53-94-115-190-193-225-228-246) kolumun belimin (s.157) kolun başım (s.164) kolunu bacağını (s.132) koptu kopuyor (s.262) korka korka (s.78) korkuyu korkuyu (s.173) koyu koyu (s.148), (s.207) kökünü kökenini (s.158) köpüre köpüre (s.234) kötü kötü (s.101-104) köyü köşeyi (s.11-20-96-126) kucak kucağa (s.126) kulu kölesi (s.108-162) kuru boşa (s.152) kuru kuru (s.261) kuru muru (s.97) kuşak muşak (s.22) küflü küflü (s.56) küt küt (s.57-94) mala maşata (s.15) malımıza canımıza (s.35) marş marş (s.208) mundar mundar (s.147) nalet nalet (s.117) noktacık noktacık (s.181) oğa oğa (s.232) okur okur (s.234) okuya okuya (s.234) ola ola (s.245) oldu bitti (s.34-82-148-145-184) olmazına olmazına (s.87) olsa olsa (s.72-202) olur olmaz (s.72) orağa tarağa (s.261) orasını burasını (s.156) ossurta ossurta (s.85) otlata otlata (s.36) ottan kökten (s.33) otuz kırk (s.76) ödeye ödeye (s.93) öf öf (s.219) öfkeli öfkeli (s.241) öksüre öksüre (s.16-16-250) öldü ölecek (s.185) ölmeli düşmeli (s.148) ölüp ölesiye (s.52) ölüye diriye (s.86) öte öte (s.112) öze möze (s.15) özenip bezenip (s.111) papuç mapuç (s.87) paralı parasız (s.95) parça parça (s.204) parça parça (s.35-120-193-233) parçalana parçalana (s.234) parıl parıl (s.22) paşalar maşalar (s.25) patır patır (s.83-205) peş peşe (s.112) pırlıl pırlıl (s.218) pofur pofur (s.220) püfür püfür (s.18) rakı şarap (s.114-142) rakılı makılı (s.154) rap rap (s.230) renkten renge (s.65) rezil rüsva (s.243) sabah akşam (s.17) sabah sabah (s.21-54-60-83-151-156-178-185) sabahtan akşama (s.79-80) sabırlı sabırlı (s.258) sabi sübyana (s.256) saç saça (s.48) saç başı (s.206-269-132-134-57) saçını fesini (s.208) saf saf (s.12-24-232-232-232) sağa sola (s.138-188-243-264) sağı solu (s.136-232) sağım sıkım (s.260) sağıma soluma (s.255-255-188) sakatlaya sakatlaya (s.255) saklı saklı (s.98) salkım saçak (s.106) sapır sapır (s.43) sası sası (s.16) satıla satıla (s.87-88) selamı sabahı (s.48) sele sepet (s.211) sendeleye sendeleye (s.164) senlik benlik (s.237) serile serile (s.133) ses seda (s.84) ses soluk (s.50-60-124-125-126-262-269) sesi ünü (s.111) sessiz sedasız (s.207) sessiz sessiz (s.69) seyrek seyrek (s.131) sıçsın sıvasın (s.153) sığır sığa (s.99) sık sık (s.35-127-228) sıkı sıkı (s.15-162) sırtı başı (s.147-147) sil arıt (s.239) siyim siyim (s.174-205) soluk soluğa (s.117-248-33) söve söve (s.155) sövüp saymak (s.270) sövüp süpürmek (s.102) söylene söylene (s.32) söyler söyler (s.234) söyleye söyleye (s.78) suçsuz günahsız (s.208) suçü günah (s.163-180-254) suratına suratına (s.233) sürüne sürüne (s.30) süt yoğurt (s.272) şakır şakır (s.231) şanlı şöhretli (s.184) şap şap (s.138-169) şarıl şarıl (s.174) şarp şarp (s.35-111) şişire şişire (s.222) şöyle böyle (s.184-190) tadı tuzu (s.163) takı tuku (s.38) tanık tapık (s.199-215-215-148) tatlı tatlı (s.48) tatsız tuzsuz (s.42) tek tük (s.45-63-64-76-125-208-251) teke tek (s.106-135) teker teker (s.193-194) tekme tokat (s.172-159) tenzili menzili (s.85) tepti geçti (s.249) terleye terleye (s.273) ters ters (s.87-88) ters türs (s.67) tez tez (s.127) tıklar tıklar (s.258) tin tin (s.11) tir tir (s.254) titrete titrete (s.230) tok tok (s.134) top top (s.106) tos tos (s.241) toz duman (s.206-261) toz toprak (s.26-26-158) tozsuz topraksız (s.64) tuta tuta (s.176-231) tutup tutup (s.273) tutuşur tutuşmaz (s.149) tüfek tabanca (s.215) tür tür (s.111-112-135-35) türlü türlü (s.53-184) ufacık ufacık (s.11) ufak mufak (s.218) ufak tefek (s.217-234-234) un ufak (s.131-157-158) unutmuş gitmişim (s.258) usuldan usuldan (s.41) utana sıkıla (s.78) utana utana (s.138) uyanır uyanmaz (s.135) uysal



uysal (s.182) uyur uykumuzdan (s.267) uzaktan uzağa (s.120) uzaktan yakından (s. 18) uzana uzana (s.238) uzata uzata (s.14-132) uzattıkça uzatmak (s.28) uzun uzun (s.24-75-126-129-232) üç beş (s.245-246) üç dört (s.54-79-224-230) üst baş (s.87-239) üst üste (s.137-252-255) üstü başı (s.16) vah vah (s.170) vara yoğa (s.223) varır varır (s.218) varır varmaz (s.194) varla yok (s.119) vatan millet (s.155-155) vura vura (s.264) yaka paça (s.211-192)yalansız dolansız (s.193) yalvara yalvara (s.267) yan yana (s.12-50-53-127-145-149) yan yön (s.119-208) yanık yanık (s.170-178), yap yap (s.213) yapıp yapıp (s.137) yaralı maralı (s.111) yamrı yumru (s.49) yarım yarım (s.125) yastığı yorganı (s.269-56) yatak yastık (s.57) yatıp kalkmak (s.17-42-138-223-234-234) yavaş yavaş (s.9-11-22-38-46-48-76-121-136-137-166-197-209-230-237-269) yayan yapıldak (s.72-230) yayıla yayıla (s.16-151) yaz kış (s.37) yemenin içmenin (s.197-219-220) yeni yeni (s.12-142-195-222) yenmez içilmez (s.15) yepe yepe (s.77) yer yemez (s.118-134) yer yer (s.21) yer gök (s.165-158-175) yeşil yeşil (s.24-262) yeşilli beyazlı (s.28) yıkıla yıkıla (s.161) yıl yıldan (s.63) yılan çiyen (s.37) yıllar yılı (s.221) yiğittir yiğit (s.232) yitti gitti (s.111) yiye yiye (s.35) yiyip içmek (s.219) yoksul moksul (s.249) yol yöntem (s.199) yol bel (s.126) yorgun argın (s.65-267) yufka mufka (s.174) yukardan aşağıya (s.44) yunup yıkanmamış (s.192) yüksek yüksek (s.64) yüz yüze (s.103) yüzde yüz (s.135) yüzü gözü (s.37-75-121-126-159-159-165) zaman zaman (s.43) zangır zungur (s.64) zarar ziyan (s.15-213) zarı zarı (s.233-249) zor güç (s.129-136-159) zor şer (s.99-163) zoru zoruna (s.211)

Fakir Baykurt romanında toplam 1012 ikileme kullanmıştır. Oranladığımızda kullanım sıklığı olarak her sayfaya 3,70 ikileme düşmektedir. Bu ikilemelerin 380 tanesi yinelemedir. Yineleme yoluyla yapılan ikilemelerin sayfalara göre kullanım sıklığı oranı 1,39'dur. Geri kalan 632 ikilemenin sayfalara göre kullanım sıklığı oranı ise 2,31'dir.

PAMUK Orhan, Sessiz Ev, Yapı Kredi Yayınları, 4.baskı, İstanbul, Mart 2016.

(5 Atasözü, 39 Deyim, 571 İkileme)

ATASÖZLERİ

1-Ağaç yaş iken eğildiği için... (s.250) **2-Sakla, gene gelir zamanı.** (s.123) **3-Son pişmanlık ne yazık ki fayda etmez.** (s.172) **4-Tatlı dilin yılanı deliğinden çıkaracağına...** (s.29) **5-Yerin kulağı vardır.** (s.21)

Romanda 5 atasözü kullanılmıştır. Oranlandığında 54 sayfaya 1 atasözü düştüğü görülmektedir.

DEYİMLER

Ağız kokusu çekeceksin. (s.258) Ağzından laf kerpetenle alınıyor. (s.227) Akli başına gelmiş.(s.42-42-61) Ayrıran budalası... (ağız açık ayrıran budalası/delisi) (s.64) Başına bir çorap örüp. (s.105) Beynini yıkamışlar. (s.59) Bir ayağı çukurda olduğu... (s.250) Boyun eğdirmek. (s.60-216-235-243) Can ciğer kuzu sarmasıydın. (s.52) Çanak tutacak. (s.111) Çene yormazdım. (s.43) Dil dökerdi. (s.263) Dize getireceğim. (s.243) Dolap çevirmeye... (s.95) Elimi ayağımı birbirine dolaştıran... (s.78) Elini kana bulamayı... (elini kana bulamak) (s.214) Göz yumdum. (s.250) Gözüm tuttu. (s.61) Gözünü oyuyor. (s.86) Hem Müslüman hem zengin. (s.85) İçtiğiniz su ayrı gitmezdi. (s.52) İnce eleyip sık dokumadan... (s.236) Kafamda bir şimşek çaktı. (s.239) Kan kusturabileceğimizi... (s.148) Kulağına küpe et. (s.20) Ne Allah var ne ahret. (s.59) Ne para ne pul. (s.164) Ok yaydan çıktı. (s.10) Pireyi deve yapan... (s.60) Tepem atarsa...(s.29-29-243) Tüylerim ürperiyor. (s.240) Yüreğim ağzıma geldi. (s.237)



Romanda 39 deyim kullanılmıştır. Her 6,92 sayfaya 1 deyim düşmektedir. Yani ortalama yedi sayfada bir deyim kullanılmıştır.

İKİLEMELER

açık seçik (s.74) ağır ağır (s.7-11-15-22-33-34-54-58-68-72-80-84-116-116-117-118-126-126-130-138-139-146-156-159-167-185-190-190-191-192-193-196-196-198-216-221-236-238-263-266-267) allak bullak (s.12) allayıp pullayacağım (s.109) alt alta (s.55) aptal aptal (s.124-133-133-164-194-232-254-31-79) aradım aradım (s.159) art arda (s.36) aşağı yukarı (s.9-63-74-90-117-120-235-238-238-238-238) atıp tutmak (s.21) atlar atlamaz (s.78) ay yıldız (s.90-91) aylak aylak (s.187) bağıra bağıra (s.25-49-119-131-131-204-217) bağırip çağırmaq (s.79-223-168-169-169) bakar bakar (s.17) bakın bakın (s.265) bakıp bakıp (s.60) baş başa (s.165-182) başlar başlamaz (s.136) başsız sonsuz (s.239) baştan aşağıya (s.43-60-62) baştan sona (s.188) bıkip usanmadan (s.196) bile bile (s.153-197-239-243) bir aşağı bir yukarı (s.179) bir bir (s.84) bir iki (s.19-27-64-67-157) birer birer (s.17-18-238) bitip tükenmez (s.76-171-222) boş boş (s.12-35-43-44-61-71-91-132-137-140-161-163-190-198-232-242-243-253-261) boşu boşuna (s.179-191-209-232-266-266-270) buruş buruş (s.36-220-220-252) ciddi ciddi (s.28-31-42-109) cihan cihan (s.165) çabuk çabuk (s.165) çala çala (s.115) çalı çırpı (s.218-218) çatal bıçak (s.112-142-183) çekine çekine (s.11-193-230-235-251) çekiştire çekiştire (s.201) çıkara çıkara (s.108) çıkıp indiğini (s.217) çıt pıt (s.177) çirkin çirkin (s.10) dalgın dalgın (s.15-45-69-113-114-118-130-238-249-259-260-261) dediğim dedik (s.20) değdirir değdirmez (s.121) delik deşik (s.51) der demez (s.194) derin derin (s.12-13) dertsiz tasasız (s.211) didik didik (s.180) dilim dilim (s.267) dinleye dinleye (s.186-235) döke döke (s.112) durup durup (s.150-182-268) durup dururken (s.230) duyar duymaz (s.89) düşe kalka (s.227) düşünceli düşünceli (s.70) düşününe düşününe (s.98-98-269) ede ede (s.202) el etek (s.187) elden ele (s.268) (s.78) eli kolu (s.20-71-238) elmalar armutlar (s.178) evet evet (s.155) evlenip boşananlar (s.74) fakir fukaraya (s.63) fısır fısır (s.15-32-32) fitil fitil (s.210) gece gündüz (s.25) geçer biter (s.159) geçer geçmez (s.146) geçip gitti (s.34-34-113-116-119-188-196-197-202-212-225-259-261) geldi geldi (s.96) gele gele (s.96-112) gelip geçen (s.118-118-166-257) gelip gelip (s.180) geri geri (s.248) gerisin geri (s.217) gidip geldiğimi (s.37-181-63) girdisine çıktısına (s.108) girer girmez (s.61-67) girip girip (s.217) girip girmemeye (s.210) görüp görüp (s.217) görür görmez (s.254) göz göze (s.10-12-133-191) göz kulak (s.97-144) güçlü kuvvetli (s.186) güle güle (s.29-70-98) güvenli huzurlu (s.188) güzel güzel (s.128-230) hafif hafif (s.116-250) havadan sudan (s.57) hay hay (s.165) hayran hayran (s.140-268) hesap kitabı (s.85) hıçkırma hıçkırma (s.62) hışır hışır (s.256) hızlı hızlı (s.11-12-13-67-87-92-97-97-101-129-132-133-133-137-175-185-198-200-218-221-223-235-257-259-260) horul horul (s.17-94) ısıra ısıra (s.158) ıslak ıslak (s.51) ıvır zıvır (s.247) iç içe (s.72) içe içe (s.49-86) iğrene iğrene (s.178) iki üç (s.104-142-242) ikişer ikişer (s.120) ilaç mılaç (s.60) ileri geri (s.167-167) inan inan (s.194) inip çıkıyor (s.217) inleye inleye (s.184-196-217) inleye öksüre (s.192) iri yarı (s.203) ister istemez (s.115) işsiz güçsüz (s.67-153-257-258-258) kadem kadem (s.165) kararlı kararlı (s.141) kardeş kardeş (s.227-248) karı kocalar (s.45-117) kaş göz (s.169) kedi köpek (s.163) kendi kendine (s.34-83-38-93-123-145-145-173-177-216-216-216-218-230-250-251-266) kıpır kıpır (s.145-162-262-68) kıvrılıla kıvrılıla (s.193-217) kızlı erkekli (s.58) kim kim (s.159) kirli yağlı (s.199) koca koca (s.168) kocaman kocaman (s.23) koklaya koklaya (s.235) konup konup (s.175) konuşa konuşa (s.203) korka korka (s.102) koşa koşa (s.51-67-67-87-89-121-154-164-165-196-196-201-209-232-246-254) koşuyor koşuyorsun (s.171) kova kova (s.124) koyup koyup (s.94) kötü kötü (s.71) kul köle (s.151) küçük küçük (s.19-117) küstah küstah (s.64) malım mülküm (s.21-21-135) mışıl mışıl



(s.93-123-242) ne var ne yok (s.41-85-86) nefes nefese (s.8-79-164-209-217-246-248-259) neler neler (s.17) nereden nereye (s.18) oflaya puflaya (s.202) okuyup okumadığıma (s.108-178) olsa olsa (s.188) olup biteni (s.116-120-196) orasını burasını (s.204) öfkeli öfkeli (s.105) öttüre öttüre (s.117-197-202) peki peki (s.124) pılımı pırtımı (s.21) pırl pırl (s.27-48-126-126-) pis pis (s.34-149-204) pisi pisine (s.230) puf puf (s.229) rahat rahat (s.43-66-130-133-173-232-233-262-263) sabah sabah (s.50-95) sabahtan akşama (s.24-46-63-112-157-162) saçma sapan (s.63-10) sağa sola (s.199) sağdan soldan (s.131) sağına soluna (s.66) sakin sakin (s.99-259) sallana sallana (s.12-193-234) sallaya sallaya (s.268) sarhoş sarhoş (s.183) sekiz dokuz (s.138) serin serin (s.8) sevip sevmediğimi (s.77) sıçrayıp zıplamak (s.79) sık sık (s.183-198) sıkıla sıkıla (s.23) sinirli sinirli (s.33-198) sinsi sinsi (s.181) soluk soluğa (s.159-231-243) söve söve (s.209) söylene söylene (s.103) söyler söylemez (s.35) suçlu suçlu (s.11-196-254-257) sürte sürte (s.188-189) süründüre süründüre (s.128) sürüne sürüne (s.200-246) şakır şakır (s.214) şaşkın şaşkın (s.21-254) şişe şişe (s.104) teker teker (s.139-249-36-39-74-92) tekrarlaya tekrarlaya (s.210) telaşlı telaşlı (s.263) tembel tembel (s.84) tepeden turnağa (s.35) tıkr tıkr (s.125-180-82) tıp tıp (s.267) tiksine tiksine (s.182) tir tir (s.184) tuhaf tuhaf (s.174-79) tuta tuta (s.218) türlü çeşitli (s.40) ufak tefek (s.86) uslu uslu (s.59-108-190-258-269) utana sıkıla (s.170) uyuz uyuz (s.43) uzun uzun (s.24-82-111-117-119) üç beş (s.82-82) üçer beşer (s.176) üst üste (s.55-72) üstü başı (s.59-182) vura vura (s.102-190-217-222-243) vurup vurup (s.223) yaka yaka (s.122) yalan yanlış (s.86) yan yana (s.9-13-80-80-126-126-136-175-177-201) yanıp sönen (s.94-112-113-198) yanıp tutuşan (s.114) yanıp yanıp (s.199) yarı yarıya (s.225) yarım yamalak (s.66) yavaş yavaş (s.79-96-121-136-235) yayılır yayılmaz (s.13-251) yaza yaza (s.49) yıkanıp temizlenmek (s.20-146) yırtıp yırtıp (s.179) yürüye yürüye (s.68-112) zangır zangır (s.166)

Orhan Pamuk'un romanında toplam 571 ikileme kullanmıştır. Oranladığımızda kullanım sıklığı olarak her sayfaya 2,11 ikileme düşmektedir. Bu ikilemelerin 352 tanesi yinelemedir. Yineleme yoluyla yapılan ikilemelerin sayfalara göre kullanım sıklığı oranı 1.30'dur. Geri kalan 219 ikilemenin sayfalara göre kullanım sıklığı oranı ise 0,81'dir.

SONUÇ

Araştırmamızda ortaya konan veriler göstermiştir ki, Türkçemizin söz varlığı içerisinde çok önemli bir yere sahip olan deyimler, atasözleri ve ikilemelerin edebi eserlere/romanlara yansıtılması konusunda Fakir Baykurt ile Orhan Pamuk arasında önemli derecede farklılıklar vardır.

Orhan PAMUK: “Sessiz Ev” romanında 6.92 sayfaya 1 olmak üzere 39 Deyim, 54 sayfaya 1 olmak üzere 5 Atasözü, 1 sayfaya 0.81 olmak üzere 219 ikileme ve 1 sayfaya 1.30 ikileme düşecek biçimde 352 yinelemeden oluşmuş ikileme kullanmıştır.

Fakir BAYKURT: “Yılanların Öcü” romanında 2,65 sayfada 1 olmak üzere 103 Deyim, 8,80 sayfada 1 olmak üzere 31 Atasözü, 1 sayfaya 2,31 olmak üzere 632 ikileme ve 1 sayfaya 1,39 olmak üzere 380 yinelemeden oluşmuş ikileme kullanmıştır. Yani:

Orhan PAMUK: Deyim: 6.92, Atasözü: 54, İkileme: 0.81 Yineleme: 1.30

Fakir BAYKURT: Deyim: 2.65, Atasözü: 8.80, İkileme: 2.31 Yineleme: 1.39

Açıkça görüleceği üzere Fakir Baykurt'un romanında kullanılan deyim sayısı Orhan Pamuk'un romanında kullanılan deyim sayısının iki katı, atasözü sayısı altı katı, ikileme sayısı üç katı dolayındadır.



Ayrıca daha önce, Orhan Pamuk'un "Kara Kitap" ve "İstanbul Hatıralar ve Şehir" adlı romanları ile Yaşar Kemal'in "Tanyeri Horozları" ve "Üç Anadolu Efsanesi" romanlarında ikileme kullanımları, AKYALÇIN d: KIBATEK konusunda yapılan araştırmada da "Kara Kitap"ta 1 sayfaya 0.52, "İstanbul Hatıralar ve Şehir"de 1 sayfaya 0.50 oranında ikileme düştüğü; "Tanyeri Horozları"nda 1 sayfaya 1.17, "Üç Anadolu Efsanesi"nde 1 sayfaya 1.03 oranında ikileme düştüğü ortaya konmuştur.

Gerek Fakir Baykurt'un gerekse Yaşar Kemal'in söz konusu romanlarıyla Orhan Pamuk'un araştırmaya konu romanları karşılaştırıldığında, Türkçenin söz varlığının önemli öğelerinden olan ikilemelerin kullanımı konusunda Orhan Pamuk'un sayısal veriler bağlamında, diğer yazarlardan açık ara geride olduğu görülmektedir. Aynı şekilde Orhan Pamuk'un deyim ve atasözü kullanımı konusunda da Fakir Baykurt'tan sayısal olarak çok gerilerde kaldığı ortadır.

Bir sanatçının eserlerini/romanlarını oluştururken kullandığı dilin söz varlığını eserlerine yansıtabilmesi, bir bakıma onun bu dile ne denli hâkim olup olmadığını da göstermektedir. Bu çerçeveden değerlendirildiğinde Orhan Pamuk'un Türkçe söz varlığının önemli öğelerinden ikilemeler, deyimler ve atasözlerinin kullanımı konusunda Fakir Baykurt'a göre pek de başarılı olmadığı söylenebilir. Çünkü sayısal verilere göre bu söz varlıklarını kullanma oranlarında söz konusu yazar/yazarlara göre geride kalmaktadır.



KAYNAKÇA

- AKSAN Doğan a, Türkçenin Sözcükleri, Engin Yayınevi, Ankara, 2000.
- AKSAN Doğan b, Türkçenin Gücü, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993.
- AKYALÇIN Necmi a, Türkçe İkilemeler Sözlüğü Tanıklı, Anı Yayıncılık, Ankara, 2007.
- AKYALÇIN Necmi b, Türkçemizin İncileri ATASÖZLERİMİZ Tanıklı Sözlük, Eğiten Kitap, Ankara, 2012.
- AKYALÇIN Necmi c, Türkçemizin Anlamsal Zenginlikleri DEYİMLERİMİZ, Eğiten Kitap, Ankara, 2012.
- AKYALÇIN Necmi d, Yaşar Kemal ve Orhan Pamuk'un Romanlarında Kullanılan İkilemeler. KIBATEK-YDÜ XI. Uluslararası Edebiyat Şöleni 23-28 Ekim 2005, Kıbrıs.
- AKSOY Ömer Asım a, Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü I, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1988.
- AKSOY Ömer Asım b, Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü II, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1988.
- HATİBOĞLU Vecihe, Türk Dilinde İkileme, TDK Yayınları, Genişletilmiş İkinci Baskı, Ankara, 1981.
- HENGİRMEN Mehmet a, Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2, Engin Yayınevi, Ankara, 2007.
- HENGİRMEN Mehmet b, Türkçe Dilbilgisi, Engin Yayınları, Ankara, 2002.
- PÜKÜLLÜOĞLU Ali, Türkçe Deyimler Sözlüğü, Arkadaş Yayınları, Ankara, 1995.
- PARLATIR İsmail Prof. Dr. Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü II, Yargı Yayınevi, Ankara 2008.
- SAĞLAM Musa Yaşar, Kaybolan Kültür Mirasımız Atasözleri, Ürün Yayınları, Ankara, 2004.
- TEKİN Talat, Orhon Yazıtları, Kitap Matbaası, İstanbul, 2003.



JOURNAL OF AWARENESS

JASPER JOHNS'UN ESERLERİNDE POPÜLER KÜLTÜRÜN İMGELERİ

Yrd. Doç. Dr. Ayfer Uz

Trakya Üniversitesi, Email: ayfer_uz@hotmail.com

Derya Abul

Milli Eğitim Bakanlığı, Email: deryaaydogdu.itsm@gmail.com

ÖZET

İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen ekonominin etkisiyle varlığını hissettirmeye başlayan tüketim kültürü, popüler kültür imgeleri ve gündelik nesnelere resmin konusu olarak kullanılır.

Geleneksel resim malzeme ve tekniklerini tamamen terk etmemekle birlikte alçı kabartma, rakam ve yazılar, litografi, popüler kültüre ait nesne ve imgeleri resme katan dönemin önemli sanatçılarından biri Jasper Johns'dur. Amerika'da yetişmiş, ismi Pop Sanatı ve Neo-dada ile anılan çağdaş bir ressam olan sanatçı, popüler imge kullanımı ve heykel-resim arasındaki bağı güçlendiren deneysel çalışmalarıyla da öne çıkar. Pek çok önemli esere imza atmış olan Johns'un en tanınmış eserlerinden biri "Bayrak" adlı çalışmasıdır. Amerikan bayrağını konu alan bu çalışmada önemli olan gerçeğin nesne olarak bir emseline dönüşmeyip, resimsel bir anlam kazanarak gerçeklikten ayrılmasıdır.

Bu çalışmada, 1950'lerde gelişen, değişen dünya düzeni ve sanat eserindeki karşılığı dönemin önemli sanatçılarından Jasper Johns ele alınarak sorgulanmış ve değerlendirilmiştir. Çalışma "nitel araştırma" yöntemi ile gerçekleştirilmiş ve toplanan veriler "betimöl analiz" yöntemiyle çözümlenerek sonuçlandırılmıştır. Konu ile ilgili kitap, makale, eleştiri ve biyografi yazıları ve internetten elde edilen veriler kullanılarak özellikle sanatçı ve yapıtları tanıtmaya hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Jasper Johns, Pop-Art, Tüketim Kültürü, Hazır Nesne



POPULAR CULTURE IMAGERY IN JASPER JOHNS' WORKS

ABSTRACT

Consumer culture, which started to feel its presence by the influence of the developing economy after World War II, uses popular culture images and everyday objects as the subject of the painting.

Jasper Johns is one of the most important artists of the period who did not completely abandon the traditional painting materials and techniques, but added plaster relief, numbers and letters, lithography, popular cultural objects and images to the painting. Grown up in the United States and being a contemporary painter with a reputation for Pop Art and Neo-dada, he is also prominent in his experimental work, which strengthens the connection between popular image use and sculpture-painting. One of the best known works of John, who put his signature under many important works, is "Flag". What is important in this work on American flags is that reality does not turn into a precedent as an object but it separates from reality by acquiring a pictorial meaning.

In this research, the changing world order and the counterpart in the art world in the 1950s was questioned and evaluated by addressing Jasper Johns who was one of the most important artists of the era. The study was carried out by the "qualitative research" method and the collected data were analyzed by means of "descriptive analysis" method. It is aimed to introduce the artist and his works in particular using the books, articles, criticism and biographical writings related to the subject and the data obtained from the internet.

Key Words : Jasper Johns, Pop Art, Consumption Culture, Ready Object

1. GİRİŞ

Jasper Johns, Dünya Resim Sanatı tarihinin önemli dönüm noktalarından olan; 1950 sonrası Amerika sanat ortamının öne çıkan ressamlarından. Yaptığı eserler ve takındığı bakış açısı ile geleceğin sanatına yön vermiştir.

Sanatçı, henüz 19 yaşında New York'ta eğitimine devam ettiği sıralarda Merce Cunningham ve John Cage gibi sanatçılarla tanışıp birlikte işler yapma fırsatı bulmuştur. Birlikte çalıştığı sanatçıların etkisi ve içinde yaşadığı sanat ortamına dair eleştirel sorgulamaları sonucu sanata bakışını yavaş yavaş şekillendiren sanatçı, 28 yaşındayken koleksiyoner Leo Castelli tarafından Robert Raushenberg'ün atölyesinde keşfedilmiştir (Vikipedi, https://tr.wikipedia.org/wiki/Jasper_Johns).

1950 sonrası Amerika'nın sürdürdüğü sanat politikalarının desteği ile popülerleşen Soyut Dışavurumcu Akımın baskın üslubu karşısında popüler imgeleri ve gündelik nesnelere eserlerine katan sanatçı, Robert Raushenberg ile birlikte Yeni-Dadacılar olarak anılmışlardır. Johns, eserleri ile dönemin Pop Sanat'ına geçişi sağlamış, geleceğin sanatı olan Kavramsalcılığa da katkı sunmuştur.

2. 1950 SONRASI AMERİKA'DA SANAT ORTAMI

Sanat, İkinci Dünya Savaşı sonrası soğuk savaş döneminde, küresel güçlerin önemli rekabet alanlarından biri haline gelmiştir. Kültürel ve sanatsal alandaki açığı ekonomik gücü ile doldurabilecek politikalar geliştiren Amerika, kısa süre içerisinde bu alanda da dünya ölçeğinde bir gücün sahibi olmuştur. Savaş sonrası Avrupa'dan göç eden sanatçılar Amerika hükümetinin en büyük ham madde kaynağı durumunda değere sahiplerdir. 1935-1943 yılları arasında sürdürdüğü Federal Sanat Projesi'nin (Antmen, 2008: 146) olumlu dönütünü kısa ve



uzun vadede alan Amerika hükümeti, desteklediği pek çok sanatçının Soyut Dışavurumcu Akımın temsilcileri olmaları üzerinden küresel çapta etkili bir sanat üslubunun sahibi olma başarısını elde etmiş oldu.

Amerikan değerlerine uygun ana akım sanat yaratma düşüncesi, Clement Greenberg gibi önemli sanat eleştirmenlerinin desteği ile Soyut Dışavurumcu Akım olarak hayat bulmuştur. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, resim sanatını toplumsal ve gündelik hayatın gerçekliğinden koparan, bireyselliği ve doğaçlamayı baz alan, 'saf resim' sanatı olarak değerlendiren bir resim akımıdır. Aldığı yoğun göç ile kozmopolit bir yapıya sahip olan ve kendi sanat kimliğini şekillendirmeye çalışan Amerikan hükümeti, yöntemi 'saf resim' mottosu ile kimliksiz bir sanat üslubunu desteklemekte buldu. Öyleki sergiler ve fon destekleri sadece Amerikan Soyut Dışavurumcu üsluba dayalı resimler üreten sanatçılara dönük olmuştur (Guilbaut, 2009: 227). Jackson Pollock ve Marc Rothko gibi ressamlar bu akımın önde gelen temsilcilerindendir. Renk Alanı ve Eylem Resimleri olarak iki tarza ayrılan Soyut Dışavurumcu ressamların ortak özelliği(Hodge, 2015: 183), büyük ebatlı resim yüzeyleri, gerçek nesnelere çok az referans yapmaları, saf renk alanlarını kullanmaları ve resimlerini çerçevesiz sergilemeleridir.

Kapitalist bir yönetim anlayışına sahip olan Amerika, sanat alanında yaptığı başarılı atılımları ile sanatı ticari bir meta pozisyonuna dönüştürdü. Ekonomik getirisi olan sektörel bir alan haline gelen sanat, tüketimin önemli ayaklarından biri haline geldi.

1950'ler itibari ile 'tüketim kültürü' olarak ifade edilen sosyal-kültürel durum, sanatın rotasını etkili bir biçimde belirledi. Tüketim kültürü, meta tüketimini temel alan ancak bununla yetinmeyip kültürleri ve değerleri de etkisi altına alan önemli bir olgudur. Baudrillard (2013), tüketim kültürünün toplumsal açıklamasının kapitalist ekonomi stratejisi üzerinden piyasaya sürülen nesne ile 'mutluluğun' ilintilendirilmesi olduğu savını ortaya koyuyor. Reklam, moda, medya kanalları üzerinden pazarlanan ve bilinçaltında mutlulukla özdeşleştirilen ürünlerin tüketiminin sürekliliği kültürel bir durum haline almıştır. Artık birey ulaşamadığı hedeflere satın aldığı ürünün taşıdığı göndermeler üzerinden sahip olmuş, imaj ve statü elde etmeye başlamıştır. Bu süreçte nesnel ve görsel argümanların yoğun kullanımı, ressamların eserlerinin içeriğini, malzemesini, tekniğini etkilemiştir. Popüler kültürün imgeleri, resim sanatında yer etmeye başladıkça sanat ve hayat arasındaki sınırlar da ortadan kalkmaya başlamıştır.

3. YENİ DADA

1950'li yıllara gelindiğinde en şaşalı dönemini yaşayan Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun biçimci, soyut ve duygulara hitap eden tavrı karşısında, Marcel Duchamp'tan feyz alan bazı ressamlar, yüzey resminden buluntu nesnelere, iki boyuttan üç boyuta, kapalı elitist bir tutumdan toplum gerçeği ile yüzleşen, sanat ve hayat arasındaki sınırları zorlayan bir sanatsal tavra geçişi sağladılar. Yeni Dadaistler dışavurumcu fırça kullanımını sürdürürken Soyut Dışavurumculuğun duygusal yoğunluğunu reddettiler ve Dadaizmden yansımalar içeren bir saygısızlığı, görsel espiri eğilimi içeren bir tutumu benimsediler (Phillips, 2016: 84). Soyut Dışavurumculuğun popüleritesini olumsuz etkileyecek olan bu çıkış ile yeni sanatsal bir dönemin kapısı aralanmıştır. Yeni Dada'cılar olarak nitelenen Robert Rauschenberg ve Jasper Johns, geleneksel resim malzemelerini reddetmemekle birlikte, gündelik imge ve nesnelere resimlerine katarak Amerikan Soyut Dışavurumcu resim akımından Pop Sanat'ına geçişi sağlayan köprü görevi görmüşlerdir (Yılmaz, 2008: 112).



Yeni Dada, öykündüğü Dada Hareketi'nde olduğu gibi baskın olan kültürel ve sanatsal tutumlara karşı bir tavrı ifade etmektedir. 1950 sonrası Amerikan sanat ortamında ise sanat kurumlarının, estetik algının, kültürel kodlanmışlıkların, sanat eserlerine yüklenen anlamların taşıdığı Greenberg formalizmine karşı şekillenen bir sanatsal çıkıştır.

Yeni Dada ile birlikte sanattaki gösterge bilimsel nitelik keyfi bir özellik kazanır. Kullanılan somut imgeler varoluşsal dinamikleri üzerinden değil, sanatçının çağrışımsal olarak yüklediği anlamlar üzerinden görsel bir malzeme olması ile resme girmektedir. Bu durum hiçbir anlam yüklememek gibi keyfiyete de bırakılmıştır. Sözü edilen keyfiyet gösterenin (harfler, numaralar,...) gösterilenin ağırlığından kurtularak yazınsallaşması ile olur (Foster, 2009: 111). Örneğin Amerikan bayrağını duygusal yükünden arındırıp tamamen soyut bir desen olarak ele almasında olduğu gibi.

Genel olarak gündelik hayatta kullanılan imgelerin, alelade malzemelerin ve hazıryapımların kullanılması Soyut Dışavurumculuğun baskın olduğu bir dönemde resme tekrar konuyu sokmuştur diyebiliriz.

4. JASPER JOHNS SANATI

Jasper Johns ilk sergisini, New York'taki Leo Castelli Galeri'de açmıştır (Matthew Marks Gallery). Bu sergisinde hedefler, bayraklar gibi sembolik formları yoğun olarak kullanan sanatçı bu sergisinden sonra harfler ve sayılar gibi imgelere ağırlık verir. 1960'lara gelindiğinde ise üç boyutlu nesnelere sanatının malzemesi haline getirerek resim heykel arasında bir bağ kurmuştur. Jasper Johns'un resimsel süreci; hedef, bayrak gibi basit formların tekrarlanmasından Savarin Kutusu gibi nesne heykellerine varana değin, belli bir doğruda kendini sorgulayan, gelişen evrimsel bir niteliğe sahiptir. Bu resimsel evrime kuşkusuz içinde bulunduğu ortam, kişisel tavrı ve iletişimde olduğu, takip ettiği sanatçılar etki etmiştir. Avusturyalı dil uzmanı Ludwig Wittgenstein'in 'şekil', 'form', 'nesne', 'mekan' gibi kavramlar üzerinden ele aldığı metinler, dönemin pek çok ressamı gibi Jasper Johns'un da sanatında belirleyici bir güce sahiptir (Thompson, 2014: 246). Sanatçı üzerindeki bu etkinin en net örneği olarak Alçı Kalıplı Hedefler adlı resmi verilebilir.

“Bayraklar, sayılar ve uygun isimler gibi hedefler de basit birer simgedir ve basit şeyleri temsil eder ama aynı zamanda gördüğümüzün ötesine ulaşan sembolik bir düzen de içerir. Benzer şekilde bunlar da zamanda ve mekânda var olan “renklendirilmiş” birer nesnedir” (Thompson, 2014: 247).

Johns'un resimlerinde, kökeni eski Mısır'a dayanan ankostik tekniğinin sıklıkla kullanıldığını görmekteyiz. Renklerin etkisini güçlendiren, dayanıklılık saylayan ve yoğun emek isteyen ankostik, Johns'un içinde bulunduğu sanatın telaşlı atmosferinin aksine aradığı sakinlik ve yavaşlığı bulduğu bir tekniktir. Sanatçı, dokulu bir yüzey elde etmek için gazete kayıtlarını da ekleyerek bu yöntemi geliştirmiştir.

“Ankostik resim tekniğinde renk verici maddelerle sıcak balmumu karıştırılarak elde edilen boyalar kullanılır. Tüm renkler bir ahşap panoya sürüldükten sonra, fırça izlerinin eriyip düzgün bir tabaka oluşturacak şekilde birbiriyle kaynaşması için üzerlerinden ısıtılmış bir metal geçirilir. Resme doku ve kabarıklık veren bu yöntem, renklerin daha kalıcı ve canlı olmasını sağlar” (Bayer, 2007: 1).

Soyut Dışavurumculuğun telaşı karşısında sakinliği dil bilimci Ludwig Wittgenstein'in eserlerinden edinen ve ankostik tekniği ile pratiğe döken Johns, müzisyen John Cage, dansçı ve koreograf Merce Cunningham gibi farklı disiplinlerden pek çok sanatçıdan da etkilenerik



kendi sanatını şekillendirmiştir (Thompson, 2014: 246). Marcel Duchamp'ın sanatsal pratiğine öykünen Jasper Johns ve Robert Rauschenberg, Amerikan ana akım sanatı olan Soyut Dışavurumculuğunun baskın üslubu karşısında alternatif yaratmak istemişlerdir.

“Hem Johns hem de Rauschenberg Soyut Dışavurumcuların gerçeklikle bağlarının koptuğunu düşünüyorlardı. Kendi kendilerine fazla kapanmışlardı ve kendi duygularının büyük ifadeleri uğruna gerçek konuları terk etmişlerdi. İki genç Amerikalı etraflarındaki monoton hayatın, 1950'lerin modern Amerikası'nın gerçekliğini yansıtmak ve tartışmak isteyen yeni bir kuşağı temsil ediyorlardı. Kendi kişisel üsluplarıyla yeni seviyelere çıkmakta ve yeni sahalara açmakta birbirlerine yardımcı olan iki benzer kafada sanatçının ortaklığıydı arkadaşlıkları” (Gompertz, 2015: 251).

Jasper Johns eserlerinde, imgenin temsiline dair farklı bir yorumlama, eleştirel ironi, iki ve üç boyutun birlikteliği, buluntu nesne kullanımı ve gündelik imge ve nesne kullanımı öne çıkan özelliklerdir.

5. ESERLERİ

5.1. Bayrak-1854-1955

Bir ülkenin popüler kültür imgeleri arasında ilk sırada yer alabilecek olan imge elbetteki bayraktır. Jasper Johns bu imgeyi çok kere tuvale yansıtmakla yetinmemiş, eski boya malzemelerinden mumlu boyalar ve ancak yakından bakılarak görülebilecek olan gazete parçalarını resmine katarak zengin bir teknik geliştirmiştir. Ancak Johns'un bayrakları kullanarak ürettiği resim serileri, kamuoyunda ve son zamanlarda uluslararası başarıların arttığı bir dönemde ulusal sanat ortamını kızdırmıştır. Kızgınlığın kaynağı Johns'un bayrak imgesini sayılara, nişan tahtalarına, Amerika kıtasına dönüştürmesi ve hatta en küçüğü en önde olmak üzere farklı boylardaki tuvalleri ticari bir amaçla sergileniyormuş gibi üst üste koyarak sergilemesi üzerine ulusal bayrakla alay ettiği ya da onu yücelttiği konusunda duyulan şaibeydi (Lynton, 2004: 283).

“Kontrplak üzerine monte edilmiş gazete kırıkları ve tuval bezi içeren, erimiş balmumunun saf renk pigmentiyle birleştirildiği antik resim yapma tekniğiyle boyanmış çeşitli katmanlardan oluşmaktadır. Farklı malzemelerin ve dokulu boyanın kombinasyonu resme topaklı, engebeli, kabarcıklı bir yüzey sağlar. Boyasının mumdan damlayan balmumu gibi tuvalden damlamasına izin vererek Johns bu etkiyi daha da arttırmıştır.” (Gompertz, 2015: 251).

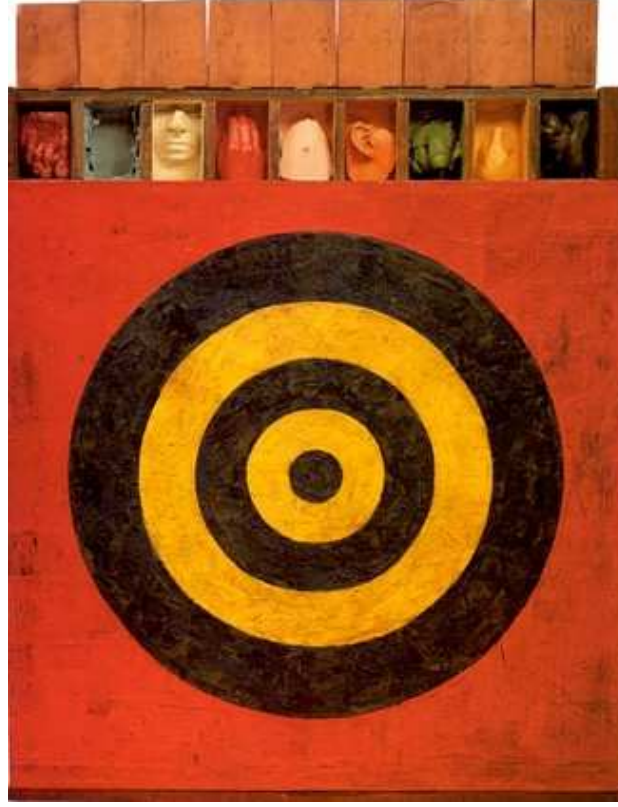


5.2. Alçı Kalıplı Hedef-1955

İnsan uzuvlarının imgelerinden faydalanan Johns, bu imgelerin simgesel niteliğine dönük bir düşünsel sorgulamaya sokar izleyiciyi. İzleyicinin çok net algılayabileceği bu formlar farklı renklere boyanmış bir şekilde gösterilerek, sahip olduğu simgelerinden bir kopuşu ifade etmektedir. Johns'un resimlerinin geneline dair söylenebilecek olan, ancak özellikle Alçı Kalıplı Hedef çalışması ile en net örneğini ortaya koyduğu şey; nesne, form, sembol, simge, resim gibi kavramlar üzerinden izleyiciyi sorgulayıcı bir sürece soktuğudur. Simgesel formlar hem gerçeğin temsili, hem de simgesel nitelikleri ile eserin bütünlüğünde yerini alır. Sanatçının üç boyutlu ve renkle yapılan bu çalışmaları oldukça ilgi çekicidir.



“Resim bir fikir içerse de içermese de, resmin varlığı onun tek anlamı olabilir.”



(Thompson, 2014: 246).

5.3. Savarin-1960

Teneke kutularını fırça kabı olarak kullanan ressam Willem de Kooning'in bu yöntemi, New York'un kültürel ortamında hızla moda dönüşmüş, pek çok sanatçı tarafından aynı işlevle kullanılarak yaygınlaşan Kooning'in Savarin kutuları kısa süre içerisinde ikonlaşmıştır (Danto, 2012: 105). Popüler kültürün imgeleri ile sanatının çerçevesini çizen Jasper Johns için Savarin kutuları, görmezden gelinemeyecek popülerlikte bir kültürel imgedir. İşlevsel kullanımı ile ikonlaşan Savarin kutuları, Johns'un çalışması ile artık sanatsal bir yapıta dönüşmüş bir ikondur.

“Johns'un bronz heykeli, kahve tenekesi ve fırçaları ile bir bakıma bunu anıtsallaştırır ve bunun kalıbı için gerçekten de bir Savarin kutusunu ve fırçalarını kullanmış olabilir. O halde bu, nesnesine benzemesi için fazlaca gerçekçi olabilir. O halde bu, nesnesine benzemesi için fazlaca gerçekçi şekilde (bir Yunan heykeli gibi), bronz boyanın altında kötü şekilde örtülerek (malzemenin bütünlüğüne dair bir diğer sanat, tarihsel ya da estetik ima) boyanmıştır. Yine de yapıt, üzerindeki S-A-V-A-R-I-N harfleri gerçek olmakla birlikte, gerçekteki emsalinin bir örneğine dönüşmemiştir. Yine de en azından sınırı geçip, selametle dünyaya geri dönmüşlerdir, sanıyorum heykeltraşın elinden çıkma heykelin bir parçası olarak görülen gölgelerin sonuçta gerçek olmaları gibi.” (Danto, 2012: 105).



5.4.Yavaş Alanlar-1962

“1960’larda sanatçı, uzamsal anlamda daha açık, görünüm itibarıyla çeşitlilik arz eden resimler yapmayı hedefliyordu ve bu amaç, onu giderek daha fazla yağlı boya kullanmaya yöneltti. Daha esnek olan bu malzemenin avantajı, Yavaş Alanlar’da açıkça görülmektedir; yapıt, hayli girift bir uzamsal akış durumu üretmek amacıyla kalın ve ince sürülmüş irili ufaklı alanların yanı sıra farklı türde fırçaların izlerini de taşır. Tuval boyunca ileri-geri hareket eden lekeler ile biçimler, göz resim yüzeyi boyunca yer değiştirdikçe aynı “alanın” ya da yerin farklı uyarlamalarını görüyormuş hissi verecek şekilde adeta kendilerini sürekli yeniden yapılandırır. Başlıkta geçen “yavaş” sözcüğü, imgenin kendini yavaş yavaş açığa vurmasına -görünürlülük kazanmasına- izin verildiğini ima etmektedir” (Thompson, 2014: 270).

Jasper Johns, seçtiği içeriklerle gözümüze basit gibi görünen ancak dikkatle incelediğimizde derinlerde, kolaylıkla algılanamayacak; izleyiciyi düşünmeye ve dikkatle bakmaya sevk eden resimler yapmıştır. sanatçının eserinin basit gibi görünmesi izleyici açısından daha sempatik, kolay allaşılabilir hissi ise; onu kendi sanatına çekmesinin zekice bir yolu olarak yorumlayabiliriz. Ancak, bir defa resme bakan izleyici keşfettiği detaylarla sanatın derinliklerine doğru arayış içinde bulur kendisini. Johns’un Yavaş Alanlar resminde yatay dizilmiş harf sütununu algılamak hatta bu harflerin aslında red, yellow, blue kelimelerini oluşturduğunu fark etmek zaman alabilir. Resmin sağ alt köşesindeki küçük tuval üzerine yapılmış resimde boya fırçalarını üç boyutu iki boyuta sentezleyerek kullanmıştır.



6. SONUÇ

Kendi döneminin iyi okumasını alan Johns sanatının en tipik özelliğinin mücadeleciliği olduğunu söyleyebiliriz. İçinde bulunduğu sanat ortamının imgesiz baskın üslubu karşısında sadece imge resimleri yapmamıştır. Bayrak resimlerinde olduğu gibi dönemin teknik monotonluğunu, kendi tekniğini yaratıp, zenginleştirilmesi ile aşmıştır. Soyut Dışavurumculuğun süratli üretimi karşısında ve hatta Clement Greenberg'in renk alanı resmini tanıtmak için çaba gösterdiği zamanda Johns, ironik bir karşılık vererek sakinliği ve yavaşlığı vurguladığı resimler yapmıştır.

Johns resimleri ile birlikte uzun bir süreden sonra konu ve imge tekrar resme girmiştir. Elbetteki Johns'un kendi yaratıcı, eleştirel ve ironik üslubu ile birlikte. Kullandığı ve izleyici için tanıdık gelen gündelik, basit imgeler Johns'un resimlerinde bir anlam ve derinlik kazanmış, basitliğinden sıyrılmıştır. Bunu imgeleri görünür kılmakla yetinmeyip, ancak yakından bakıldığında farkedilecek olan, yaratıcı teknikler geliştirerek başarmıştır. İzleyiciyi Soyut Dışavurumculuğun aşırı içsel, soyut, duygusal dünyasından hayata, toplum gerçeğine, dışarıya dair olanı sorgulamaya davet etmiştir. Johns resimleri ile birlikte yüzünü gündelik olana, buluntu nesnelere dönmeye başlayan sanat dünyası içe dönük, elitist yapısından çıkıp hayatla olan bağlarını güçlendirmiştir.

Teknik ve içerik bakımından yaratıcı pratiklerde bulunan Johns, sanatın rotasını belirlemiş popüler kültür imgeleri, buluntu nesnelere, çok boyutlu sanat algısı geleceğin sanatı olacak olan Pop Art'ın kilometre taşlarını oluşturmuştur. Pop Art gibi Kavramsalciğin da gelecekteki popüleritesi Johns'un sanat pratiklerine çok şey borçludur.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- ANTMEN, A., 2010, 20.Yüzyıl Btı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul, ISBN 978-975-570-384-8.
- BAUDRİLLARD, J., 2013, Tüketim Toplumu, Çevirenler: Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, ISBN 978-975-539-141-0.
- DANTO, A.C., 2012, Sıradan Olanın Başkalaşımı, Çevirenler: Esin Berktaş-Özge Ejder, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, ISBN 975-978-539-675-0.
- FOSTER, H., 2009, Gerçeğin Geri Dönüşü, Çeviren: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, ISBN 975-539-538-8.
- GOMPERTZ, W., 2015, Pardon Neye Bakmıştınız?, Çeviren: Süreyya Evren, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ISBN 978-975-08-3250-5.
- GUILBAUT, S., 2009, New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı, Çeviren: Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, İstanbul, ISBN 978-975-570-392-3.
- HODGE, S., 2015, Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri, Çeviren: Emre Gözcü, Domingo, Ankara, ISBN 978-605-4729-16-6.
- LYNTON, N., 2004, Modern Sanatın Öyküsü, Çevirenler: Prof. Dr. Cevat Çapan-Prof. Dr. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, ISBN 975-14-0977-2.
- PHILLIPS, S., 2016, ...izimler, Çeviren: Derya Nüket Özer, YEM Yayın, İstanbul, ISBN 978-605-4793-49-5.
- THOMPSON, J., 2014, Modern Resim Nasıl Okunur, Çeviren: Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, ISBN 978-605-85025-4-3.

Tezler

- YILMAZ, S., 2008, Kavramsal Sanatta İroni Ve Olumsuzluk, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Linkler

- BAYER. 3 Ağustos 2007, C., Antik Roma'dan XX. Yüzyıla Değın Portre I, lebriz, <http://lebriz.com/pages/lrd.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=137&bhcp=1>, (21.04.2017).
- Matthew Marks Gallery, Jasper Johns, <http://www.matthewmarks.com/new-york/artists/jasper-johns/> (30.04.2017).
- Wikipedia, Jasper Johns, https://tr.wikipedia.org/wiki/Jasper_Johns, (18.04.2017).



Resimler

Bayrak

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1996/johns/pages/johns.flag.html>
(12.04.2017).

Bayrak Detay

http://www.wikiwand.com/en/Jasper_Johns (12.04.2017).

Alçı Klıplı Hedef

<http://www.radford.edu/rbarris/art428/art427/Jasper%20Johns.html> (15.04.2017).

Savarin

https://www.nytimes.com/2015/03/17/arts/design/moma-lands-jasper-johnss-painted-bronze.html?_r=0 (15.04.2017)

Yavaş Alanlar

<http://sis.modernamuseet.se/view/objects/asitem/6786/167/title-asc;jsessionid=40B2889944B91B37CEC5AC7FE1EBFA8B?t:state:flow=a9ae6a8d-aa63-45c7-8fea-46f3e3e0ff75> (15.04.2017).



JOURNAL OF AWARENESS

PERCEPTION OF THE BEAUTY THROUGH THE CENTURY IN PERSIAN CULTURE; A CONDENSE REVIEW¹

Mona Yadegar ULUGERGERLI

Freelance Fashion designer mona.yadegar@gmail.com,
Çanakkale, Turkey

ABSTRACT

Persians are and were keen on their appearance and known to wear make-up, jewelry and fragrance, painted their body parts with henna and chose extravagant garments along the 2,500 years of their history. The style of the garments have always represented the class and status through the history. In early civilizations, dress codes did not have much differences between the genders, but later, significant deviations occurred between the garments. Considering the high rank societies, the feeling of being distinguished was the main motivation behind the fashion trends. This can also be projected to today's world; if something becomes common, a quest for a new and unique one is emerged. Response to this quest usually came through either internal or external resources depending on the historical realizations.

In Persian land, three of remarkable turning points on women wear occurred during Abbasid caliphate, Pahlavi period and Islamic revolution, respectively. Former and latest ones led to covering and hiding the unique dress code of Persians culture with dull black cover, so-called Chador. On the other hand, following the legacy of Pahlavi period, today, Iranian women express themselves with exceptional fashion trends in which both western and historical Persian culture are melted and mixed with reasonable weighting.

¹This manuscript was presented partly in Quest For Beauty In Science, Culture And Arts11-12-13 May 2017Kepez, Çanakkale/Turkey



1. INTRODUCTION

Since the dawn of the human existence, women have found different ways to express themselves. Expression may be taken in various meaning extending from identifying social status to show off their emotional well-being. Different cultures handle this issue in line with the structure and dynamics of their society.

Persian culture is one of the richest and oldest one that has survived since the prehistorically periods. Due to geopolitical importance of their location, Persian nation has suffered from attacks and influences of other nations through the centuries. As a consequence of the invasions and attacks, Persians improved their engineering and architectural skills while rebuilding the cities and infrastructures. In the meantime, influence from other nations tainted their cultures. One of the effects can be seen in their dress code; ladies were using much fresh and comfortable dress before the Islamic era. Then, black hijab replaced all preceding ones.

Ancient dress code and fashion trends through the lands ruled by Persians is subject to many researches (e.g. Houston and Horn blower 1920, Olmstead 1948, Goetz 1964, Scarce 1975, Gheibi 2006). Main outcome of these researches reveal that fashionable part of the dress codes gradually changed through the centuries due to influence of the neighbors and invaders but main lines or basics of the traditional costumes are well preserved due to ability of local fashion makers implementation of, rather than merely usage of, imposed dress codes into their society.

I will present a quick tour to reader about the Persian women costume, our journey will start from eight century and end in twentieth century. My main focus is on the change in women dress code and their relation to local fashion trends. I will give outlines of the dress preference of the woman together with the short description of dominant rulers or influencers in the region.

2. DEFINITIONS

For better digestion of the subject I shall define some of the specific costume names used in following sections.

Arqalogh	A type of clothing made of silk which ladies wore as a top of their garment.
Cassock	A long coat, Ankle-length garment.
Chador	An outer garment or open cloak, a full-body-length semicircle of fabric that is open down the front.
Chemise	A simple garment worn next to the skin to protect clothing from sweat and body oils.
Cloak	A type of loose garment that is worn over indoor clothing and serves the same purpose as an overcoat.
Colijeh	A short coat.
Kaftans	A variant of the robe or tunic, often worn as a coat or overdress, usually reaching to the ankles, with long sleeves.
Shawl	A rectangular or square piece of cloth.
Toga	A distinctive garment of Ancient Rome, was a roughly semicircular cloth, between 12 and 20 feet in length, draped over the shoulders and around the body.
Tunic	The basic garment worn by both men and women, usually simple in



style, reaching from the shoulders to a length somewhere between the hips and the ankles.

Turtleneck A garment, usually a sweater, with a close-fitting, round, and high part similar to a collar that folds over and covers the neck.

Turban, scarf, hijab and veil Types of headwear based on cloth winding.

These names may vary between regions and function of each may slightly be altered depending of the society used in.

3. BEFORE ARABIC INFLUENCE

This period cover large portion of the history (Table 1). Unfortunately before Achaemenian and Parthian civilizations there is not much historical record to understand and evaluate the fashion trends. Significant Christian communities together with other local religious ones lived in Parthian and Sasanian Empire. Available resources are limited to ceramic and murals (e.g. Gheibi 2006) and based on the possible similarities with Roman Empire. It is assumed that the Sassanian textiles were soft and delicate, usually fine muslin, garments often had elegant designs of animals and plants on them.

My focus will be on the later civilizations. During the Abbasid caliphate that dominate Arabic peninsular northwest of Africa and Mesopotamia, Arabic or, much correctly, Islamic influence came to Persian land with a force driven by the religion. Fashion-defined details such as color, silhouette, embroidery etc., covered with black hijab. In reality, none of the fashionable details has disappeared but all of them have been buried under the dull black outfit.

Table 1. Simplified time table of Persian history. The periods between 600 AD and 2000 are subject to this manuscript

Pre-Islamic Era			Post-Islamic Era							Modern Times	
550 to 330 BC	247 BC to 224 AD	224 to 651 AD	566 to 653 CE	819 to 999	1256 to 1335/1353	1501 to 1736	1736 to 1796	1750 to 1794	1789 to 1925	1925 to 1979	1979 - today
Achaemenid Empire	Parthian Empire	Sasanian Empire	Abbasid Caliphate	Samanid Empire	Ilkhanate	Safavid dynasty	Afsharid dynasty	Zand dynasty	Qajar dynasty	Pahlavi dynasty	Islamic republic

4. POST-ISLAMIC INFLUENCE

Before the modern times (Table 1) post-Islamic period housed multiple civilization seven of which subject to this research. After Arab invasion and their dominance on some part of ancient Persia, the Sassanid period and their influence to region began to fade away and their art and culture, carried from glorious empire, was spoiled by the Arab culture.

In fact, Islamic based culture attracted majority of people from many region and led to creation of Islamic art and implementation of the Arabic culture. Although, after that period, Persian land became an Islamic country, the art, the culture and the traditions of the Persians did not deviate from historical roots drastically. Rather, the proper use of the art and local culture had an effective role in formatting the art evolution and Islamic civilization.



4.1. Abbasid Period

Abbasid caliphates ruled all Persian land but left very limited resources for us to understand their dress code and fashion trends. According to historians, black chador was main outfit but not much detail survived.

One of the ruler for Persian land was Mansur (Caliphate) and declared that whoever entered Persia had to use black outfit (Gheibi 2006 p. 284). This caused a sort of conflict since black represented Abbasid civilization while white was accepted as Arabic tradition. But, black dominated and suppress the white all over the Islamic lands through this era.

The first things about the garment of the ancient time I have to mention in here is that the people preferred mostly comfortable dresses than those were considered as a fashionable.

For instance, most of the garments of that era were long and loose fit due to comfort (Picture 1) but, in the meantime, high society people were using dresses with golden embroidery and/or Kofi calligraphic writings (Picture 2).

Sketch 1 presents my impression of the dress for Abbasid era.



Picture 1. Tunic with tiraz decoration from fustat in Egypt. Manufactured out of linen and silk during the Abbasid caliphate.²

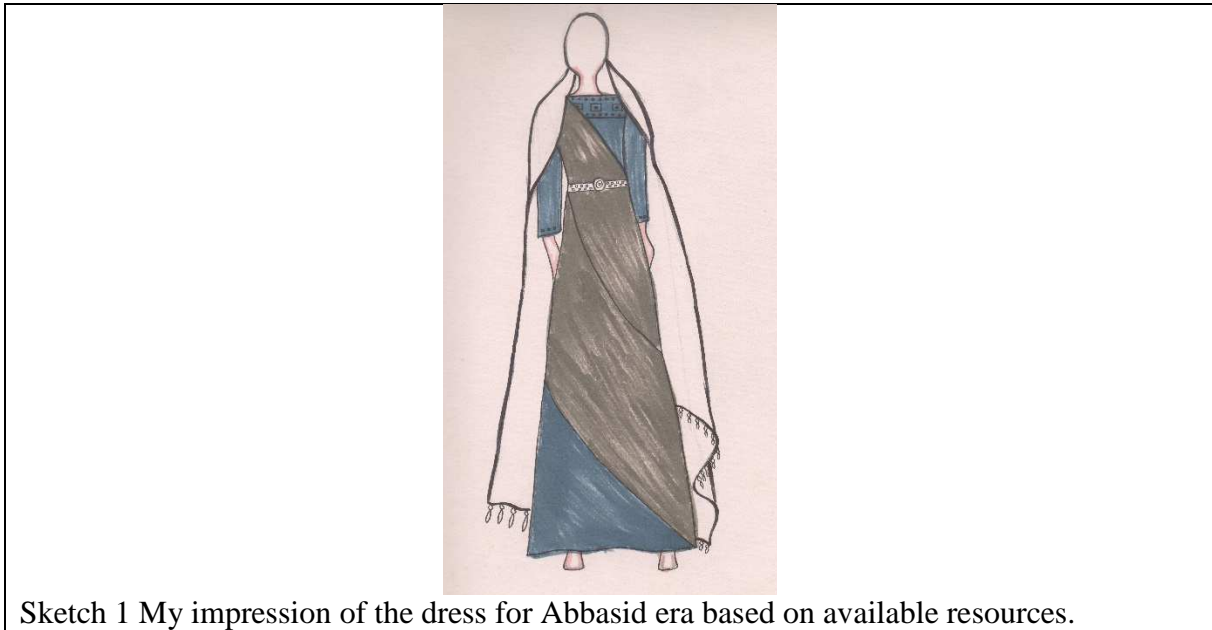


Picture 2. Coat; Iran; sogdian (Abbasian) 8th century³

As a summary, when Arabs enter the ancient Persian land, they brought in their custom requiring court bureaucrats and administrators to wear official black robes for ceremonial activities and events. On the contrary, Iranian rarely used black color in their garment during the Sassanid period. At first, when Arabs rulers concurred the country, the culture of Persia did not change and remained as it was. Thus, Abbasid caliphates forced the people to use black dress, mainly Chador, using religion law, so-called shariah.

²<http://users.stlcc.edu/mfuller/sca/Textile444.html>

³<https://awalimofstormhold.wordpress.com/tag/sogdiana/>



Sketch 1 My impression of the dress for Abbasid era based on available resources.

4.2. Clothing in Samanid Era

In general, Samanid rulers promoted the local Persian culture and let it flourish. Fundamentals of Persian dress emerged in this period and one of the main developments took place in textiles. Persians had production centers which produced fine cotton fabric as well as woolen clothes. High quality fabrics were manufactured in many places along the Persian lands.

Outline of the garments were as follows;

-Dress (tunic)

These dresses had open or close front (up to 8th century) with round neck and long sleeves and tight-fitting was sometimes below the knee line.

-cloak (long garment)

Cloak was a long dress worn over short dress (tunic). Most of the cassock had open front and was wrapped with shawl at the waist line; these shawl was sort of long, and had handmade border. Decorative motifs on the sidelines of cassock were comparable with the sideline or decoration of the famous monuments of that era.

-trousers

Women's trousers were loose and they were tight at the ankles (Picture 3 and 4) in the early period of Islam. Note that trousers kept getting fitted and tighter by the time being.



Picture 3. A Rare Pair Of Silk Lampas Trousers, Sogdiana, Central Asia, 7th - 8th⁴



Picture 4. Trousers of "woman carrying calf", 9th century A.D., from: Painting of Iran by Pakbaz (Gheibi 2006 p. 343).

-arqalogh

Arqalogh is a type of clothing made of silk which ladies wore as a top of their garment.

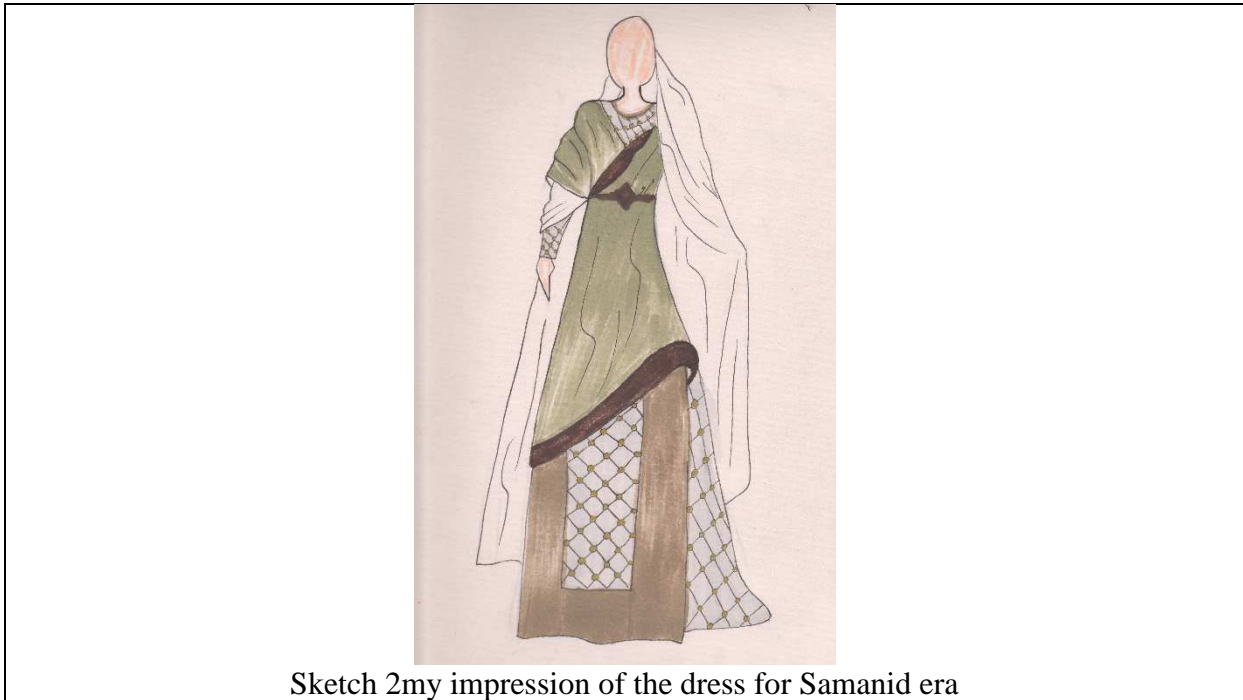
-Belt or shawl

In most of the works discovered from that era ladies belt made by or design by jewelry.

My impression of the dress for Samanid era is given in Sketch 2.

As a summary, Samanid Empire provided vast opportunity and type of dresses were expanded and furnished on the Persian land. Limited resources imply that change of details in, e.g., trousers followed the local fashion trends rather than usage requirement. Once again jewelry completed the appearance of the people.

⁴http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/the_highlights_from_sothebys_forthcoming_london_auction_arts_of_the_is/



Sketch 2my impression of the dress for Samanid era

4.3. Clothing in Ilkhanet Era

When Mongols attacked and entered to Persian Land, Persian culture had already mixed with Arabic culture for almost 500 years. After Mongol conquered Persia, Ilkhanate Empire was established as a khanate that formed the southwestern division of the Mongol Empire. During this period, Persian art and culture went under the influence of east, especially Chinese art. At the first, Chinese tailors made dresses with individual formats and promoted their culture to ancient Persia.

Production of textile had a significant development and clothes, garments and also appearance of people became important.

On that era, a new job had been invented; the mirror providers⁵. These people had very important job; to carry mirror on the streets and whoever gave a coin they could watch themselves in the mirror. In that way people from all ranks and societies could take care of their dress and also appearance⁶. It would not be too hard to guess that women became main clients of this business group. Therefore, I may say that opinion of others on appearance became an official part of the Persian culture.

Some important aspect of the garments were as follows;

-Underneath dress

Ladies underwear with simple round shape neck line was the inner cloth which touched the body and in many miniatures belongs to those days. The fabric was with or without pattern and color was either dark or colorful.

-Long dress

⁵<http://www.cgie.org.ir/fa/news/49727>

⁶<https://www.vadiye.com/fashion/clothing-history/ilkhans-clothing-history>



These dresses made of silk, mostly sewed with the foreign fabric. It usually had open collar up to waist line or some cases hip line with beautiful pattern.

In some pictures collar is open up to belly line with turtleneck then the skirt with full pleated using jeweler belt. Sleeves were so long and fitted.

-Cloak

Cloaks were with short sleeves and long up to knee or sometimes up to ankles. Those cassocks had a turtleneck which had embroidery or decorate with animal's skin.

-Toga

Toga was so loose with loose sleeves and long; top part of toga from left shoulder diagonal to right armpit and closing with strip under bust line (Picture 5.)



Picture 5. Sample of toga⁷

Slightly modernized version of the dress for Ilkhanate era is given in Sketch 3.

As a summary, the close connection to the Mongol Empire had eased trade and commerce across Asia. Therefore, colorful and masterful dress and design of Far East culture, especially China, channeled into Persian land. Increased number of options allowed the women to choose their outfit. The Ilkhanate also opened the way for the later Persian Safavid dynasty, one of the longest epoch, and ultimately the modern country of Iran.

⁷<https://www.agakhanmuseum.org/collection/artifact/robe-AKM677#>



Sketch 3 Modernized version of the dress for Ilkhanate era

4.4. Clothing In Safavid Period

During the early Safavid period, the detailed paintings in the *Shahnama* of Tahmasp and other illustrated royal manuscripts⁸ provide detailed information about the dress codes and preferences. The most important material was silk and Shah 'Abbas' centralized the distribution of raw silk under state control. High-end silk and velvet textiles for apparel and home furnishings were produced in Yazd, Kashan and Isfahan and exported to neighboring countries. The rich tradition of weaving in Iran shines during the Safavid period. Traditional figures and floral designs were implemented by weavers. Persian garments were created from these luxurious silk textiles and considered the essence of the Safavid style.

Outlines of the dress code were as follows;

-Dress (tonic)

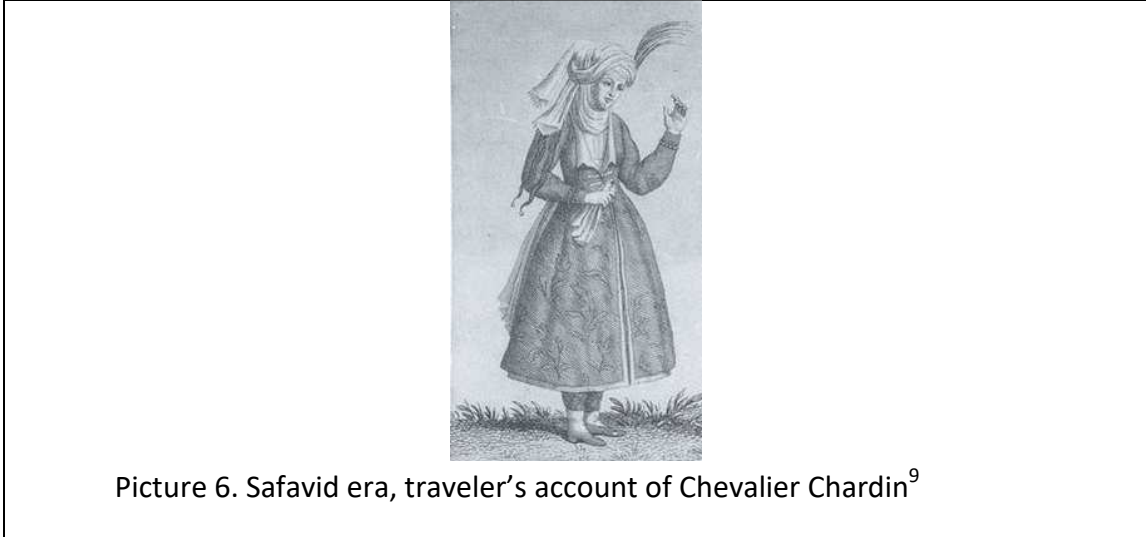
Dress known as chemise it means folder or dress which is open up to belly button, ladies dress are thinner than men's both are loose and sleeves up to wrist line length of the dress up to knee size. The colors are yellow and made of camels wool without any embroideries, Jewish ladies wearing cherry color dress and they attached fur around their skirt (Picture 6).

-Cloak

⁸http://www.metmuseum.org/toah/hd/safa_f/hd_safa_f.htm



They used cloak top of the chemise (dress), its long up to ankle.



Picture 6. Safavid era, traveler's account of Chevalier Chardin⁹

-Manto

In some miniatures we can see ladies, like men, wore manto top of their cloak which are open front with short sleeves without any belt.

-Vest and arqalogh

Ladies in Safavid period wore open front vest under their cloak;

-Colijeh or coat

The difference between colijeh and coat is that the coat is long up to ankles but colojeh is short. They were using coat during winter but colijeh were fitted and used with long skirt; both were used under cloak.

-Shawl, belt and gloves

Ladies like men were using shawl top of their cloak but the belt were thinner than men's; it never went more than size of the one thumb (Picture 11).

Note that, at that period of times, ladies were using gloves during bird hunting as well as touching bird.

-Pants

Its appear from miniatures that while ladies working, they pulled up their skirts and their pants appeared under the skirts. Those pants were fitted and touched the body.

In sketch 4, I present modernized version of the dress code for Safavid era.

⁹<http://khoobtarin.com/1392/11/لباس زنان/?lang=en>



Picture 7. Sample of shawl; lady with blossoming tree, Safavid miniature¹⁰

As a summary, in Safavid era, Arabic influence still were effecting dress code, although ladies were not allowed to wear dress according to custom of the country but beauty of the ladies were appeared from the carving of the fabric that they were using in same era.



Sketch 4 Modernized version of the dress code for Safavid era

¹⁰<https://aunatural.tumblr.com/post/5285604629/aleyma-woman-with-a-spray-of-flowers-painted>



4.5. Clothing In Afsharian And Zand Era

During Nader Shah, along the Afshar dynasty, luxury clothes were reduced and clothes changed to be simpler form. For instance the skirt, Qaba and dress got shorter and quality and accessories became more important. Outlines of the dress code are given below and also in Picture 8.

-Dress

Ladies dress in Zand period became a fitted and quality was cotton and silk. Collar was not round and very close up to truth instead collar was open up to bust line; wearing tight dress became a common between the ladies and their skirt became a shorter than previous era.

-Trousers

Ladies trousers had a quiet big change .it's made of embroidered cotton fabrics loose and straight cut; it was that much hard that trousers leg was look like two rectangular pillar; the more the below the more aristocratic were the person.

-Skirt

Ladies just started use skirt in this period which were long up to ankle line so that trousers leg could be seen. Of course those skirt were used short period of time and ladies start to use dress and trousers as usual.

-arqalogh

arqalogh was similar to coat which they used to wear top of their dress and decorate with jeweler armlet.

-Doublet

Ladies in this period like past wore a short sleeves doublet top of their dress and trousers in winter time they used doublet top of arqalogh which made of animal skins.



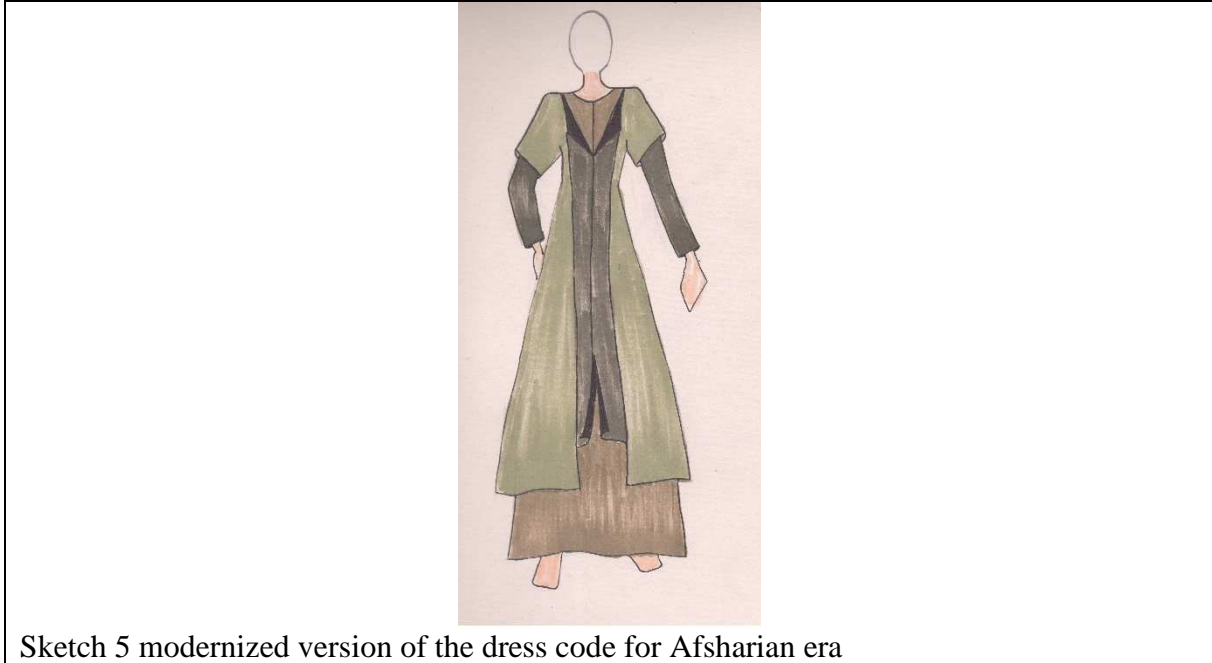
Picture 12. Persian women's clothing of the 17th century (after Chardin 1711, pl. 23).

I present modernized version of the dress code for Afsharid erain sketch 5,

As a summary, at Afsharid era, dress codes were consist of the formal dress which were imitated from Arabic cultures. In Zand period, lady's dresses were loose not to show the



body due to their religious in which ladies body should not be seen by any another man except first degree family member. Thus, ladies used jewelries and pearls to attract the attention.



Sketch 5 modernized version of the dress code for Afsharian era

4.6. Clothing in Qajar Era

The sartorial inclinations of the Qajar period were not so very different from those of earlier period until the latter half of the era. As is evidenced by the early portraiture of royal family members, although the Western influences became more and more widespread, court dress retained very strong elements of traditional dress¹¹. Outlines of the dress code are given below;

-Dress

In this renaissance were too much changes in people's dress code to imitate ancient clothing long dress with dignity became a common in public (Picture 9).

¹¹https://en.wikipedia.org/wiki/Qajar_art



Picture 9. Outdoor outfit of Qajar era. A woman with chador removing her face cover, (after Gheibi 2006 p. 599)

-Skirt

Skirt was one of the clothes that became a spread in that era. In the first period of Qajar time the skirts were longer than that of Zand era, but in the second period of Qajar period, long skirt converted to shaliteh (old-fashioned short petticoat) and trousers (Picture 11 and 12).



Picture 10. long skirt in first period of Qajar¹²



Picture 11. short skirt in second period of Qajar¹³

-Arqalogh or corsage

Arqalogh is a corsage or long coat which wore on top of dress with high quality fabric. The embroidery sleeves, open front although it has a button but they never close it because they want to show their jewelry.

-Trousers or breeches or culottes

The first period of Qajar trousers were used underneath a long dress so it was not easy to see but in second period of Qajar the skirts getting short and quality of the trousers were appear.

Inside the palace ladies were using white elastic waist band skirt which known as tanketunban and the public were using black color trousers. (Picture 19)

-Doublet or shapkin

It is a kind of dress without collar and front is open. At the first it was as long as ankle size but in time being became even shorter than skirt. It can be close only with button and had big pocket .it shows the waist bigger than normal.

¹²<https://www.pinterest.com/pin/278238083199634577/>

¹³<http://s1.zetaboards.com/anthroscape/topic/5947923/1/>



Picture 12. Coat, velvet on gold-brocade ground, Persia, ca. 1730¹⁴.



Picture 13. Embroidered silk jacket, Persia, 17th-18th century¹⁵.

The first period of Qajar era women used to wear simple dress code following Zand era's dress code. Those family whom where rich and belonged to high society were using pearl or gold as their dress button and mostly using silk to appear attractive in society.

At second period of Qajar time Naser-e-din shah start to travel abroad and, for first time, went Russia and saw the ballerinas at Petersburg that they were using tight trousers with very short skirt the size like a span. Shah took this dress and force the lady in palace to dress up like that but gradually this dress code enter the publics but the only high society people could wear it because of religious atmosphere of society it did not became common¹⁶.

And at the last period of Qajar European culture of dress entered Iran and people liked it because there were competition between high society people so they were more open and more fashionable at home. Because of religious atmosphere as soon as they come outside they have to cover themselves with black chador which was common on that era. Public people still were using comfortable and simple dress code¹⁷.

Naser-e-din shah trips to Europe had a huge revolution in woman's clothing in that era. European lifestyle consideration, garments and clothing effected Persian culture almost in mid reign of Nasere-e din Shah. Another important event that effects beauty in Iran was that Nasere din shah was interested to photography so he brought the first camera to Iran. Then, he started to capture a lot of the courtly life; especially women's court. Women in court were effective to transfer of new methods of dress and chador to women's community especially Shah's mother (Mahd-e-olia) whom was pioneer in developing and modifying dress code of that era (Fazle Vaziri 2014).

My impression of the dress code for Qajar era is given in Sketch 6.

As a summary, beauty of Qajar era started when king brought them new revolution of dress code from Europe and Russia and with high women society inside the court women's started to speared the fashion every were.

¹⁴<http://www.iranicaonline.org/articles/clothing-x> PLATE CIII

¹⁵<http://www.iranicaonline.org/articles/clothing-x> PLATE CVIII

¹⁶<http://www.yjc.ir/en/news/1138/iranian-clothing-in-the-course-of-time>

¹⁷<http://www.akairan.com/maghalat-persia/maghalate-tarikh/110830010723.html>



Sketch 6 My impression of the dress code for Qajar era

4.7. Clothing in Pahlavi period

Reza Pahlavi was a revolutionist ruler and pushed Iran towards west and tried to eradicate the Arabic influence over the country. His attempt included removing Islamic dress code and also religion itself.

The clothing of Persians during the early years of the Pahlavi dynasty was generally similar to that of the Qajar period, reflecting differences among tribes, villages, and regions, as well as among classes. In the late 19th century there had been some effort to reform the dress, most notably of government officials. Particularly after the Constitutional Revolution (1906-09) many Persian men who had traveled abroad had begun to adopt European dress, wearing suits, neckties, and bow ties. Most of these men lived in the capital and a few large cities in the north and northwest; they did not constitute a large group (see *The Encyclopædia Iranica* for details).



Picture 14. Iranian University students in 1970s¹⁸



Picture 15. Official State portrait of Empress Pahlavi taken 30 May 1972¹⁹

European Products start to find the place in Iranian market. In the other hand Iranian imitated French designer and tailors; slowly make an important changes in condition of clothing and apparel in Iran.

During this course, fashion trends followed the European trends because the very first designer in Iran came from French and Britain and their influences shaped the Iranian dress code. This resulted in that chadors length and width was reduced to small size like scarf and trousers changed to tights; Shalita; short skirt and trousers became a long dress which changes in term of fashion. Instead of arqalog and doubling they start to use jacket vest and blouse with European tailoring. Velvet; net and brocade fabrics replaced with satin; crepe; georgette and so on.

I would like to think of the dress code for Pahlavi period as given in Sketch 6.

As a summary, this period may be seen as a sharp turning point in the history of dress code. Islamic dress code had been removed by force and young women enjoyed and followed the western fashion trends in big cities (Picture 14). Royal family was the main source of motivation for this trend (Picture 15). Beauty was directly linked to western world and it was accepted that the level of westernized appearance defined the classification of the beautiful women.

¹⁸http://www.parstimes.com/fashion/pre_revolution/

¹⁹http://www.thefullwiki.org/Farah_Diba



Sketch 7 My impression of the modern dress code for Pahlavi period

4.8. Clothing after Islamic revolution

In 1979, the Iranian Revolution took place and the status of women regressed. Before arrival of Ruhollah Khomeini to Iran, his supporter began to use chador as a symbol of opposition to Monarch. After his arrival, Islamic dress code became law and enforced to everyone regardless of their religion (Picture 16).



Picture 16. An Iranian women wearing a distinctive black chador(cloak)²⁰

²⁰<https://www.pinterest.com/afmuslimah/chador/>



But even starting from the early stage of revolution, during which everything was restricted, the revolution could not change the dressing habit of all Iranian women.

Mixture of dress code inherited from Monarchy together with Islamic touch has created Iranian fashion trends (Picture 17). Nowadays people are using European style, top-shelf and high end costume for indoor and Iranian style overcoat and inner attire for outdoor. In the meantime, there are groups of the women who prefer traditional outfit and uses various type of hijab or Chador.

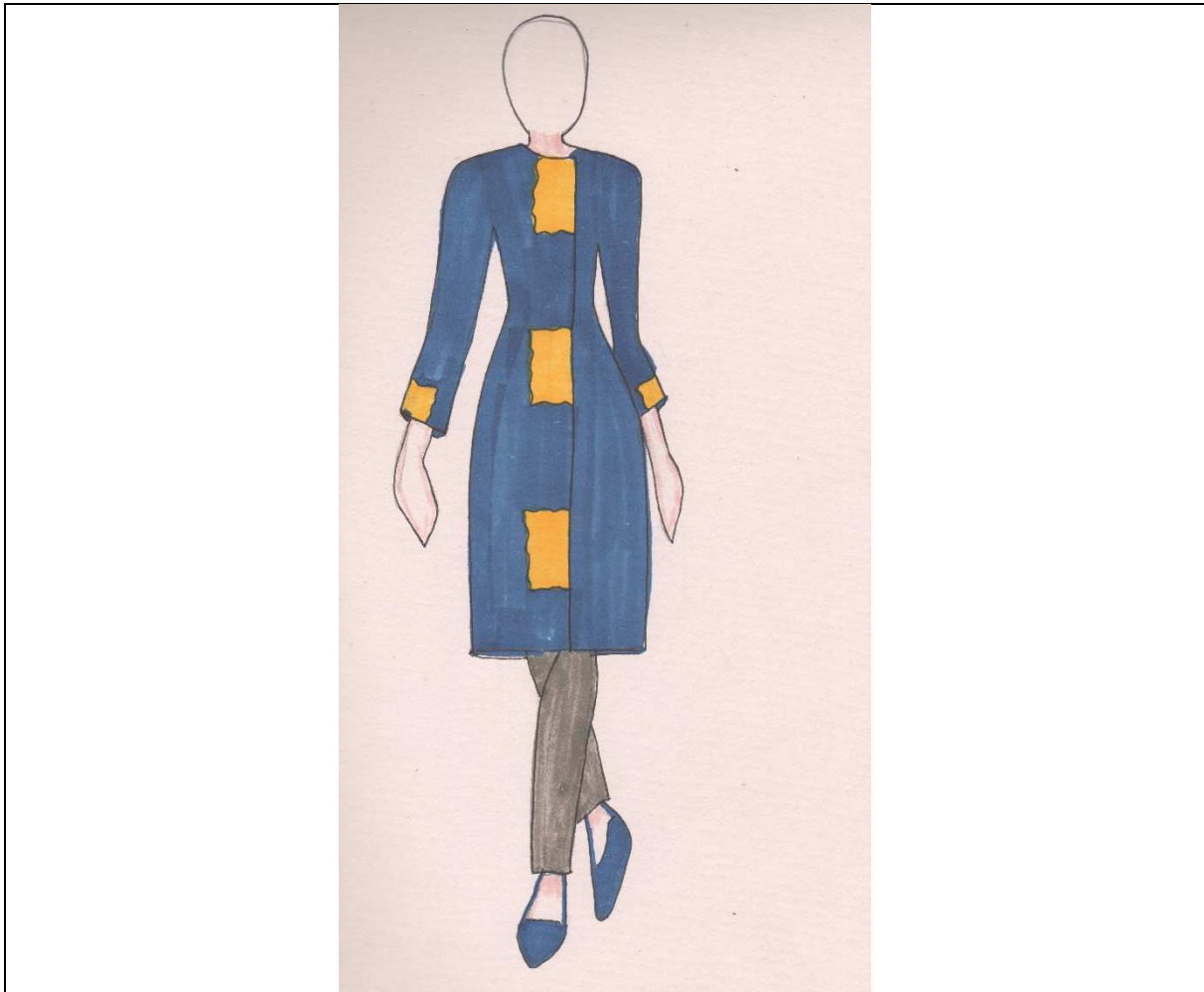


Picture 17. Street style fashion in Iran, 21 century²¹

In recent years Iranian dress code has become unique and Iranian ladies created and follow their own style. Many young fashion designers whom graduated from local or international universities, design classic hijab with their interpretation and modify hijab to something more chic. The fashion calendar is similar to western world and new style comes out every four months. Patterns on the garments follows the seasonal changes but some of the designers also try to utilize their inspirations from traditional Old Persian architect of mosque or antique houses. In addition to pattern, color is an important aspect of the garments and designers use all the range of the color from simple black to bright and shiny colors. The most colorful garments appear usually at spring and summer periods. An example is given in Sketch 7

It is an interesting fact that certainly there is no country that follows the Iranian fashion and dress code and this also makes exploring Iranian clothing culture worthwhile.

²¹<http://muftah.org/street-fashion-iran-then-and-now/#>



Sketch 8 One of my design for modern days.

5. RESULTS

Persian culture has survived and flourished since the early ages of the human history.

In the ancient time, People had different reasons to choose the garments for their use. For instance, one of the main reason was to protect their body from weather condition or other natural causes. In addition, garment must be comfortable and used for modesty and safety.

During the Post-Islamic period the rulers from Persian root or different countries brought in and promoted different cultures (including dress codes) to Persian land. As a result three notable attacks to women wear occurred during Abbasid caliphate, Pahlavi period and Islamic revolution, respectively. First and last ones forced to replace traditional dress codes with Islamic ones. Second one acted exactly reverse direction and aimed to remove the Islamic attire from Iran.

In general, conservative dress code was the foundation of the preferences for women in Persian lands. It has been modified but never disappeared. Nowadays ladies using garment as a fashion trend rather than being comfortable. Above all, Iranian fashion trends are unique and neither being followed nor follows any other ones.



ACKNOWLEDGE

I thank E. U. Ulugergerli for encouraging me to write this research paper.

REFERENCES

- Chardin, J., 1711. Voyages de monsieur le chevalier Chardin, en Perse, et autres lieux de l'Orient II, Amsterdam.
- Chehabi H., E., 1993. Staging the Emperor's new clothes; dress codes and Nation Building under Reza Shah, *Iranina Studies*, 26, pp3-4.
- d'Allemagne, H., 1912. Du Khorassan au pay des Backhtiaris, trois mois de voyage en Perse. Paris, Hachette.
- Fazle Vaziri S. 2014, Tahlil-e tatbiqi shekl va rang-e chador zanan-e Iran; *Fasname Honar Elm Va Farhang Shomare*, 1, 72-86 (in Persian)
- Houston M., G., and Hornblower, F., S., 1920. Ancient Egyptian Assyrian and Persian costume, A&C Black Limited, London, UK, 99 page.
- Haren, M., 2013. Persian Clothing of the 16th Century, self published (access date Sept. 2013). As uploaded to the Persian Clothing Facebook group.
- Hermesen, S., Pendergast, T., &Pendergast, S. (eds), 2004. Fashion, Costume, and Culture: Clothing, Headwear, Body Decorations, and Footwear Through the Ages; 5 Volume Set, The Gale Group, Inc, USA.
- Gheibi, M., 2006. An 8000 year History f Persian costume, Hirmand, Tehran, Iran, 668 page, ISBN 964-408-0505
- Goetz, H., 1964. The History of Persian Costume, in A Survey of Persian Art, Volume V, Arthur Upham Pope ed., OxfordUniversity Press, London and NY, pg. 2252
- Matin-Asgari, A., 2012.The Pahlavi Era Iranian modernity in global context.The Oxford Handbook of Iranian Studies, Oxford and New York, 346-64.
- Olmstead A., T., 1948.History of the Persian Empire; The University of Chicago Press Chicago& London. 670 page
- Selden, R., S., S., 2016. Women and the Moral Politics of Dress in Twentieth-Century Tehran, Research Note <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/> (access date March 2017)
- Scarce, J. M. 1975.The development of women's veils in Persia and Afghanistan. *Costume*, 9(1), 4-14.

Web resources (besides given in text)

The EncyclopædiaIranica,<http://www.iranicaonline.org> (access date March 2017)

<http://donya-e-eqtesad.com/news/886864>(access date April 2017)

<http://www.meime.blogfa.com/post-81.aspx>

<http://sadm.u.ac.ir/upload/Topic/17412.pdf>

AKSARAY İLİNDE ÇORAP VE PATİK ÖRÜCÜLÜĞÜ

Öğr. Gör. Semra KILIÇ KARATAY

Aksaray Üniversitesi, Güzelyurt Meslek Yüksekokulu
Geleneksel El Sanatları Bölümü

N. Rengin OYMAN

Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

ÖZET

Temel giyim ihtiyaç maddelerinden biri olan çorap, yalnızca bir örtünme malzemesi olmayıp insan sağlığı açısından da son derece önemli bir giysidir. Günümüze göre değişik doku ve şekillerde de olsa çorap tarihi çok eskilere dayanmaktadır. MÖ 8. yüzyılda yaşamış eski Yunan şair Heseidos, hayvan kılından örülen bir ayakkabı astarından (Piloı) bahseder. Ayrıca Anadolu'da MÖ 5. yüzyılda Altay Pazırık Kurganı'nda bulunan keçe çoraplar, Türklerde çorap geleneğinin çok eskilere dayalı olduğunu kanıtlar. Örgü ile çeşitli ürünler meydana getirilmesine rağmen gerek ipin dayanıksızlığından gerekse iklim koşulları nedeniyle geçmişte yapılan örgüler günümüze kadar ulaşamamıştır. Bu nedenle eskiden yapılmış el örgüleri renk, iplik, üzerine yapılan desen ve motif bakımından değerli durumdadır.

Aksaray ilinde çorap ve patik örücülüğü, yüzyıllardır süre gelen bir el sanatıdır. Ev kadınlarının ve genç kızların çeyizlerinin vazgeçilmez bir parçası olan örgüler önemini halen daha yitirmemiştir. Yün, tiftik, pamuk, kıl veya ipek iplikten, tek şiş veya beş şişle görülmektedir. El örgüsü çorapların en belirgin özelliğini motifleri oluşturmaktadır. Zamanla desenlerde değişime uğramış ve hatta desende zengin kompozisyonlar yer almaya başlamıştır. Hemen her evde bulunan örücülük, zamanla hem malzeme hem de desen değişimine uğramıştır. Örneğin öncesinde çorap boyları genellikle diz kapağına kadar olmasına karşın zamanla boyları kısalmış ve artık tozluk diye bilinen ayak bileğinde bitmiştir. Çorap ve patik örücülüğünde önceleri genellikle yün kullanılmaktadır. Günümüzde farklı renklerde orlon ipler kullanılmaya başlanmıştır.

Bildiride, Aksaray ilinde örülen çorap ve patik örücülüğü, örgülerde kullanılan malzemeler, motifler ve zamanla meydana gelen değişimler, Aksaray da günümüz ekonomisine olan katkısı araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Örücülük, Çorap, Patik, Aksaray



1. GİRİŞ

Bir toplumun sözsüz dili ve edebiyatı olan el sanatları, içinde bulunduğu toplumun kültür taşıyıcısı görevini üstlenirler. Bir el sanatının yok olması demek, o toplumun dilinin ve de kültürünün de kaybolması demektir (Karakaş 2013: 154).

El sanatları, “bireyin bilgi ve becerilerine dayanan doğal hammaddelerin kullanıldığı elle ve basit araçlarla yapılan ve içinde yaşanılan toplumun yaşam biçimini, gelenek ve göreneklerini taşıyan, duygularını yansıtan en eski sanat dalıdır (Acar, 2006, IV).

Çorabı ören kişi bulunduğu çevreden, doğadan, bitkilerden, hayvanlardan, mimari eserlerden, kullandığı eşyalardan, yaşadığı acı tatlı olaylardan ve duygu durumundan (sevinçli, hüznü, öfkeli vb.) etkilenerak motifler geliştirmiştir (Özbağı vd., 2009, 71).

Temel giyim ihtiyaç maddelerinden biri olan çorap, yalnızca bir örtünme malzemesi olmayıp insan sağlığı açısından da son derece önemli bir giysidir. Çorap, insanın hayatı boyunca çok sayıda tükettiği ve kullandığı giyim eşyaları arasında ömrü en kısa olanıdır. Günümüze göre değişik doku ve şekillerde de olsa çorap tarihi çok eskilere dayanmaktadır. MÖ 8. yüzyılda yaşamış eski Yunan şair Heseidos, hayvan kılından örülen bir ayakkabı astarından (Pilo) bahseder. Ayrıca Anadolu’da MÖ 5. yüzyılda Altay Pazırık Kurganı’nda bulunan keçe çoraplar, Türklerde çorap geleneğinin çok eskilere dayalı olduğunu kanıtlar ve Mezopotamya’da, MÖ 20. yüzyılda örme çoraplar bulunduğu rivayet edilmektedir. Örgü ile çeşitli ürünler meydana getirilmesine rağmen gerek ipin dayanıksızlığından gerekse iklim koşulları nedeniyle geçmişte yapılan örgüler günümüze kadar ulaşamamıştır. Bu nedenle eskiden yapılmış el örgüleri renk, iplik, üzerine yapılan desen ve motif bakımından değerli durumdadır (Köklü 1997: 21).

Çoraplarda kullanılan kompozisyonlar, yörelere ve motif özelliğine göre değişiklik göstermektedir. Bu kompozisyonlar, bir veya birkaç türlü motifin bir araya getirilmesiyle ortaya çıkar (Özbel 1945: 8).

Bazı bölgelerde çoraplarla ilgili âdetler ve inanışlar vardır. Örneğin, beyaz çorap hediye edilmesi, aydınlık temennileri; siyah çorap hediye edilmesi kötü temennileri ifade ederken başka renkteki çorapların hediye edilmesi de üzerindeki renk ve motiflerin manasına göre anlam kazanır. Bir çorabın örülüşündeki hata veya çaprazın, evliler arasında geçimsizliğe sebep olduğu düşünülürken çorap çiftinden tekinin kaybolması veya çalınmasının, evlilerin ayrılığına sebep olduğuna inanılır. Bunun dışında dul bir kadının erkek çorabı giymesinden evlenmek istediği manası çıkarılır (Özbel 1945: 11).

Çorapta kullanılan motifler, hayatın geçiş dönemlerini yansıtırken aynı zamanda doğada görülen bitki ve hayvanların sembollerini de taşırlar. Kadınlar, çoraplara kendi iç dünyalarını, gizli isteklerini, umutlarını, hayallerini, toplumdaki yerini vs. yazarlar. Kadının yaşamı, geçmişi, sevdiği, sevdikleri, kini, nefreti, evliliği çoraplara nakış nakış işlenmiştir. Kadın yaşadıklarını bu nakışlara verdiği adlarla somutlaştırmıştır (Taner 1983: 12-13).

Çorap ve patik örmede iğ, kirman, beş şiş, iki şiş, tek şiş tığ kullanılan başlıca araç gereçlerdir. Çorap örmede kullanılan temel malzeme bazı örneklerde yün iken bazı örneklerde ise orlon ip kullanılmaktadır. Yünler saf halleri ile renksiz çorapların örülmesinde kullanılmaktadır. Eski saf yünden düz örülmüş çorapların yerini günümüzde renkli orlon ipler almaya başlamıştır.



Halkın yaşamından ve kültüründen ayrı düşünülemeyen çorap, halk kültürünün en belirgin rengini, canlılığını ve anlatımını yansıtır. Anadolu'daki çoraplar incelendiğinde yurdun her köşesinin çoraba bakışının farklı olduğu görülür. Herkes kendi ailesinin, aşiretinin sembolünü en güzel anlatımla çoraba işlemiştir. Bu kültürel anlatım kadın, erkek ve çocuk çorabında ayrı ayrı olduğu gibi genç kız, genç erkek, nişanlı, asker, dul, yaşlı çorabında da değişiklik gösterir (Taner 1983: 12).

Günümüzde el örücülüğü teknolojinin ilerlemesi ile birlikte zayıflarken çeşitli yörelerde varlığını sürdürmektedir. Teknolojinin ilerlemesinden etkilenen ve bugün yerini makine tezgahlarında örülen çoraplara bırakan el örmesi çoraplar için de bu el sanatının yaşatılmasında envanter hazırlama çalışmaları yapmak önemini korumaktadır (Çoruh ve Çaparlar, 2012).

Sanayileşmenin bir sonucu olarak teknolojik gelişmeler; kent insanı ile birlikte kırsal bölgelerdeki nüfusu da etkilemiştir. Özellikle tarımda makineleşme, köylerde işsiz nüfus fazlalığı oluşturmuş, bunun sonucunda da köylerden kentlere ve büyük şehirlere göç hızlanmıştır. Geleneksel değerlerini yaşayan bu insanlar, geleneklerini ve becerilerini bırakmaya başlamışlar sonrasında teknolojik ürünleri tercih etmiştir. Halk zanaatı ürünlerine ihtiyacın azalması, çeşitli zanaat kollarının yavaş yavaş yok olmasına sebep olmuştur.

Geleneksel kültürün maddi ürünleri olan el sanatı ürünler, günlük kullanım eşyası olarak nitelenmektedir. Giyim-kuşamdan, mutfak araç-gereçlerine, semercilikten, müzik aletlerine, halı ve kilime kadar çok çeşitlilik göstermektedir. İnsanların gündelik yaşamlarını kolaylaştırmaya yönelik olarak üretilmiş olan bu ürünler bir toplumun yaşam biçimini yansıtan, toplum içinde değişik işlevleri olan ürünlerdir. Bu işlevleri yanında ekonomik işlev ve daha farklı işlevlere de sahip olan el sanatı ürünler, kendilerinden sonra gelen üretilmeye, hammadde, üretim teknikleri ya da süsleme biçimleri gibi yönlerden bilgi aktarmışlardır. Ancak sanayi devrimi ile birlikte, el emeğine dayalı üretim, endüstriyel üretim karşısında gerilemiş ve pek çok el sanatı ürün ortadan kalkmış, üretimi kaybolmaya yüz tutmuş ya da bazıları da işlev değiştirerek yeni görünüm kazanmıştır (Öztürk, 2005, 67).

2. AKSARAY İLİ ÇORAP VE PATIK ÖRÜCÜLÜĞÜ

Aksaray'da çorap ve patik örücülüğünün başlangıç tarihi bilinmemektedir. Örücülük yüzyıllardır Aksaray ilinde var olmuş ve hala varlığını sürdüren el sanatlarımızdan biridir. Desenleri açısından zenginlik gösteren bu el emeği ürünlerin her biri çok değerlidir. Ancak son yıllarda hazır giyim üzerine yaşanan gelişmeler ve sanayileşme çorap ve patik örücülüğünü olumsuz yönde etkilese de yine günlük ihtiyaç, çeyizlik ve hediye ürünü olarak büyük talep görmektedir. Hemen hemen her evde var olan çorap veya patikler ya ev sahibi tarafından örülmüş yahut hediye olarak gelmiş ya da satın alınmıştır.

Başlangıçta değişik ihtiyaçlardan üretilen el sanatı ürünleri şimdilerde zevke dönüşmüştür. Son zamanlarda bahsi geçen nedenlerden dolayı azalan ilginin tekrar arttığı görülmektedir.

Başlangıçta 2 veya 3 çift ilmekle başlanan çorap ve patikler burun kısmından örülmeye başlanmakta, burun kısmı için ilmekler birer tane artırılarak örme işlemine devam edilmektedir. Burun kısmı tamamlandıktan sonra topuk kısmına kadar örme işlemi sürdürülmektedir. Boğaz ve topuk kısmı örülerek ise çorap elde edilmektedir.

Eskiden çoraplar günlük ihtiyaçlarda ve soğuktan korunmak amacıyla kullanıldığı için genellikle diz boyunda olup desensiz düz olarak örülür bazen de desene yer verilirdi. Ancak



günümüzde ise ısınmak veya ihtiyaçtan ziyade hediyelik eşya, kızların çeyizliklerine konulması ya da satış ürünü olarak örüldüğü için zamanla boyunda ve deseninde değişim olmuştur. Eski örnekleri genellikle uzun ve desensiz iken günümüzde kısa ve desen kompozisyonları vardır.



Fotoğraf 1.Uzun çorap
(Kılıç Karatay,2017)



Fotoğraf 2.Kısa (Tozlu) çorap
(Kılıç Karatay,2017)

Çorap ve patik örgülerin bütün çizgileriyle günümüzde kullanımı ve dokuması devam etmektedir. Çorap, özellikle Aksaray merkez kesimlerde ve köylerde örülmektedir. Çorap ve patiklerin yapımında kullanılan motifler; kebekli, laleli, pıtrak, suyolu, uğur böceği, çapraz, çiçekli, örümcek, göz, baklava dilimi ve kilim motifleri kullanılmaktadır. Çorap örücülüğü ayrıca ham maddesi hayvansal ve bitkisel lif olan el sanatıdır. El örgüsü çoraplar ve patikler genellikle beş veya iki şiş ile yapılan çorap ve patiklerin yanı sıra tığ ile yapılan çorap ve patiklerde mevcuttur.

Patik örücülüğünde ise desenler genellikle bitkisel motifler ve kilim motifleri görülmektedir. Ancak günümüzde geleneksel motiflerin dışında isteğe bağlı olarak yeni farklı desenler görülmektedir.

Günümüzde patik örücülüğüne çorap örücülüğünden fazla önem verilmektedir. Genellikle çeyizlerde yer alan patikler daha fazla ilgi görmektedir. Özellikle de evlenecek olan kız veya erkeğin çeyizlerinde yirmi çifte yakın hatta daha fazla patik bulunmaktadır. Aksaray iline özgü olan “yolluk” diye bilinen düğün geleneğinde düğün davetlerinde genellikle seccade, patik ve yemeni konulmaktadır. Yakın aile fertlerine verilen yolluklarda en az bir çift patik bulunmaktadır. Bu nedenle patik çeyizlerin vazgeçilmez bir parçasıdır.

Dokumaların teknik, desen, renk ve kullanılan malzeme olarak belirlenmesi, dokuma örneklerinin resimlenmesi, dokumaların gelenekselliğini korumak, kaybolmalarını önlemek, gelecek kuşaklara aktarımını sağlamak açısından gereklidir. Dokumaların yöredeki ihtiyaca yönelik kullanımları ve çeyiz gibi geleneksel kullanım alanları dışında, günümüz de moda uygun şekilde yeni kullanım alanları oluşmuştur. Aynı zamanda turizmde hediyelik eşya olarak da örülmesi de ekonomiye destek vermektedir. Çorap ve patik örücülüğü el sanatları içinde dokuma türünde en çok karşılaşılan ürünlerdendir. Genellikle kadınların emeği olan çorap ve patikler, hem ihtiyacı görmek hem de pazarlanmak amacıyla örülür. Çoraplar renk, motif ve malzeme olarak yöreden yöreye çeşitlilik göstermektedir. Çorap ve patik örücülüğünde genellikle tek şiş, iki şiş, beş şiş veya tığ kullanılmaktadır. Desene ve patiği örme tekniğine göre hangi şişin veya tığın kullanımına karar verilir.



Fotoğraf 3. Tek şiş ile Patik örgüsü
(Kılıç Karatay,2017)



Fotoğraf 4. Beş şiş ile Patik örgüsü
(Kılıç Karatay,2017)

3. Çorap ve Patiklerde Kullanılan Motifler



Fotoğraf 5. Kelebek Motifli çorap
(Kılıç Karatay,2017)



Fotoğraf 6. Kelebek Motifli patik
(Kılıç Karatay,2017)

Uğur böceği Motifi: Cennet böceği olarak da isimlendirilen bu motif çorap ve patiklerde beş şiş ile örülmektedir. Uğur getirdiğine inanılan bu motif sadece çorap ve patiklerde değil aynı zamanlarda yelek, ceket, hırka ve yelek gibi diğer örgülerde de kullanılmaktadır. Örmeye parmak ucundan başlanmaktadır (Şanlı, 2017).



Fotoğraf 7. Suyolu Motifli çorap
(Kılıç Karatay,2017)



Fotoğraf 8. Suyolu motifli çorap
(Kılıç Karatay,2017)

Suyolu olarak bilinen ve düz olarak farklı renlerden örülen motiflerde örgülerde kullanılmaktadır. Bazılarında saf yün kullanılırken bazılarında renkli orlon ipler kullanılmaktadır(Şanlı, 2017).



Fotoğraf 9. Koçboynuzu motifli çorap

(Kılıç Karatay,2017)

Koçboynuzu motifi; yıllardır örgüde kullanılan bu motif koçun boynuzuna benzediği için bu ismi almıştır. Örgü yapan bayanlara göre erkekliğin yanı sıra güçlü kadını ifade ettiğini, eşinin yanında olduğunu ifade ettiği düşünülmektedir (Kılıç, 2017).



Fotoğraf 10. Göz Motifli çorap

(Kılıç Karatay,2017)



Fotoğraf 11. Göz Motifli çorap

(Kılıç Karatay,2017)

Göz motifi bilindiği üzere insanları nazardan ve kötü gözlerden koruduğu düşüncesi ile yüzyıllardır önemli bir motif olmuştur. Özellikle de muska motifiyle bir arada kullanılması aileyi dışardan korumak içindir. Beş şişle parmak ucundan örülmeye başlanan bu çorap örneğinde de topuk kısmında göz motifi kullanılmıştır (Ayhan, 2017).



Fotoğraf 12. Göz Motifli patik

(Kılıç Karatay,2017)



Fotoğraf 13. Göz Motifli patik

(Kılıç Karatay,2017)

Göz motifi aynı zaman da patik örgülerde de sıkça kullanılan bir motiftir. Suyolu, zigzag gibi motiflerle birlikte farklı kompozisyonlar oluşturmaktadır. Desen



kompozisyonlarında sıkça kullanılan ve çeyizlik patik ve çoraplarda en çok kullanılan motiflerden biridir (Ayhan, 2017).



Fotoğraf 14. Kelebek Motifli patik
(Kılıç Karatay,2017)



Fotoğraf 15. Kelebek Motifli patik
(Kılıç Karatay,2017)

Kelebek motifli patikler genellikle beş şişle örülmektedir. Gelinlik çeyizlerde vazgeçilmeyen bir motiftir. Örmeye parmak ucundan başlanarak örülmektedir (Dinke, 2017).



Fotoğraf 16. Tomurcuk Gül Motifli çorap
(Kılıç Karatay,2017)



Fotoğraf 17. Tomurcuk Gül Motifli çorap
(Kılıç Karatay,2017)

Tomurcuk gül umudu, mutluluğu beklenen müjdeleri ifade etmesi düşüncesiyle örgü yapan bayanlar tomurcuk diye adlandırılmaktadır. Suyolu motifleriyle de aynı kompozisyonda yer almasının nedeni ise yeni bir evliliği ifade ediyor olmasıdır (Duru, 2017).



Fotoğraf 18. Gül motifi
(Kılıç Karatay,2017)



Fotoğraf 19. Patik arka yüzü
(Kılıç Karatay,2017)



Fotoğraf 20. Gül Motifli Çorap
(Kılıç Karatay,2017)

Gül motifli patikler bitkisel desenli örnekler arasında yer alıp beş şiş ile ayak parmak ucundan başlanarak örülen patik örneğidir. Gül motifinin yanı sıra çiçek motifi de kompozisyonlarda er almaktadır(Kav, 2017).



Fotoğraf 21. Lale motifi
(Kılıç Karatay,2017)



Fotoğraf 22. Patik arka yüzü
(Kılıç Karatay,2017)



Fotoğraf 23. Lale Motifli patik
(Kılıç Karatay,2017)

Bitkisel motiflerimizden olan lale motifinin değişik stilize edilmiş farklı şekillerde kullanılmıştır. Lale motifinin farklı şekilleri desen kompozisyonlarına zenginlik kazandırmıştır. Genellikle beş şişle parmak ucundan başlanarak örülmektedir (Kalkan, 2017).



Fotoğraf 24. Kilim Motifli patik
(Kılıç Karatay,2017)



Fotoğraf 25. Kilim Motifli patik
(Kılıç Karatay,2017)

Pıtrak motifi çorap ve patiklerin vazgeçilmez motiflerindedir. Pıtrak, göz ve su yolu gibi motiflerimizin sadece halı ve kilim dokumalarında olmayıp örgülerimizde de önemli bir yeri olduğunun en güzel örneğidir. Varlığı, gücü ve bereketi simgelemektedir (Karakuş, 2017).

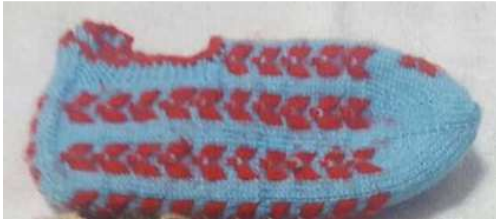


Fotoğraf 26. Sarma Motifli patik
(Kılıç Karatay,2017)



Fotoğraf 27. Sarma Motifli patik
(Kılıç Karatay,2017)

Sarma motifi olarak bilinen motif genellikle patik örgülerinde kullanılmaktadır. Beş şişle örülen patik örmelerinde kullanılan motifte şeritler birbirinin üzerinden keşişerek gibi görünmektedir. Birbirinin üzerinden geçmesinden dolayı sarma adı verilmiştir (Yaşar, 2017).



Fotoğraf 28. Başak Motifli patik
(Kılıç Karatay,2017)



Fotoğraf 29. Başak Motifli patik
(Kılıç Karatay,2017)

Başak motifine benzemesi nedeniyle bu ismi almış ve yaygın olan motiflerdendir. Başak motifi bolluğu ve bereketi ifade etmektedir. Özellikle köy ve kırsal alanlarda örülen örgülerde en çok görülen motiflerden biridir(Yazgan, 2017).



Fotoğraf 30. Çiçek Motifli patik
(Kılıç Karatay,2017)

Çiçek motifi sıkça kullanılan motiflerdendir. Bitkisel kökenli çiçek motifi hem çorap örmesinde hem de patik örmesinde rahatlıkla kullanılmaktadır. Bu motiflere şeker motifi olarak bilinen ve genellikle dokuma örneklerinde görülen motifle birlikte kullanılır. Şeker motifi gibi küçük bordür motifleri olan suyolu ve zigzag gibi motiflerle birlikte kullanılması kompozisyonlara zenginlik katmaktadır (Şişman, 2017).



Fotoğraf 31. Serpme Motifli patik
(Kılıç Karatay,2017)



Fotoğraf 32. Serpme Motifli patik
(Kılıç Karatay,2017)

Serpme motifi olarak bilinen ve küçük kare şeklinde olan bu motifte sıkça kullanılmaktadır. Genellikle suyolu gibi kenar bordür motifleri ile birlikte kullanılmaktadır

Serpme denilmesinin nedeni yan yana ve sık halde olmasıdır. Bu motif aynı zamanda tek başına desen kompozisyonu olarak kullanılmaktadır (Ar, 2017).



Fotoğraf 33. Küpelı Motifli patik
(Kılıç Karatay,2017)



Fotoğraf 34. Küpelı çiçeği
(Kılıç Karatay,2017)



Küpeli çiçeğine benzemesi üzerine küpeli adını alan motif genellikle patik örmelerinde kullanılmaktadır. Küpeli motifi beş şiş, iki şiş ve tek şişle örülmesinin yanı sıra tığ ile de örülebilmektedir. Küpeli motifi aynı zaman da narinliği de ifade etmektedir (Ar, 2017)



Fotoğraf 35. Zigzag Motifli patik
(Kılıç Karatay,2017)

Zigzag motifi genellikle halı ve kilim dokumalarının kenar suyunda kullanılan bir motiftir. Patik veya çorap örmesinde kullanılması bu motifin sadece dokuma motifi olmadığını göstermektedir(Yaşar, 2017).

Aksaray çorap ve patik örücülüğünde kullanılan motifler genellikle ezberle örülmüş desen örneği kullanılmamıştır. Örücü bayanlar desenleri çevredeki bitkilerden, hayvanlardan esinlenmiş veya halı kilim dokumalarında kullanılan geleneksel olmuş motiflerimizdir. Her geçen gün desen kompozisyonu değişime uğramış düz olan örmelerin yerine desenli örmeler örülmüştür. Hatta geleneksel motiflerimizin de dışına çıktığı örneklerde mevcuttur. Örücü bayanlar gördükleri her nesneyi örgüye desen olarak aktarmaya çalışmışlar ve başarılı da olmuşlardır. Günümüz desenleri arasında kalpli, küpeli gibi desenler gözlem sonucunda üretilmiş motiflerdendir.

Örücülük hediyeelik ürün veya çeyizlik ürün olmanın dışında ekonomik olarak destek vermektedir. Çoğu okumamış bayanların geçimine maddi olarak katkı sağlamaktadır.

4. SONUÇ

Genel olarak Aksaray çorap ve patik örgü örneklerine bakıldığında örgüler beş şiş, iki şiş, tek şiş ve tığ kullanılarak örülmektedir. Yıllar boyunca süregelen bu nadide el sanatlarımız günümüzde de önemini korumaktadır. Eskiden sadece yün ile örülmesine rağmen zamanla malzeme değişikliğine uğramış yün yerine bazı örme örneklerinde orlon rastlanmaktadır. Günümüz örneklerinde ise daha çok renkli orlon ipler kullanılmaktadır.

Desen özelliklerine bakıldığında gelenekselleşmiş gül, lale, çiçek ve yaprak gibi motiflerimizin yanında geometrik olan pıtrak, koçboynuzu gibi motiflerimizde kullanılmaktadır. Bunların yanı sıra suyolu, hayvan motifleri gibi motiflerinde kullanıldığı görülmektedir. Genelde farklı el sanatlarında kullanılan motiflerin çorap ve patiklerde kullanılması el sanatlarında etkileşiminde en iyi örneğidir. Genellikle patik örgülerinin desenlerinde zengin kompozisyonlara yer verilmektedir. Çorap ve patik örgülerinin genel olarak desenlerine bakıldığında gelenekselden kopulmadığı, kültürümüzün nesilden nesle geçiş yapıldığının en güzel kanıtıdır.

Çeyizlik ürünlerin vazgeçilmezi olan bu ürünlerden çoraplarda zamanla boylarında kısalma olmuş ve düz olarak örülen çoraplarda artık zengin desen kompozisyonları hakim olmuş durumdadır. Patiklerde de kullanılan geleneksel motiflerimiz olan suyolu, koçboynuzu,



pıtrak gibi geometrik desenlerin yerini lale, gül, küpeli çiçeği ve yaprak gibi bitkisel desenler yer almıştır.

Geleneksel el sanatları bir milletin geçmişini en güzel yansıtan örnekleridir. Çorap ve patik örmeleri hem ısınma ihtiyacından hem de çeyizlik ürün olarak günümüze gelmiş ve önemini kaybetmemiş el sanatlarımızdan biridir. Genellikle günlük yaşam ihtiyacının yanında çeyizlik ürünlerin vazgeçilmez parçası olan çorap ve patikler aynı zamanda ekonomik gelir olarak da ilgi gören el sanatlarımızdandır. Özellikle günümüz modasına uygun desenlerin kullanılıyor olması ilgiyi artırmıştır. Zamanla malzeme ve desen değişimine uğramıştır. Aksaray ilinde çorap ve patik örücülüğü aile ekonomisi açısından da önemlidir. Köylerde ve kırsallarda bazı bayanların geçim kaynağı olmuş hatta bazı bayanların hobi tutkusu olmuştur. El sanatlarımızın kaybolmaya yüz tuttuğu bugünlerde çorap ve patik örücülüğü canlı kalma yolunda başarılı olmuştur. Çoğunda fabrika ürünü ürünler tercih edilse de el emeği olan bu ürünlerimiz değerini korumaktadır.



KAYNAKÇA

- KÖKLÜ, Vildan: (1997). Çankırı İli Kızılırmak İlçesine Ait Birkaç Köyde Bulunabilen El Örgüsü Çorap Örnekleri ve Yeni Tasarımlar. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZBEL, Kenan: (1945). El Sanatları I Anadolu Çorapları. Ankara: Kılavuz Kitapları: IX
- TANER, Nuri: (1983). “Bir Kültür Ögesi Olarak Çoraplardaki Nakışların Halkbilimsel Önemi Üzerine Düşünceler 1”. Türk Folkloru (46), 12-13.
- UMUT, Arzu: (2009). Bir El Sanatı Olarak Süpürgeciliğin Sosyolojik Açından İncelenmesi (Adapazarı Örneği). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
- KARAKAŞ, Rezan: (2013). “Geçmişten Günümüze Çermik Yöresi İğne Oyacılığı”. Bilim ve Kültür - Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi, (2), 149-157.
- ACAR, M., 2006, "Geçmişten Günümüze Ekonomik ve Ticari Hayata Bakış Safranbolu El Sanatları", İstanbul: FSF Matbaacılık, Yayıncı Kent Araştırmaları.
- ÖZBAĞI, T., ÜLGER, N., KURT, G., TOKTAŞ, P., 2009, "Halk Bilim Araştırmaları Merkezi Koleksiyonundan El Sanatları Örnekleri II Dokumalar ve Örgüler", Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Sözlü görüşmeler

- AR, Leyla “Çorap ve patik üzerine Sözlü Görüşme” , 14 Mart 2017
- AYHAN, Nazife “Çorap ve patik üzerine Sözlü Görüşme” , 17 Mart 2017
- DİNKE; Melek “Çorap ve patik üzerine Sözlü Görüşme” , 17 Mart 2017
- DURU, Meryem “Çorap ve patik üzerine Sözlü Görüşme” , 14 Mart 2017
- KAV; Ayşegül “Çorap ve patik üzerine Sözlü Görüşme” , 17 Mart 2017
- KALKAN, Tayyibe “Çorap ve patik üzerine Sözlü Görüşme” , 17Mart 2017
- KARAKUŞ, Sabriye “Çorap ve patik üzerine Sözlü Görüşme” , 14 Mart 2017
- KILIÇ, Ayşe “Çorap ve patik üzerine Sözlü Görüşme” , 17 Mart 2017
- ŞANLI, Havva “Çorap ve patik üzerine Sözlü Görüşme” , 21 Mart 2017
- ŞİŞMAN, Halise “Çorap ve patik üzerine Sözlü Görüşme” , 14 Mart 2017
- YAŞAR, Saniye “Çorap ve patik üzerine Sözlü Görüşme” , 21 Mart 2017
- YAŞAR, Elmas “Çorap ve patik üzerine Sözlü Görüşme” , 21 Mart 2017
- YAZGAN, Ayşe “Çorap ve patik üzerine Sözlü Görüşme” , 14 Mart 2017



JOURNAL OF AWARENESS

BUHÛRÎZÂDE MUSTAFÂ ITRÎ EFENDİ'NİN SEGÂH ÂYÎN-I ŞERÎFİ'NİN ELDE BULUNAN BEŞ ÖNEMLİ NÜSHASININ KARŞILAŞTIRILARAK İNCELENMESİ

İsmail YÖRÜKÇÜOĞLU

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Türk Müziği Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi

ÖZET

Çalışmanın amacı Buhûrîzâde Mustafâ Itrî Efendi'nin Segâh Âyîn-i Şerîfi'nin elde bulunan beş nüshası arasında nağmeler, güfteler ve tartımlar bakımından farklılıkların olup olmadığını tesbit etmek, nüshaların arasında eksik veya fazlalık yönünden farklılıkların var olup olmadığını araştırmak varsa bu farklılıkların neler olduğunu ortaya koymak olarak belirlenmiştir.

Bu amaç doğrultusunda Buhûrîzâde Mustafâ Itrî Efendi'nin Segâh Mevlevî Âyîn-i Şerîfi'nin meşk yolunda ne gibi değişimlere uğradığı ve nüshalar arasındaki farklılıkların neler olduğu ile ilgili çıkarımlar yapılmıştır. Araştırmada nüshalar ve müellifleri hakkında bilgiler verilmiş, nüshaların hangi tarihte veya hangi tarihlerde yazılmış olabileceği ile ilgili çıkarımlar yapılmıştır. Araştırma esnasında tüm nüshalar Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre çevrilerek, notalar karşılaştırılacak şekilde yeniden yazılmıştır. Nüshalar arasında güftesi Osmanlı Türkçesi ile yazılı nüshaların güfteleri Latin alfabesine çevrilerek nüshaların altına yazılmıştır.

Ardından nüshalardaki farklılıklar güfteler, nağmeler, tartımlar, mertebe farklılıkları ve nüshalar arasındaki eksik veya fazlalık yönünden karşılaştırılarak incelenmiş bu hususlar doğrultusunda tesbitler yapılmış ve yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mevlevî müziği, Âyîn-i Şerîf, Segâh Mevlevî Âyîni, Itrî, Nüsha karşılaştırması

COMPARATIVE RESEARCH OF BUHÛRÎZÂDE MUSTAFÂ ITRÎ EFENDİ'S AVAILABLE FIVE IMPORTANT COPIES OF SEGÂH ÂYÎN-I ŞERÎF

ABSTRACT

The aim of the study is to determine if there are any differences between available five copies of Buhûrîzâde Mustafâ Itrî Efendi's Segâh Âyîn-i Şerîfi in terms of lyrics, melodies, rhythms, to search



whether there are distinctness among the copies in terms of absence or plus and if any to present what these differences are.

In line with this purpose, conclusions are made about what kind of changes Buhûrîzâde Mustafâ Itrî Efendi's Segâh Mevlevî Âyîn-i Şerîfî underwent in the way of musical practice and what the differences between the copies are. In the research, information is given about the copies and the authors, inferences are made about on which date or dates the copies may have been written. During the research, the entire copies are translated according to the Arel-Ezgi-Uzdilek system and notes are rewritten as being comparable. Among the copies, the lyrics which were written by the Ottoman Turkish are translated to the Latin Alphabet and written under the copies.

Then, the differences in the copies are examined by comparing lyrics, melodies, rhythms, levels, absence or plus and conclusions and interpretations are made in relation to these issues.

Keywords: *Mevlevî music, Âyîn-i Şerîf, Segâh Mevlevî Âyîni, Itrî, Copy Comparison*

1. GİRİŞ

Mevlevî Âyînleri, zaman içerisinde, belirli kaide ve teâmüllere bağlı olarak tören haline gelmiş olan Semâ esnasında icrâ edilen büyük hacimli eserlerdir. Makâm ve usûl uygulamaları bakımından Türk mûsikîsi'nin en zengin eserleri olan Mevlevî Âyînleri, mutrib denilen ses ve saz toplulukları tarafından icrâ edilir. Mevlevîler, üstün kıymet vererek bir değer atfettikleri ve hatta kutsal gördükleri bu eserleri Âyîn-i Şerîf olarak da adlandırmışlardır.

Mevlevîler, Hz. Mevlânâ'nın mûsikî ile ilgili yüceltici, değer atfeden fikir ve sözlerinin etkisiyle mûsikî sanatına önem vermişlerdir. Bu önemin bir sonucu olarak Âyîn-i Şerîf'ler, târihsel süreç içinde yalnız Mevlevî kültür ve sanatının değil tüm Türk sanatının en önemli unsuru hâline gelmiştir. Günümüzde dünya çapında ilgi uyandırmaya başlayan Mevlevî Âyînleri semâ ile birlikte, 2005 yılında UNESCO tarafından "İnsanlığa ait sözlü ve somut olmayan kültürel miras başyapıtı" olarak kabûl ve îlân edilmiştir.

Mevlevîhâneler, İslâm coğrafyası içerisinde var oldukları yerlerde sanatın her alanında kıymetli şahsiyetlerin yetişmesine katkıda buldukları gibi mûsikî alanında da pek çok önemli müzikolog, bestekâr ve icrâcının yetişmesini sağlamışlardır. Türk mûsikîsi eğitimin yapıldığı önemli kurumlardan biri hâline gelen Mevlevîhânelerden yetişen mûsikîşinaslar yalnızca Mevlevî mûsikîsi veya dinî mûsikî alanında değil mûsikîmizin hemen her alanında üstün mûsikî kabiliyetlerini göstermişler ve büyük katkılarda bulunmuşlardır.

Mevlevîhânelerden yetişmiş mûsikîşinaslardan olan Buhûrîzâde Mustafâ Itrî Efendi'nin bestelediği Segâh Âyîn-i Şerîf çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır. Buhûrîzâde Mustafâ Itrî Efendi yetiştirdiği devirde pek çok formda eserler bestelemiş, Türk mûsikî sanatına önemli katkılarda bulunmuş bir şahsiyettir. Buhûrîzâde Mustafâ Itrî Efendi, son yıllarda dünyanın da ilgisini çekmiştir. UNESCO, 2012 yılını vefâtının 300'üncü yılı olması münâsebetiyle "Bestekâr Itrî'yi Anma Yılı" olarak kabûl etmiştir.

Nüsha karşılaştırması ve incelemesi yapılan Buhûrîzâde Mustafâ Itrî Efendi'nin Segâh Âyîn-i Şerîfî, Mevlevî mûsikîsi'nin en kıymetli eserlerinden biridir. Mevlevî Âyîni formunun bestekârı bilinen ilk örneklerinden biri olması bakımından ayrı bir öneme sâhip olan bu eserde makâm, usûl, form (tür ve biçim) ile güfte uygulamalarının mâhiyeti ve nitelikleri eserin elde bulunan beş önemli nüshası üzerinden yürütülen karşılaştırma ve inceleme yoluyla ortaya konmaya çalışılmıştır.



Segâh Âyîn-i Şerîf'in karşılaştırılan nüshaları ve nüshaların hangi tarihte veya hangi tarihlerde yazılmış olabileceği ile ilgili bilgiler aşağıdaki gibidir:

Mustafâ Câzim Efendi-Râif Dede Nüshası: “Âyîn-i Şerîf Mecmu'ası-notalar”, Ankara Milli Kütüphane Mikrofilm Arşivi no. A-1381, s. 102-112'de bulunmaktadır. Mustafâ Câzim Efendi-Râif Dede mecmuası ile ilgili olarak yapılan çalışmalardan Mustafa Câzim El-Mevlevî'nin Hicâzkar Âyîn-i Şerîf'i adlı makâlede, mecmuanın sonunda eski harflerle üç kayıt bulunduğu belirtilmektedir. Bu kayıtlardan ilkinin şöyle olduğunu: “Derûn-i defterdeki ma'a ilâhî yirmi altı aded âyîn-i şerîf notalarını ya'nî mûsikîlerini hâsseten kütübhâne-i Hazret-i Mevlânâ'ya vakf etmek ümniyyesiyle okutturup lehu'l-hamd yazmağa muvaffak oldum. İşbu âyîn-i şerîf notalarını tahrif etmemelerini kâriîn-i kirâmdan ricâ ederim. Müteveffâ Manisalı Mehmed Dedezâde Mustafa Câzim el-Mevlevî 15 Şaban 1318/8 Aralık 1900” ve bu nottan mecmuanın Câzim el-Mevlevî tarafından bir araya getirildiğinin anlaşıldığı araştırmacılar tarafından belirtilmiştir (Çevikoğlu ve Karaismailoğlu, 2009: 11, 12).

Neyzen Dede Emîn Efendi nüshası: Süleymaniye Kütüphanesi Galata Mevlevihanesi Bölümü, Demirbaş no. 122, Sınıflama no. 297.924, s. 110-115'de bulunmaktadır.

Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü'nde, Neyzen Dede Emîn Efendi'nin 14.3.1883-3.2.1945 târihleri arasında yaşadığı bildirilmektedir (Öztuna, 2006: 493). Nuri Özcan, TDV İslâm Ansiklopedisi'ne Uğur Derman ile beraber yazdığı Yazıcı, Mehmet Emin maddesinde, Dede Emîn Efendi'nin 1918 yılında Galata Mevlevîhânesi neyzenbaşısı Hakkı Dede'nin vefâtı üzerine bu mevlvîhânenin neyzen başılığına getirildiğini bildirmektedir (TDV İslâm Ansiklopedisi [TDV], 2013: 357, 358, 359). Emîn Efendi kendisini “neyzenbaşı” olarak tanıttığına göre 1918 ile Mevlvîhânelerin faaliyetlerinin sona erdiği 1925 senesi arasında yazılmış olmalıdır.

Abdülkâdir Töre nüshası: Süleymaniye Kütüphanesi Ekrem Karadeniz koleksiyonu, 3 nolu âyîn defteri, s. 29-35'de bulunmaktadır.

Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü'nde, Abdülkâdir Töre'nin 1873 yılında doğduğunu ve 27.8.1946 târihinde vefât ettiğini bildirmektedir (Öztuna, 2006: 401). Bu defterin Mevlvîhânelerin faaliyetleri sona erdikten sonra yani 1925 ile 1946 yılları arasında yazılmış olduğunu tahmin ediyoruz.

Konservatuvar nüshası: 1934-1939 yılları arasında Konservatuvar Tasnif ve Tesbit Heyeti tarafından yayımlanan Mevlvî Âyînleri neşriyatının 1934 târihli II. cildinde yer almaktadır (İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1934-1939: 331-346).

Saadettin Heper'in kitabı 1974 yılında Konya Turizm Derneği tarafından yayımlanmıştır (Heper, 1974: 43-52).

Câzim Efendi-Râif Dede nüshası, Neyzen Dede Emîn Efendi nüshası ve Abdülkâdir Töre nüshası bugün icra edilen Konservatuvar ve Heper nüshalarından önce yazılmış, geleneğin karşılaştırmalı olarak incelenmesine imkân sağlayacak çok kıymetli nüshalardır. Güftelerin tamamı eski harfli yazılmış olan bu nüshalardan Câzim Efendi-Râif Dede ve Abdülkâdir Töre; Batı notası ile ancak sadece tek bemol ve tek diyez işareti ile Neyzen Dede Emîn Efendi nüshası ise; Hamparsum notası ile yazılmıştır.

2. YÖNTEM

Buhûrîzâde Mustafâ İtrî Efendi'nin Segâh Âyîn-i Şerîfi'nin Elde Bulunan Beş Önemli Nüshasının Karşılaştırılarak İncelenmesi için, Nicel Araştırma Yöntemlerinden biri olan



Tarama Araştırması yapılmıştır. Büyüköztürk ve diğ. (2014: 14) Bilimsel Araştırma Yöntemleri kitabında tarama araştırmasını bir grubun belirli özelliklerini belirlemek için verilerin toplanmasını amaçlayan çalışmaları Tarama (Survey) araştırması olarak tanımlamıştır.

Buhûrîzâde Mustafâ İtrî Efendi'nin Segâh Âyîn-i Şerîfi'nin nüshalarının güfteler, nağmeler ve tartımlar açısından farklılıklarının var olup olmadığını varsa bu farklılıkların neler olduğunu ve nüshalar arasındaki eksiklik ve fazlalık yönünden farklılıkların var olup olmadığını, varsa neler olduğunu araştırmak amacıyla İçerik Analizi yapılmıştır.

Veriler analiz edilip yorumlanmadan önce Câzim-Efendi-Râif Dede nüshası, Neyzen Dede Emîn Efendi nüshası, Abdülkâdir Töre nüshası, Konservatuvar nüshası Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre Finale nota yazım programı kullanılarak yeniden yazılmış, eski yazılı güfteleri olan nüshalar Latin alfabesine çevrilerek nota altına yazılmıştır. Ardından Saadettin Heper nüshası da yeniden yazılarak nüshalar karşılaştırılmıştır. Karşılaştırma için hazırlanan şablon örneği aşağıda verilmiştir.

Şekil 1. Karşılaştırma şablonu örneği

CRN
Ey â - şık - ı rûy - î tü he-zâ - rân

DEN
Ey â - şık - ı rûy - î tü he-zâ - rân

TN
Ey â - şık - ı rûy - î tü he-zâ - rân

KN
Ey â - şık - ı ruy - î tü he-zâ - rân

HN
Ey â - şık - ı rûy - î tü he-zâ - rân

Karşılaştırma yaparken her satırın başına nüshaların müelliflerini belirtmek amacıyla Câzim-Efendi-Râif Dede nüshası "CRN", Neyzen Dede Emîn Efendi nüshası "DEN", Abdülkâdir Töre nüshası "TN", Konservatuvar nüshası "KN", Saadettin Heper nüshası "HN" olarak kısaltılarak yazılmıştır. Nüshaların karşılaştırılarak incelenmesi ve yorumlanmasında da aynı kısaltmalar kullanılmıştır.

Nüshaların karşılaştırılmasına ilişkin bulgular yorumlanırken, anlaşılabilirliği kolaylaştırmak amacıyla perde isimlerinin ilk harfi küçük harfle, makâm isimlerinin ilk harfi büyük harfle yazılmıştır¹.

¹ Örneğin: Segâh, segâh



Nüshaların her birine ait bir örnek sayfa Ekler bölümünde Ek-1, Ek-2, Ek-3, Ek-4 ve Ek-5 başlığı altında verilmiştir.

3. NÜSHALARIN KARŞILAŞTIRILMASI

Bu bölümde Buhûrîzâde Mustafâ İtrî Efendi'nin Segâh Âyîn-i Şerîfi'nin nüsha karşılaştırmaları ve incelemeleri yapılmıştır.

Tek diyez ve tek bemol işareti ile yazılı olan eski nüshalar, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilirken bazı tereddütler yaşanmaktadır. Nüshalardaki perdelerin Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde hangi değiştirici işaret ile yazılması gerektiği konusunda farklı düşünceler olabilir.

Türk Müsîkîsinin Mes'eleleri adlı kitapta, geleneksel sistemde perde kavramının neyi ifâde ettiğini ve eski sistemlerle yazılmış notalardaki perdelerin nasıl anlaşılması gerektiği ifade edilmiştir. Her perdenin dar veya geniş bir frekans bandını bir bölgeyi işaret ettiği, bu bölgenin bir alt ucu bir göbeği ve üst ucu olduğu belirtilmektedir. Eserde konuyla ilgili, bütün eski nazariyatçıların, tarif ve notalamalarında Hüseyinî ve Hicâz dizilerinin ikinci basamağını aynı işaretle gösterildiğini, aynı şekilde Rast'ın üçüncü basamağında da gene o perdeyi "Segâh"ı gösterdiklerini belirterek konuyla ilgili bu şekilde açıklayıcı bir örnek verilmiştir. Son olarak adı geçen eserde, günümüzde ise hemen bütün icracıların Hüseyinî'nin segâhını Rast'ınkinden biraz daha pest bastıklarını, Hicâz'da ise büsbütün pestleştirerek onu dik kürdî perdesi olarak bastıkları belirtilmektedir (Tura, 1988: 201, 202, 203).

Bu görüşle, çalışmamızda tek diyez ve tek bemol kullanılarak yazılan nüshalardaki natürel si ve mi notalarının işaretsiz yazılmış olsa da bûselik ve hüseyinî perdelerini değil segâh ve dik hisâr perdelerini gösterdiğini düşünüyoruz.

Buhûrîzâde Mustafâ İtrî Efendi'nin Segâh Âyîn-i Şerîfi'nin elde bulunan beş nüshasında müelliflerin nüshaları yazarken donanımları gösterimleri açısından karşılaştırıldığında şunlar görülmektedir:

Câzim Efendi - Râif Dede nüshasında; donanımda Birinci Selâm'da sadece evc perdesi gösterilmiş, İkinci, Üçüncü ve Dördüncü Selâm'da donanımda sadece acem perdesi gösterilmiştir. Tek diyez ve tek bemol işareti bulunan bu sistemde, segâh ve dik hisâr perdeleri ârızalı gösterilmemektedir.

Neyzen Dede Emîn Efendi nüshası; Hamparsum sistemi ile yazılmıştır.

Abdülkâdir Töre nüshasında; donanımda Birinci Selâm'da sadece evc perdesi gösterilmiş, İkinci, Üçüncü ve Dördüncü Selâm'da donanımda işaret gösterilmemiştir. Tek diyez ve tek bemol işareti bulunan bu sistemde, segâh ve dik hisâr perdeleri ârızalı gösterilmemektedir.

Konservatuar nüshasında; segâh perdesi doğal perde olduğundan işaretsiz gösterilmektedir. AEU Sisteminde dik hisâr olarak adlandırılan perde ise bu sistemde 524288/532441 nispetinde pestleştiren *erha*' aralığını ifâde eden özel işaretle gösterilmiştir (Dârü'l-elhân Külliyyâtı 181-263, 1995: önsöz 4). Konservatuar nüshasında nevâ'dan erha' aralığı kadar pest gösterilmiş olan perde, yazımda Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin değiştirici işaretlerini kullanma tercihimiz nedeniyle tarafımızdan bakîyye bemolü ile gösterilmiştir. İkinci ve Dördüncü Selâm'da donanımda sadece evc perdesi gösterilmiştir. Üçüncü Selâm'da donanımda işaret gösterilmemiştir.

Heper nüshası AEU Sistemi ile yazılmıştır.



Segâh Âyîn-i Şerîf'in elde bulunan beş nüshasının Birinci Selâm bölümleri merteye bakımından incelendiğinde şunlar görülmektedir:

Câzim Efendi - Râif Dede Nüshasında; Birinci Selâm 7/8'lik olarak yazılıdır. Ancak Devr-i Revân 3+2+2 / 8 dağılımındaki iki adet 7/8'lik ritmik yapının ardı ardına getirildiği bir usûl olduğundan bu yazım bir farklılık olarak değerlendirilmemektedir.

Neyzen Dede Emîn Efendi nüshası da; 14/8'lik merteye ile yazılıdır.

Abdülkâdir Töre nüshasında; 14/8'lik merteye 3+[2+2] + 3+[2+2] / 8 şeklinde boğumlanmıştır.

Ali Rif'at (Çağatay), Raûf Yektâ Bey, Zekâizâde Hâfız Ahmed (Irsoy) ve Dr. Subhî (Ezgi)'nin hazırladığı Konservatuar nüshasında; Birinci Selâm'ın başında usûl rakamının sehven 14/4'lük olarak yazıldığı anlaşılmaktadır. Selâm, 14/8'lik merteye ile yazılıdır.

Saadeddîn Heper nüshası da 14/8'lik merteye ile yazılıdır.

Segâh Âyîn-i Şerîf'in elde bulunan beş nüshasının İkinci Selâm bölümleri merteye bakımından incelendiğinde şunlar görülmektedir:

Câzim Efendi - Râif Dede nüshasında; İkinci Selâm usûlün son 5/4'lük kısmından başlamış, ardından 9/4'lük olarak yazılmıştır. Ancak Ağır Evfer usûlü 4/4 ve 5/4 dağılımındaki iki adet ritmik yapının ardı ardına getirildiği bir usûl olduğundan yazım bir farklılık olarak değerlendirilmemektedir.

Neyzen Dede Emîn Efendi nüshası da; 9/4'lük merteye ile yazılıdır.

Abdülkâdir Töre nüshasında; İkinci Selâm 9/4 lük mertebede 4+5/4 şeklinde boğumlanmıştır.

Ali Rif'at (Çağatay), Raûf Yektâ Bey, Zekâizâde Hâfız Ahmed (Irsoy) ve Dr. Subhî (Ezgi)'nin hazırladığı Konservatuar nüshasında; İkinci Selâm usûlün son 5/4'lük kısmından başlamış, ardından 9/4'lük merteye ile yazılmıştır.

Saadeddîn Heper nüshası da; 9/4'lük merteye ile yazılıdır.

Segâh Âyîn-i Şerîf'in elde bulunan beş nüshasının Üçüncü Selâm bölümleri merteye bakımından incelendiğinde şunlar görülmektedir:

Câzim Efendi - Râif Dede nüshasında; Devr-i Kebîr 4'lük merteye ile yazılmış ve 4/4'lük ölçülerle 7 alt ölçüye bölünmüştür. 4. alt ölçünün ikinci yarısından Aksak Semâî usûlüne geçilmiştir. 8'lik merteye ile yazılan Aksak Semâî de 5/8'lik iki alt ölçüye ayrılmıştır. Yürük Semâî usûlünde bestelenmiş terennümler ve sözlü bölümler 6/8'lik merteye ile yazılıdır.

Neyzen Dede Emîn Efendi nüshasında; Devr-i Kebîr 4'lük merteye ile yazılmıştır. Devr-i Kebîr usûlü ile bestelenmiş bölümün son ölçüsünün ikinci yarısından başlayan Aksak Semâî usûlü de 4'lük mertebede yazılmıştır. Yürük Semâî usûlünde bestelenmiş terennümler ve sözlü bölümler 6/8'lik merteye ile yazılıdır.

Abdülkâdir Töre nüshasında; Üçüncü Selâm'ın Devr-i Kebîr usûlündeki ilk kısmı 4'lük mertebeye, 14 zamanlı olarak yazılmıştır. Ancak bu bölümde melodilerin 4/4 lük alt ölçülere ayrılan Devr-i Kebîr'e 8'lik merteye ile yerleştirildiği görülmektedir. Dolayısıyla nüshada her bir Devr-i Kebîr, 3,5 alt ölçüye yerleşmektedir. Aksak Semâî terennüm 8'lik mertebede Yürük Semâî bölümler ise 4'lük mertebede yazılmıştır.



Konservatuar nüshasında; Üçüncü Selâm'ın Devr-i Kebîr usûlündeki kısmı 4'lük merteye ile 14 zamanlı olarak yazılmıştır. Nüshada Aksak Semâî kısım 8'lik, Yürük Semâî usûlündeki bölümler ise 8'lik mertebede yazılıdır.

Saadeddîn Heper nüshasında; ise Üçüncü Selâm'ın Devr-i Kebîr usûlündeki kısmı 4'lük merteye ile 28 zamanlı olarak yazılmıştır. Nüshada, Aksak Semâî kısım 8'lik, Yürük Semâî usûlündeki bölümler ise 8'lik mertebede yazılıdır.

Segâh Âyîn-i Şerîf'in elde bulunan beş nüshasının Dördüncü Selâm bölümleri merteye bakımından incelendiğinde şunlar görülmektedir:

Câzîm Efendi - Râîf Dede nüshasında Dördüncü Selâm usûlün son 5/4'lük kısmından başlamış, ardından 9/4'lük olarak yazılmıştır. Ancak Ağır Evfer usûlü 4/4 ve 5/4 dağılımındaki iki adet ritmik yapının ardı ardına getirildiği bir usûl olduğundan yazım bir farklılık olarak değerlendirilmemektedir.

Neyzen Dede Emîn Efendi nüshası da 9/4'lük merteye ile yazılıdır.

Abdülkâdir Töre nüshasında Dördüncü Selâm 9/4 lük mertebede 4+5/9 şeklinde boğumlanmıştır.

Ali Rif'at (Çağatay), Raûf Yektâ Bey, Zekâîzâde Hâfız Ahmed (Irsoy) ve Dr. Subhî (Ezgi)'nin hazırladığı Konservatuar nüshasında Dördüncü Selâm usûlün son 5/4'lük kısmından başlamış, ardından 9/4'lük merteye ile yazılmıştır.

Saadeddîn Heper nüshası da 9/4'lük merteye ile yazılıdır.

Buhûrîzâde Mustafâ İtrî Efendi'nin Segâh Âyîn-i Şerîfi'nin elde bulunan beş nüshasının güfteler, nağmeler, perdeler, tartımlar ve nüshalardaki eksiklik-fazlalık yönünden incelenmesiyle elde edilen bulgular şunlardır:

Şekil 2. Birinci selâm 1 ve 2. ölçüler

The image displays a musical score for the first Selâm, consisting of five staves labeled CRN, DEN, TN, KN, and HN. Each staff contains a melodic line with lyrics underneath. The lyrics are: "Ey â - şık - ı rûy - î tû he-zâ - rân". The music is written in a staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 9/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.



Şekil 3. Birinci selâm 5 ve 6. Ölçüler

CRN
Rû ker - de be sûy - î tü he-zâ - rân

DEN
Rû ker - de be sûy - î tü he-zâ - rân

TN
Rû ker - de be sûy - î tü he-zâ - rân

KN
Rû ker - de be sûy - î tü he-zâ - rân

HN
Rû ker - de be sûy - î tü he-zâ - rân

Eserin Birinci Selâmının 1. ve 5. ölçülerindeki ilk nağmede DEN, KN ve HN'de rast perdesinden düğâh'a bağlanırken, CRN ve TN'de doğrudan düğâh'a inilmektedir.

Şekil 4. Birinci selâm 1 ve 2. ölçüler

CRN
Ey â - şık - ı rûy - î tü he-zâ - rân

DEN
Ey â - şık - ı rûy - î tü he-zâ - rân

TN
Ey â - şık - ı rûy - î tü he-zâ - rân

KN
Ey â - şık - ı ruy - î tü he-zâ - rân

HN
Ey â - şık - ı rûy - î tü he-zâ - rân



Şekil 5. Birinci selâm 5 ve 6. ölçüler

CRN
Rû ker - de be sûy - î tü he-zâ - rân

DEN
Rû ker - de be sûy - î tü he-zâ - rân

TN
Rû ker - de be sûy - î tü he-zâ - rân

KN
Rû ker - de be sûy - î tü he-zâ - rân

HN
Rû ker - de be sûy - î tü he-zâ - rân

2. ve 6. ölçünün en sonundaki not CRN ve TN nüshalarında kürdî (lâ#) perdesi iken, DEN, KN ve HN nüshalarında düğâh olarak yazılmıştır.

Şekil 6. Birinci selâm 9 ve 10. ölçüler

CRN
Ten - hâ ne - menem â - şık - ı rûy - î

DEN
Ten - hâ ne - me-nem â - şık - ı rûy - î

TN
Ten - hâ ne - menem â - şık¹³ rûy - î

KN
Ten - hâ ne - menem â - şık - ı rûy - î

HN
Ten - hâ ne - menem â - şık - ı rûy - î

9. ve 10 ölçüde CRN ve TN nüshalarında; evc perdesi üzerinde Segâh'ın yedeni olan acem (mi#) perdesi DEN, KN ve HN de kullanılmamıştır.



Şekil 7. Birinci selâm 51 ve 52. ölçüler

CRN
51
ci-hân - bâ - nem (âh) Zân dem ki ru - haş

DEN
51
ci-hân - bâ - nem Zân dem ki ru - haş

TN
51
ci-hân bâ - nem (âh) Zân dem ki ru - haş 23

KN
51
ci-hân bâ - nem (SAZ) Zân - dem ki ru - haş

HN
51
ci-hân bâ - nem Zân - dem ki rû - hâş

51. Ölçüde TN'de diğer nüshalardan farklı olarak hisâr perdesi kullanılmıştır.

Şekil 8. Birinci selâm 59 ve 60. ölçüler

CRN
59
te çi - râ bâ - şed (şed) îñ nâ -

DEN
59
te çi - râ bâ - şed (şed) îñ nâ -

TN
59
te çi - râ bâ - şed (şed) îñ nâ -

KN
59
te çi - râ bâ - şed (şed) îñ nâ -

HN
59
te çi - râ bâ - şed (şed) îñ nâ -



59. ve 60. ölçüde TN’de nevâ üzerinde Sabâ olarak yazılı olan nağme diğer nüshalarda görülmemektedir.

Şekil 9. Birinci selâm 63 ve 64. ölçüler

CRN
(hey) (süb) - (hâ) - (nem) (âh) (hey) (yâr)

DEN
(hey) (süb) - (hâ) - (nem) (hey) (yâr)

TN
(hey) (süb) - (hâ) - (nem) (âh) (hey) (yâr)

KN
(hey) (süb) - (hâ) - (nem) (âh) (hey) (yâr)

HN
(hey) (süb) - (hâ) - (nem) (hey) (yâr)

64. ölçüde DEN, KN ve HN’de usûlün ikinci yarısında eksiklikler olduğu görülmektedir.

Şekil 10. Birinci selâm 69-70. ölçüler

CRN

DEN

TN

KN
(yar) (yâr) (yü) (re) - (gim) (yâr) (gör) (ki) (ne) - (ler)

HN



Şekil 11. Birinci selâm 71-72. ölçüler

CRN
DEN
TN
KN
HN

71
71
71
71
71

Ey zi hic - rân - û fi - râ - kat
Ey zi hic - rân - û fi - râ - kat
Ey zi hic - rân - û fi - râ - kat
(var) (âh) Ey zi hic - rân - û fi - râ - kat
Ey zi hic - rân - û fi - râ - kat

69., 70. ve 71. ölçüde CRN, DEN, TN ve HN'de eksiklikler görülmektedir.

Şekil 12. İkinci selâm 59 ve 60. ölçüler

CRN
DEN
TN
KN
HN

59
59
59
59
59



Şekil 13. İkinci selâm 61- 62. ölçüler

CRN

DEN

TN

KN

HN

Şekil 14. İkinci selâm 63- 64. ölçüler

CRN

DEN

TN

KN

HN



Şekil 15. İkinci selâm 65-66. ölçüler

CRN

DEN

TN

KN

HN

Şekil 16. İkinci selâm 67-68. ölçüler

CRN

DEN

TN

KN

HN



Şekil 17. İkinci selâm 69 ve 70. ölçüler

The image shows a musical score for five instruments: CRN, DEN, TN, KN, and HN. The score is in 2/4 time and D major. The HN part starts at measure 69 with a melodic line, while the other parts are silent.

59. ölçüden başlayan 69. ölçüye kadar devam eden sadece HN’de yazılı olan bir terennüm bölümünün olduğu görülmektedir.



JOURNAL OF AWARENESS

Şekil 18. Üçüncü selâm 50-55. ölçüler

CRN 50

Hâ - li - kı - nî is - te - yen (âh)

DEN 76

TN 76

KN 76

HN 76

CRN 53

nâ - ha - lef ol - muş de - ğil (âh)

DEN 53

TN 53

KN 53

HN 53



Şekil 19. Üçüncü selâm 56-61. ölçüler

56

CRN Hal - ka gö - nül bağ - la - yan (câ - (nm))

DEN

TN

KN

HN

59

CRN son - ra pe - şî - mân o - lur

DEN

TN

KN

HN

50. ölçüden 61. ölçüye kadar sadece CRN'de yazılı diğer nüshalarda olmayan bir kısım olduğu görülmektedir.



Şekil 20. Üçüncü selâm 74-79. ölçüler

CRN 77

DEN 77

TN 74

KN 77

HN 77

Hâ - li - kâ - nî is - te - yen (âh)

CRN 77

DEN 77

TN 77

KN 77

HN 77

nâ - ha - lef ol - muş de - ğil (âh)



Şekil 21. Üçüncü selâm 80-85. ölçüler

CRN

DEN

TN

KN

HN

CRN

DEN

TN

KN

HN

Yukarıdaşekil 18 ve 19 açıkladığımız, CRN nüshasında yazılı olup diğer nüshalarda bulunmayan kısmın aynısının 74. ölçüden 85. ölçüye kadar TN’de yazılı olduğu ve diğer nüshalarda olmadığı görülmektedir.

4. SONUÇ

Sonuç olarak nüshalar açısından nağme, perde, güfte, tartım ve eksiklik fazlalık yönünden az ya da çok farklılıkların olduğu görülmektedir. Nüshalarda Câzim Efendi - Râif Dede Nüshası, Abdülkâdir Töre ve Dede Emîn Efendi Nüshasında yazım, Konservatuvar ve Heper nüshalarında dizgi ve baskı aşamalarında sehven oluşmuş harf ve hece farklılıklarının olduğu görülmektedir.

Nağme yönünden yapılan karşılaştırmalarda tavır farklılıkları sebebiyle nüshalara yansıyan süsleme farklılıklarının yanı sıra farklı perdelerde dinlendirilen nağmeler önemli



görülme de TN nüshasında Birinci Selâm'da görülen nevâ perdesi üzerindeki Sabâ nağmesi önemli bir farklılık olarak değerlendirilmektedir. Nüshaların yazımlarında çeşitli tartım farklılıklarının olduğu görülmektedir. Nüshalar arasında merteye yönünden bazı farklılıklar göze çarpmaktadır. KN'nin Birinci Selâm'ında yer alan ve diğer nüshalarda bulunmayan 3,5 ölçü miktarındaki fazladan terennüm bölümünün olduğu görülmektedir.

HN'nin İkinci Selâm'ı ise diğer nüshalarda bulunmayan terennüm nedeniyle 12 ölçü fazladır.

CRN'nin Yürük Semâî bölümünde diğer nüshalarda bulunmayan bir güfte ile bestelenmiş 12 ölçülük bir kısım bulunmaktadır. Bu kısım TN'de 12 ölçü sonra aynı güfteyle yer almaktadır.

Türk mûsikîsi eserlerinde nüsha farklılıklarının önemle incelenmesi gereken bir husûs olduğu düşünülmektedir. Târihî süreç içinde meşk kollarında oluşan farklılıkların ortaya konması ve farklı nüshaların kendi içlerindeki tutarlılık ile değerlendirmeye alınıp yeni icrâ nüshalarının oluşturulması mûsikî sanatımız açısından bir zenginlik oluşturacaktır. Bu tür çalışmaların yeterince yapılmamış olması üzücüdür. Bu tür çalışmaların artması dileğimizdir.



JOURNAL OF AWARENESS

KAYNAKÇA

- BÜYÜKÖZTÜRK, Ş., ÇAKMAK, E.K., AKGÜN, Ö.E., KARADENİZ, Ş. ve DEMİREL, F., 2014,*Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Pegem Akademi Yayınları, Ankara, 978-9944-919-28-9.
- ÇEVİKOĞLU, T., KARAİSMAİLOĞLU, A., 2009, Mustafa Câzîm el-Mevlevî'nin Hicâzkâr Âyîn-i Şerîfi,*Mevlânâ Araştırmaları Dergisi*,3, 11-58.
- DARÜLELHAN., 1995,*Darüelhan Külliyyatı 181-263*, Sema Vakfı, İstanbul.
- HEPER, S., 1974,*Mevlevî Âyinleri*, Konya Turizm Derneği Yayınları,Konya.
- İSTANBUL KONSERVATUVARI NEŞRİYATI, 1934-1939,*Mevlevî Âyinleri VI-XVIII*, Feniks Matbaası, Haşim Matbaası,Marifet Basımevi, Halk Basımevi, İstanbul.
- İSTANBUL KONSERVATUVARI NEŞRİYATI, 1934,*Mevlevî Âyinleri VII*, Haşim Matbaası,İstanbul.
- MANİSALI MEHMED DEDEZÂDE MUSTAFA CÂZİM el-MEVLEVÎ ve RÂİF DEDE, 1900,*Âyîn-i şerîf Mecmuası (Notalar)*, Ankara Milli Kütüphane Mikروفilm Arşivi Nu.A-1381, Mikروفilm (1958).
- NEYZEN DEDE EMİN EFENDİ (YAZICI),*Âyîn-i Şerîf Defteri(Notalar)*, İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi Galata Mevlevihanesi bölümü Demirbaş no:122, Sınıflama no: 297.924.
- ÖZTUNA, Y., 2006,*Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü I-II*, Orient Yayınları, Ankara, 975-6124-04-0 (Tk), 975-6124-05-9 (I. Cilt), 975-6124-06-7 (II. Cilt).
- TDV, 2013,*İslâm Ansiklopedisi Cilt 43*,Türkiye Diyanet Vakfı Yayın ve Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi, İstanbul, 978-975-389-427-2 (Takım), 978-975-389-754-9 (43. cilt).
- TÖRE, A.,*3 nolu Âyîn defteri (Notalar)*, İstanbul Süleymâniye El Yazmaları Kütüphanesi Ekrem Karadeniz koleksiyonu.
- TURA, Y., 1988, *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 975-7652-02-4.



EKLER

Ek-1 Câzim Efendi-Râif Dede Nüshası

۱۰۰

۱ مای ای آہ

۲ چہ ن جاگہ سی آہ

۳ جاگہ ص

۴ ن

۵ آہ

۶

۷ ایین شریف در میقات سنجک آہ بستہ عطر ای فیکر ختمہ اللہ علیہ

۸ قی ش عاتن سا زاہر فوی مرقش عاتن

۹ ی سوبہ در کوی رو آہ من ن طاسل من ن نا جا من ن جا

۱۰ آہ من ن طاسل من ن نا جا من ن جا قش عاتن سا زاہر فوی

۱۱ ہستکہ شو ی مرقش عاتم نہ عاتن

دور روان



The image displays two pages of a handwritten musical manuscript. Each page contains ten staves of musical notation. The notation is written in a style characteristic of traditional Arabic music, with notes and rests placed on a staff. Below the notes, there are lines of Arabic script, which are the lyrics of the piece. The pages are numbered 98 and 99 in the top right corner. The manuscript is written in dark ink on aged, yellowish paper. The handwriting is clear and legible. The overall appearance is that of a well-preserved historical document.



JOURNAL OF AWARENESS

Ek-4 Konservatuvar Nüshası

Segâh makamında Mevlevî Âyini

Buhûri Zade *İTRİ*'nin

Devri revan (♩=112)

Nº223

Ey a _____ şı k ı ru yi tû _____ he za _____ ra _____ n

a _____ şık ca ni men ca na ni men su _____ l ta _____ ni _____ men

Ru ke _____ r de be su _____ yi tû _____ he za _____ ra _____ n

a _____ şık ca ni men ca na ni men su _____ l ta _____ ni _____ men

Ten ha ne _____ me nem a şı k ı ru _____ yi

ki _____ tû hest ca ni menca _____ na ni me _____ n su _____ l ta ni men

Der he _____ r se ri mu yi tû _____ he za _____ ra _____ n

a şık ca ni men ca na ni men su _____ l ta ni men

E yi so _____ fi i _____ e _____ hi li _____ sa fa _____

e zi can bi gu _____ A _____ l la _____ h Hu _____ saz _____



JOURNAL OF AWARENESS

Ek-5 Saadettin Heper Nüshası

SEGÂH AYIN-I ŞERİFİ

Devr-i revan

Buhurî Zâde Mustafa İtrî Efendi

Eu â . . . sı ki rû yî tû he zâ . . . ran . . .
Ru ker . . . âe be sû yî tû he za . . . ran

şik câ ni men câ nâ ni men sul ta ni men
şik câ ni men câ nâ ni men sul ta ni men

Ten ha ne me nem a şı ki rû . . . yî

tû ki testî câ ni men câ nâ ni men sul ta ni men

Ber her . . . se ri mû yî tû he za . . . ran . . .

â . . . şik câ ni men câ nâ ni men sul ta ni men

Eu so fi eh li sa fa
vey â sı ki es ki ve fa

ez . can bi gû . . . Al lah hu
ez can bi gû . . . Al lah hu

Hâ hi ki cüm le can se ri
ta lâ yî ki câ nan şe ri

tû her . . . çi ha . . . hi an . . . şevî . . .

Ez can bi gû . . . Al lah hu

Dün ya ne hâ kün dîn bi sâ
âet ez he me â lem bi şü

SERAMİK TASARIMINDA GÜZELİ ARAYIŞ SÜRECİNDE YEREL DEĞERLERİN ESİN KAYNAĞI OLARAK KULLANIMI"

Doç. Mehmet Fatih KARAGÜL

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü

ÖZET

Matematik, mimari, geometri gibi alanlarla da ele alınmaya çalışılan güzellik, antik çağlardan beri filozofların çalışma konuları arasında yer almıştır. Her ne kadar dönemlere göre güzellik kavramı değişse de, güzellik aslında kişilerin kavrayışı ile alakalıdır. Aristo'ya göre kavrayabildiklerimiz güzel olacaktır, aksi takdirde estetik dışı olarak değerlendirilebilirler. Her ne kadar ideal güzelliğin formülü olmasa da, güzellik kavramı soyut ve somut olarak, bakana göre de değişmektedir.

Tarih çağları boyunca Anadolu kıyılarının farklı uygarlıklarca iskan edilerek, zengin bir kültür kompozisyonu oluşumuna kaynaklık ettiğini görmekteyiz. Stratejik ve jeopolitik önemiyle Çanakkale kıyıları da bu sürecin önemli bir kısmına tanıklık etmiştir. Yabancı güçler bu topraklara ve getireceği zenginliğin güzelliğine her zaman sahip olmak istemişlerdir.

"Hellespont" kelimesi, Çanakkale Boğazı'nın tarih boyunca kullanılmış olan isimlerinden birisidir. Çanakkale için yerel bir değer olan Hellespont'un, coğrafi çevre, kültürel zenginlik ve anlam bütünlüğü bakımından, tasarımlarda esin kaynağı olarak kullanılmasına ilgili gerçekleştirilen bir dizi tematik çalışma, Hellespont sergisine (Karagül, 2014) paralel olarak bu bildiride ele alınmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Seramik tasarımı, güzel, esin, yerel, Hellespont

"USAGE OF LOCAL VALUES AS THE INSPIRATION SOURCEDURING THE BEAUTY SEEK PROCESS IN CERAMIC DESIGN"

ABSTRACT

The beauty that has been tried to be addressed with such fields as mathematics, architecture, geometry has been among the subjects of philosophers since antiquity. Although the concept of beauty varies according to the periods, beauty is in fact related to the conception of the people. According to Aristotle, the values we can grasp will be beautiful, otherwise considered as non-aesthetic. Although



there is not a formula of the ideal beauty, the concept of beauty changes in an abstract and concrete way, according to the persons who monitoring.

Throughout the ages, we can see that the Anatolian coasts have been governed by different civilizations and are a source of rich cultural composition. With its strategic and geopolitical importance, Çanakkale shores also witnessed a significant part of this process. Foreign powers always want to possess these lands and the beauty of the richness of these lands.

The word "Hellespont" is one of the names used throughout the history of the Dardanelles. Hellespont is a local value for Çanakkale as geographical environment, cultural wealth and sense of meaning. A series of thematic works on using Hellespont as inspiration in designs will be addressed in this notice.

Keywords: Ceramic design, beauty, inspiration, local, Hellespont

1. GİRİŞ

Matematik, mimari, geometri gibi alanlarla da ele alınmaya çalışılan güzellik, antik çağlardan beri filozofların çalışma konuları arasında yer almıştır. Her ne kadar dönemlere göre güzellik kavramı değişse de, güzellik aslında kişilerin kavrayışı ile alakalıdır. Sokrates güzele dair, ideal güzellik, ruhsal güzellik ve işlevsel güzellik olarak üç estetik kategori belirlemiştir (Eco, 2006:48). Aristoteles'e göre kavrayabildiklerimiz güzel olacaktır (Aristoteles, 1987:28), aksi takdirde estetik dışı olarak değerlendirilebilirler. Kavrayabildiğimiz ise bilindik ve bize ait olan değerler olduğu sürece sorunsuzdurlar ve güzel olarak adlandırılabilirler. Her ne kadar ideal güzelliğin formülü olmasa da, güzellik kavramı soyut ve somut olarak, bakana göre de değişmektedir.

2. TASARIMLARDA KULLANILAN YEREL DEĞERLER VE ESİN KAYNAKLARI

Tarih öncesi veriler: Mitoloji, antik kentler (Troia), seramik vazo resimleri

Mimari yapılar: Megaron, kutsal alan, odeon, depo

Mimari unsurlar: Tonoz, sütun, kemer, alınlık, triglif, payanda, kapı

Coğrafi unsurlar: Çanakkale boğazı, Araplar boğazı, çay ve nehirler (Meandır, Karamenderes)

Sosyolojik temalar: İstila, savaş, yıkım, direniş, göç, yıkım, tabakalaşma, kültür tabakalaşması

Tarih çağları boyunca Anadolu kıyılarının farklı uygarlıklarca iskân edilerek, zengin bir kültür kompozisyonu oluşumuna kaynaklık ettiğini görmekteyiz. Tarihte yaşanan bu sürecin önemli bir kısmına Çanakkale kıyıları ve boğazı tanıklık etmiştir. Uygarlıkların bu toprakları seçmesinde, Anadolu'nun barındırdığı zenginlik ve güzellikler en önemli etkenlerdendir. Akdeniz'den Karadeniz'e dek gerçekleşen bu iskân kimi zaman kolonizasyon, kimi zaman da yağma ve yıkımla sonlanmıştır. Ege ve Karadeniz arasında bir köprü görevi oluşturan Marmara Denizi ise boğazları ve konumu ile oldukça stratejik ve jeopolitik bir önem arz etmiştir. Dolayısıyla bu topraklar zenginliğin getireceği güzele ulaşabilmek için hep farklı güçlerce elde edilmek istenmiştir. Bu durum günümüzde de kültürel yapılanmayla ticarileşmiş durumdadır.

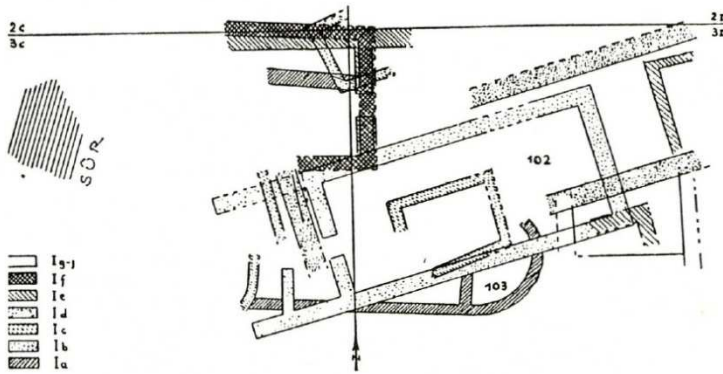
Yerel değerlerden ve Çanakkale Boğazı'nın isimlerinden biri olan "Hellespont" kelimesi, bu noktada çok önem kazanmaktadır. Olaylar mitoloji ile kaynaşarak antik çağlarda başlamıştır Çanakkale Boğazının eski adlarından olan *veHelle'nin Denizi* anlamında kullanılan bu kelimenin kökeninde, Hellespont deniz tanrıçası Helle yer almaktadır. Pek çok uygarlık, hayali ya da gerçek kahramanın adının geçtiği bu bölge, bünyesinde barındırdığı değerler açısından önemlidir.

Troia savaşı ile başlayan batının doğuyu ele geçirme çabaları Anadolu'yu elde tutma zorunluluğu doğurmuş, Haçlı savaşları ile devam eden bu çabalar, Çanakkale savaşları ile yakın tarihte kültürümüz için önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur. Geçmişe baktığımızda, günümüzdeki pek çok uygulamanın izlerini bu bölgede görebilmekteyiz. Hellespont ve yakın çevresi de bu değerler adına büyük bir zenginlik barındırdığından, tema paralelinde gerçekleştirilen seramik tasarımlar, bu verilerden esinlenerek üretilmiş bir seçki olarak değerlendirilmiştir.

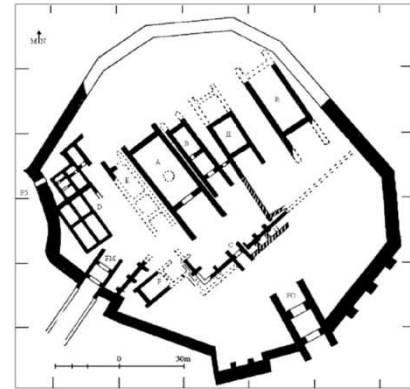
Yerel temalar farklı biçimlerde kurgulanarak eserlere dönüştürülerek güzele ulaşma çabası güdülmüştür. Bu durum kullanılan tasarım anlayışında belirli noktalarda, Platon'a göre mimesise ters düşse de (Ülger, 2013:15-28), körü körüne taklitten (Tunalı, 1983:77) kaçınılmıştır. Yaklaşım olarak Aristoteles'in mimesis tanımı (Hafız, 2016:49) gerçekleştirdiğimiz tasarımlar için daha uygun olmaktadır

Antik kentlerin varlığı ve özellikle bunların mimarisi, tasarımda esin kaynağı olarak seçilen yerel değerlerdendir. Bu unsurlar plastik şekillendirme için başlangıç oluşturmuştur. Erken örneklerinden birinin M.Ö. 3000 lerde TroiaI'e ait 102 numaralı evin altında (Işık, 1996:14), özellikle Troia II için önemli olan megaron planlı yapıların (Erarslan, 2008:185), mimarlık ve uygarlık tarihi için önemi, seramik heykellerde kişisel yorumlarla ele alınmaya çalışılmıştır. Depolar, kutsal alanlar, mezar yapıları, kuleler, işlikler, yıkıntılar, üst üste tabakalaşmalar strüktürel bir anlayışta ele alınmıştır. Mimari tasarımların yanı sıra deniz ve denizcilikle bağlantılı heykellerde tasarım serisinde yer almaktadır.

Şekil 1. Troia I'deki 102 nolu megaron ev.(Işık, 1996)



Şekil 2. Troia IIc Megaronlar. (Naumann, 1998)



3. TASARIM ANLAYIŞI

“Platon için güzel orantı ve simetri demektir” (Tunalı, 1983:42). Simetriden kaynaklanan denge Aristo'ya göre olması gerekendir. Vitruvius'da "yapı öğelerinin simetri ilkelerine göre belli oranlar gözetilerek hoş bir görünümde düzenlenmiş olması gerektiği"



(Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997:1852) düşüncesindeydi. Buradaki hoş kelimesi, güzel ile eş anlamlı kullanılmış olmalıdır.

Tarihte belirli dönemler için talep edilenin simetri olduğu gerçeği reddedilemez. Belki moda belki de popülerlik adına ortaya konan yapıtlarda simetri uygulanmıştır. Fakat simetrik denge oluşturmak kolaydır. Simetri her ne kadar güzele ulaştırılan en kolay unsur olsa da, simetrik olmayanla da güzele ulaşılabilir.

Asimetrik denge, tasarım açısından zor olandır. Zoru başarmamak uğruna kolayca kaçmak, kolay yoldan güzele ulaşma çabası, tasarımcıyı köreltme tehlikesi barındırır. Bu noktada belli bir noktaya kadar dayandığımız ana temel, Plotinos'un güzel olanı belirlerken simetri ve oranı reddetmesidir. Simetri ve oranı reddederken Aristoteles'in form, morphe, eidos (her üçü de biçim anlamına gelmektedir) anlayışına dayanır; Simetri güzelliği belirleyemez. Simetri de dâhil bütün ilkeleri belirleyen fikir ve biçimdir (Tunalı 1983:54).

Güzele ulaşma sürecinde bir düzen oluşturulma ve sıralama bulunmaktadır. Bu düzenin belirli sınırları vardır. Geometri ve matematik ise biçimsel olarak tasarımda oran-orantı için her zaman kullanılmıştır. Fakat kullanılan bu oran-orantı yaklaşımı sonuçta kişiyi simetriye ulaştırmaktadır. Simetri ile elde edilen denge ise teorik olarak kişiyi güzele ulaştıracaktır. Tüm bu süreçte:

Düzen → sınırlar → matematik/geometri → oran/orantı → simetri → denge → güzellik

sıralaması mantıksal olarak önerilebilir. Fakat kendi tasarım anlayışımız için, simetriyi tamamen dışlamadan, asimetri ile birlikte var olması teklif edilmektedir. Böylelikle hem monotonluktan kurtulma imkânı sağlanacak ve biçimsel olarak zenginliğe ulaşılacaktır. Böylece Plotinos'un güzel tanımına yaklaşılmış olunacaktır.

4. BİÇİM TASARIMI:

Tasarımlarda kullanılan faktörlerden biri olan yalın ve dokulu yüzeylerin zıtlığı, monotonluğu yok etmeye ve dokunun yüzeylerde oluşturduğu yıpranmışlık hissi ile zamanın izlerini izleyiciye yansıtmaya çalışır. Ayrıca boşluk/doluluk ve aydınlık/karanlığı kullanarak farklı zıtlık arayışları ile biçim oluşturma çabası güdülmüştür. Gotik etkili masif yapılar kimi zaman boşluklarla hafifletilmiş kimi zaman da yine bu boşluklarda zıtlığı kullanarak merak oluşturan karanlık alanlara dönüşmüştür. Bu alanların içindeki strüktürel yapı ön plana çıkarılmadan hem heykelin yapısına hem de tasarımına ait bir unsur olarak ele alınmıştır.

Tasarımların tümü yerel mimari unsurların verilerinden esinlenmektedir. Özellikle de Batı Anadolu için yerel mimari unsur olan megaron planı, heykellerin temel inşa planında kullanılmıştır. Yalnız burada mimesis farklı unsurların, kişisel yaratıcılıkla birleşmesi sonucu ortaya çıkan ürünlerin tasarımında kullanılmıştır. Hiç bir zaman var olanı birebir kopyalama ya da benzetme çabasına başvurulmaz. Bu yüzdendir ki ortaya çıkan mimari görünümlü heykeller yerel oldukları kadar, nispeten tanındıktır. Tanıdığımız veriler kullanılarak oluşturulmuş yapıtlardır. Biçimler fantastik bir kurmaca ile bütünleştirilirler. Her bir çalışmanın arka planda bir hikâyesi olsa da, her izleyen kendi hikâyesini yazabilsin diye, biçim ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır.

Tasarımların oluşumunda, yaşadığımız ve çocukluk yıllarından görenek aşına olduğumuz değerlerin dışında, gereksiz ve bize ait olmayan unsurlara yer verilmez. Kimi zaman Hellespont dışında Anadolu'ya ait diğer önemli unsurlar da esin kaynağı olarak

kullanılmıştır. Mouseleum biçimsel olarak kullanılmışken, Uzak doğu ya da Amerika uygarlıklarına ait unsurlara yer verilmez.

5. YÜZEY PLANLAMASI: DOKU, TEKRAR, RITM, ZITLIK, ASİMETRİ

Konu paralelinde üretilmiş olan heykellerden seçilen bir örnek üzerinde, biçim, yüzey planlaması ve tasarımın oluşumuna ait süreç kısaca ele alınmaya çalışılmıştır. Kule Odeon adlı çalışmada (Şekil 5) , Troia VI-VIIa kökenli antik tripot formun, kentteki Roma dönemi odeon yapısı ile (Şekil 3) birlikte kurgulanarak yeni bir tasarıma dönüştürülmesi amaçlanmıştır.

Seramik tripot formunun (Şekil 4) üçayağı, heykelin hem gövdesini taşıyan strüktür elemanı, hem de heykelde negatif alanı oluşturan elemanlar olarak tasarıma hizmet ederler. Böylelikle heykelin etki noktası zeminden kopartılmış ve ulaşılması zor bir mekâna dönüştürülmüştür. Bu çalışmada heykelin iç boşluğunun yine negatif alan olarak bütünde değer alması sağlanmıştır. Böylelikle izleyicide oluşacak zıtlık etkisini güçlendirmek ve zıtlığın farklı bir yönü vurgulanmaya çalışılmıştır.

Şekil 3. Roma dönemi odeon, Troia IX, Arslan ve Fecri 2012:74

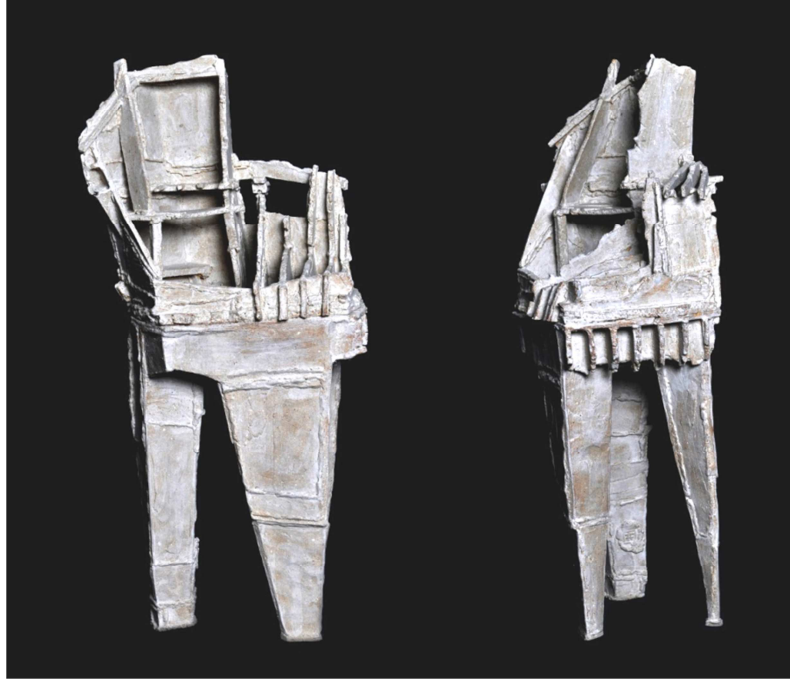


Şekil 4: Tripot, Troia VI-VIIa, MÖ1700-1200, Ekrem 2002:198



Masif alanların boşlukla oluşturduğu espas ve yüzeyde yer alan farklı planlar, statik/dinamik yönlerle heykelin bütününde zıtlık teması ile bir denge oluşturulmuştur. Oluşturulan denge ise asimetriktir. Bu noktada Plotinos'un güzel tanımıyla paralellik kurulur. Heykelde dikey ve statik hareketler ağır basmaktadır. Bu sayede heykel dinamik bir yapıya kavuşarak monotonluktan da uzaklaşır. Çalışmada yüzey ve dokuda zıtlık kullanarak Troia'daki tabakalaşma ve ayakta kalma çabası vurgulanmıştır.

Şekil 5. **Kule odeon**, M.Fatih Karagül, 2015, gre ve porselen, 1240 C°, 57 cm. Fotoğraf: Tuncay Alpi



6. SONUÇ

Sanat yapıtı üretim sürecinde konu seçimine dair yerel değerlerin esin kaynağı olarak kullanımının sağladığı bir takım avantajlar bulunmaktadır. Kullanılacak verileri belirlerken, bize ait unsurların seçilmesi, ulusal kimliğimizin doğru bir şekilde yansıtılmasında da önemli rol oynayacaktır. Tüm bu süreci belirli bir düzen dâhilinde güzele ulaşma çabası güderek gerçekleştirebildiğimizde başarılı olma sonucu kaçınılmazdır. Bunun için konu seçimi kadar kullanılan tasarım unsurları da önemlidir. Nihai sonucu belirleyen ana faktörün ise tanrı vergisi yaratıcılık yeteneği olduğu gerçeği her zaman ön planda olacaktır.

Sanat üreticileri olarak kurumlarının verdiği eğitimler ile güzeli oluşturma süreci belirli yöntemlerle sanatçı adaylarına verilmektedir. Özünde usta çırak ilişkisinin yer aldığı sanat eğitimi, belirli aşamalardan geçilerek olgunluğa erişir. Kimi durumlarda inisiyatif bir süreç yaşanması da olasıdır. Olgun güzellik ise bu süreci tamamlamış ve usta seviyesine erişebilmiş sanat üreticilerinin elinde güzele dönüşmektedir. Genç sanatçı adaylarının ustalarına öykünerek gerçekleştirdikleri mimesis uygulamaları bu sürecin doğal bir uzantısıdır. Önemli olan, kendi güzelimize ulaşabilmek için, kendimize ait en doğru yolu bulup, taviz vermeden üretmeye devam etmek olmalıdır.



JOURNAL OF AWARENESS

KAYNAKÇA

- ARISTOTELES, Poetika, 1987, Çev: İsmail Tunalı Remzi Kitabevi
- ECO Umberto, 2006, Çev:Ali Cevat Akkoyunlu, Güzelliğin Tarihi, Doğan Kitap, İstanbul, ISBN: 978-605-090-571-7
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, cilt 3, YEM yayını, İstanbul
- ERARSLAN Alev, 2008, *Anadolu Kent Modeli: Kökeni ve Gelişimi (M.Ö. 5200-2200)*, Colloquium Anatolicum VII, sf. 177-195
- HAFIZ Muharrem, 2016, Platon, *Aristoteles ve Plotinus'ta Mimesis Teorisi*, İslami Araştırmalar Dergisi
- IŞIK Fahri, 1996, *Megaron: Bir Simgenin Arkeolojik Öyküsü*, Mimarlık, sayı 286
- IŞIN Ekrem (Ed.) 2002, Troya Efsane İle Gerçek Arası Bir Kente Yolculuk, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ISBN:975-08-0490-2
- KARAGÜL Fatih, 2014, Hellespont Sergi Kataloğu, Arteİstanbul Sanat Galerisi, Beyoğlu, İstanbul
- NAUMANN, Rudolf, 1998, Çev: Beral Marda, Eski Anadolu Mimarlığı, TTKBasımevi, Ankara, ISBN: 9751603676
- TUNALI İsmail, 1983, Grek Estetiği, Remzi Kitabevi, İstanbul
- ARSLAN Rüstem, FECRİ Polat (Ed), 2012, Troia Wind Selected Articles my M.Osman Korfmann, Egemen Matbaacılık
- ÜLGER, Emir,2013, *Platon'un Sanat Kuramının Düşünsel Evrimi*, Felsefe ve SosyalBilimler Dergisi, sayı: 16, s. 15-28.



JOURNAL OF AWARENESS

2015 YILI REYTING LİSTESİ PROGRAM ANALİZİ

Doç. Dr. Hamit ERSOY
RTÜK

Uzman Ferhat BAKIR
RTÜK

ÖZET

Yeni iletişim teknolojilerinin gelişmesi doğrultusunda geleneksel medyanın etkisi ve rolü her ne kadar tartışmalı gözükmekteyse de televizyon; ticari iletişim gelirleri, kamuoyu oluşturma becerisi ve kitlelere ulaşabilme gücü sayesinde günümüz Türkiye'sinde en gözde kitle iletişim aracı olarak öne çıkmaktadır. Bu sebeple televizyon kuruluşlarının yapısı ve sahipliği, televizyonlarda üretilen içerik, televizyonlarda üretilen içeriğin kitleler tarafından kabulü ve beğenilmesi hem özel sektör kuruluşları hem sivil toplum kuruluşları hem de devlet tarafından yakından takip edilmektedir.

Televizyondaki içeriğin seyredilme durumunu bir veri halinde sunabilen en temel araç reyting sistemidir. Reyting sistemi, televizyon kanallarında zaman ve program temelli olarak ölçümleme yapan ve hangi televizyon kanalını hangi sosyo-ekonomik statüdeki kişinin seyrettiğini belirlemeye yarayan sistemin adıdır. Bu yolla özel sektör kuruluşları hedef kitlelerine ulaşma adına ticari iletişim planlaması yapmakta ve harcamalar bu sistemdeki izlenme oranlarına göre gerçekleştirilmektedir. Bir anlamda pazar fiyatını belirleyen unsur reyting ölçümleridir.

Ayrıca reyting ölçümleri; izleyicinin ilgisini çeken televizyon programlarının türü, içeriği ve hitap ettiği kitle konusunda içtimai, sosyolojik, ekonomik değerlendirme yapabilmeye imkân tanımaktadır. Bu bağlamda televizyon kanallarındaki programlar ve bazı yapımlar son yıllarda kamuoyunda sıklıkla tartışılmakta ve gündemi meşgul etmektedir. Televizyon dizileri, kuşak programları, izdivaç yapımları alan özelinde ön plana çıkan program türleridir denilebilir.

Tüm bu çerçevede 2015 yılında TİAK A.Ş. tarafından tam zamanlı ölçümü yapılan televizyon kanalları reyting listesi incelenmiş, bu listeden yararlanılarak toplam oranlarda ilk yirmi beş'e (25) giren programlar türlerine göre sınıflandırılmıştır. Sonuçta elde edilen anlamlı veriler yorumlanarak 2015 yılı popüler program türleri tespit edilmiştir. Yapılan sınıflandırma, Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'nun "Yayınlarda Program Türleri Kod, Takım ve Sınıflandırmaları" adlı kitapçığında belirlenen program türlerinin sınıflandırılması paralelinde gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Reyting, Program Türleri, Televizyon, Medya



1. GİRİŞ

Yeni iletişim teknolojilerinin gelişmesi doğrultusunda geleneksel medyanın etkisi ve rolü her ne kadar tartışmalı gözükmekteyse de televizyon; ticari iletişim gelirleri, kamuoyu oluşturma becerisi ve kitlelere ulaşabilme gücü sayesinde günümüz Türkiye'sinde en gözde kitle iletişim araçlarından birisi olarak öne çıkmaktadır. Bu sebeple televizyon kuruluşlarının yapısı ve sahipliği, televizyonlarda üretilen içerik, televizyonlarda üretilen içeriğin kitleler üzerindeki etkisi hem özel sektör kuruluşları hem sivil toplum kuruluşları hem de devlet tarafından yakından takip edilmektedir.

Bahsi geçen kapsamda televizyondaki içeriğin izlenme durumunu bir veri halinde sunabilen en temel araç reyting sistemidir. Reyting sistemi, televizyon kanallarında zaman ve program temelli olarak ölçümleme yapan ve hangi televizyon kanalını hangi sosyo-ekonomik statüdeki kişinin ne oranda seyrettiğini belirlemeye yarayan sistemin adıdır. Yayın hizmetlerinin izlenme ve dinlenme oranı ölçümlerinin yapılmasına ve denetlenmesine ilişkin usul ve esaslar, 6112 sayılı Kanun'un 37. maddesi uyarınca Üst Kurulca belirlenmektedir. Üst Kurul düzenlemeleri uyarınca izlenme ölçümü hizmeti sağlayan kuruluş, Televizyon İzleme Araştırma Kurulu'dur (TİAK A.Ş.).

Reyting ölçümlenmeleri doğrultusunda özel sektör kuruluşları hedef kitlelerine ulaşma adına ticari iletişim planlaması yapmakta ve harcamalar, bu sistemdeki izlenme oranlarına göre gerçekleştirilmektedir. Bir anlamda pazar fiyatını belirleyen temel unsur reyting ölçümleridir. Bunlarla beraber reyting ölçümleri; izleyicinin ilgisini çeken televizyon programlarının türü, içeriği ve hitap ettiği kitle konusunda içtimai, ekonomik, politik değerlendirme yapabilmeye imkân tanımaktadır. Bu çerçevede televizyon kanallarındaki programlar ve bazı yapımlar türleri son yıllarda kamuoyunda sıklıkla tartışılmakta ve gündemi meşgul etmektedir. Televizyon dizileri, kuşak programları, izdivaç yapımları alan özelinde ön plana çıkan program türleri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, birçok tartışmaya çıktı oluşturan reyting sonuçlarının değerlendirilmesi, doğru tespitlerin yapılması bakımından oldukça önemli görülmektedir.

2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırmanın genel amacı, televizyon izleyicisinin beğenilerinden yola çıkarak Türkiye'de televizyon ile ilgili eğilimleri ortaya koymak ve medya alanının bir bölümüne ışık tutmaktır. Bunun için aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

- Televizyonda en çok hangi türde yapımlar izleyiciler tarafından tercih edilmektedir?
- 2015 yılında Türkiye'de televizyon hangi işlevi doğrultusunda tercih edilmiştir?

3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Araştırmanın televizyon izleyicisinin hangi türde programları daha fazla seyrettiğini ortaya koyması bakımından toplumbilim ve medya alanına belirli katkı sunacağı düşünülmektedir.

4. VARSAYIMLAR

- TİAK A.Ş. tarafından yapılan televizyon izlenme oranı ölçümlerinin doğru yapıldığı, İstanbul Ticaret Üniversitesi eliyle yapılan televizyon izlenme oranı



ölçümlerine ilişkin denetimin bilimsel kontrol yöntemlerine uygun gerçekleştirildiği varsayılmaktadır.

- Radyo ve Televizyon Üst Kurulu tarafından yapılan ve/veya yaptırılan denetimin doğru yapıldığı kabul edilmektedir.

5. SINIRLILIKLAR

- Araştırma tam zamanlı ölçüm yapılan 12 ulusal televizyon kanalı ile sınırlıdır.
- 1 Ocak 2015 ve 31 Aralık 2015 tarihleri arasındaki reyting listesinde ilk 25 sırada bulunan programlar ile sınırlıdır.

6. YÖNTEM

6.1. Verilerin Toplanması

Verilerin toplanması için ikincil verilerden yararlanılmıştır. Üst Kurul düzenlemeleri uyarınca izlenme ölçümü hizmeti sağlayan kuruluş Televizyon İzleme Araştırma Kurulu'dur (TİAK A.Ş.). TİAK A.Ş.'nin tam zamanlı ölçüm yaptığı kanalların Reyting Listesi, TİAK A.Ş. tarafından belirli medya kuruluşları aracılığıyla günlük olarak kamuoyuyla paylaşılmaktadır. Bu liste reyting oranına bakılarak ilk 100 programı gösterir bir tablo biçiminde liste, kuruluşlara gönderilmektedir. Araştırmada ilgili liste esas alınarak daha önce toplanan verilerden yararlanılmıştır.

6.2. Verilerin Çözümlemesi

Verilerin çözümlemesi için ikincil analiz yönetimi diye adlandırılan yöntem tercih edilmiştir. Neuman'ın (2014, s.482) belirttiği üzere "ikincil analiz daha önce başkaları tarafından toplanmış olan tarama verileri ya da başka verilerin yeniden analizidir." İkincil tarama verilerinin kullanımı araştırmaya hızlılık kazandırması bakımından oldukça önemlidir. Elde edilen ikincil veriler betimsel analizlere tabi tutularak anlamlı göstergeler yorumlanmıştır.

7. BULGULAR ve YORUM

7.1. Reyting Ölçümleri

Yayın hizmetlerinin izlenme ve dinlenme oranı ölçümlerinin yapılmasına ve denetlenmesine ilişkin usul ve esaslar ile bu usul ve esaslara uymayan şirket ve kuruluşlara uygulanacak müeyyideler 6112 sayılı Kanun'un 37'nci maddesi uyarınca Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'nun sorumlulukları arasındadır. Radyo ve Televizyon Üst Kurulu amaca matuf olarak alanı "Yayın Hizmetlerinin İzlenme Ve Dinlenme Oranı Ölçümlerinin Yapılmasına Ve Denetlenmesine İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik"le düzenlenmiştir. Belirlenen usul ve esaslar doğrultusunda Türkiye'deki televizyon izlenme reyting ölçümlerini hizmetini Televizyon İzleme Araştırma Kurulu (TİAK A.Ş.) yürütmektedir.

İlgili yönetmelikte 13'üncü maddenin birinci fıkrasında belirtildiği üzere "Organizasyonel yapı, ölçümde kullanılan metodoloji, ölçüm sistemi, raporlama gibi sistemin tüm aşamalarının denetlenmesini içeren denetim sisteminin oluşturulmasından sorumludur. Bu amaçla, alanında uzman en az üç kişiden oluşan bağımsız ve tarafsız denetleme kurulu kurar. Organizasyonel yapı, denetime ilişkin raporlarını Üst Kurula sunar". Aynı zamanda mezkûr maddenin ikinci fıkrasında belirtildiği üzere "Organizasyonel yapı ve/veya araştırma



şirketi ayrıca, birinci fıkradaki denetimin yanı sıra, bağımsız bir kuruluş tarafından ölçümün tüm süreçlerinin yılda bir defa denetlenmesini sağlar ve bu kuruluşun hazırladığı denetim raporunu Üst Kurula gönderir.” Anılan mevzuat hükümleri çerçevesinde reyting sisteminin denetimini sağlayan kuruluşların denetimi ayrıca Radyo ve Televizyon Üst Kurulu tarafından da yapılmaktadır. Bir anlamda sistemin güvenilirliğini sağlamak adına çok adımlı bir kontrol mekanizmasının kurulduğu söylenebilir.

Tüm bu televizyon ölçümlenmeleri TİAK A.Ş. tarafından yapılırken ayrıca günlük olarak en fazla kişi tarafından seyredilen ilk 100 programı gösteren reyting ölçümleme verileri belirli medya kuruluşları aracılığıyla kamuoyuyla paylaşılmamaktadır. Listedeki yararlanılarak, 2015 yılında en çok seyredilen ilk 25 yapımlar içinde olan programlar, türlerine göre gün be gün sınıflandırılmış ve bazı genel çıkarımlar yapabilmek, toplumun medya tüketim eğilimlerinin bir boyutunu ortaya koyabilmek adına veriler grafik haline getirilmiştir.

Listede sadece tam zamanlı ölçümü yapılan kanalların programlarının yer alması sebebiyle anılan tarihlerde tam zamanlı ölçümü yapılan kanallar aşağıda verilmiş ve 2015 yılında televizyon izleyenler arasındaki genel izlenme oranları evren ile örneklem hakkında fikir oluşturması bakımından paylaşılmıştır (Tablo 1.1.).

Tablo 1.2015 Yılında tam Zamanlı Raporlanan Kanalların Aynı Yıl İçindeki “Share” Oranları

Sıra No	Kanal İsmi	Share Oranı
1	ATV	% 7,91
2	FOX TV	% 9,26
3	KANAL 7	% 2,95
4	KANAL D	% 8,25
5	SHOW TV	% 6,43
6	STAR TV	% 8,33
7	TRT 1	% 3,91
8	TRT BELGESEL VE TURİZM	% 0,30
9	TRT ÇOCUK	% 2,48
10	TRT HABER	% 1,20
11	TRT SPOR	% 1,18
12	TV 8	% 6,08
	Toplam	% 58,28

Kaynak: TİAK



7.2. Türkiye Geneli En Sevilen Program Türleri

2015 yılında TİAK A.Ş. tarafından yayımlanan reyting listesi incelenmiş, bu listeden yararlanılarak toplam oranlarda ilk yirmi beşe (25) giren programlar, türlerine göre sınıflandırılmıştır. Sonuçta elde edilen anlamlı veriler yorumlanarak 2015 yılının en popüler program türleri tespit edilmiştir. Yapılan sınıflandırma, Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'nun "Yayınlarda Program Türleri Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları" adlı kitapçığında belirlenen program türlerinin sınıflandırılmasından yararlanılarak gerçekleştirilmiştir (Ateş, G. A. vd. 2014). Bununla beraber reyting listesinde tespit edilen programların yoğunlaştığı türlere göre ayrıca bir değerlendirme yapılmış ve sınıflandırmaya son şekli verilmiştir. Sonuç olarak elde edilen veriler haber programları, dizi film, yarışma programları, diğer eğlence programları ve diğer şeklinde sınıflandırmaya tabi tutulmuştur.

Haber programlarının içerisinde haber bültenleri, haber yapımları, ekonomi bültenleri, hava ve yol durumları, spor bültenleri, yorum programları, kriz dönemi canlı yayınları, seçim yayınları, siyasi parti faaliyetleri yayınları, ulusal ve uluslararası törenlerin naklen yayınları gibi program türleri yer almaktadır (Ateş, G. A. vd. 2014, s.11-12). Dizi filmlerin reyting listesindeki yoğunluğu sebebiyle bu program türü ayrıca bağımsız bir biçimde istatistiklerde yer almaktadır. Yarışma programlarının kapsamına sadece beceri ve direnç yarışma türündeki yapımlar dâhil edilmiştir. Diğer eğlence programlarının içindeki yapımların türü yelpazesi çok geniş tutulmuştur. Eğlence programları en temelde hoşça zaman geçirilmesini sağlayan ve eğlendirme amacıyla üretilen yapımlar şeklinde tanımlanabilir. Dizi film ve yarışma programları da eğlence program türü olarak sınıflandırılabilir. Drama öğeleri taşıyan eğlence programları, spor karşılaşmaları, talk şovlar, kuşak programları, konser yayınları, magazin programları, çizgi ve animasyon filmler, belgesel yapımlar, sinema yapımları bu kategori içerisinde yer alan yapımlar türleridir. Anılan yapımlar dışında kalan eğitim programları, gerçek yaşam programları, dini programlar ve diğer tüm televizyon yapımlarını kapsamaktadır.

Tablo 2.2015 Yılı Reyting Listesinin İlk 25 Programın Türüne Göre Yüzdeler Dilimleri
Gösterir Tablo

Yapım Türü	Haber Programları	Dizi Film	Yarışma Programları	Diğer Eğlence Programları	Diğer
Yüzdeler Dilim	%21	%46	%10	%19	%4

Yapılan analizler sonucunda tabloda açıkça görüleceği üzere bilgilendirici programların reyting listesindeki payının %20'lerde seyrettiği tespit edilmiştir (Tablo 1, Grafik 2). Türk televizyon izleyicisinin haber programlarına ilgi gösterdiği değerlendirilebilir. Bunun yanında televizyonun büyük oranda haber alma amacı dışında tercih edildiği görülmektedir. Türk toplumu televizyonda genel olarak eğlendirici program türlerini tercih etmektedir. Kayda değer diğer bir veri yarışma programlarının reyting listesinde kendilerine azımsanmayacak oranda yer bulabilmesi durumudur (Tablo 1, Grafik 1). Yapılan kapsamlı analiz doğrultusunda TV 8'deki yarışma programlarının reyting listelerinde ilk sıralarda yer

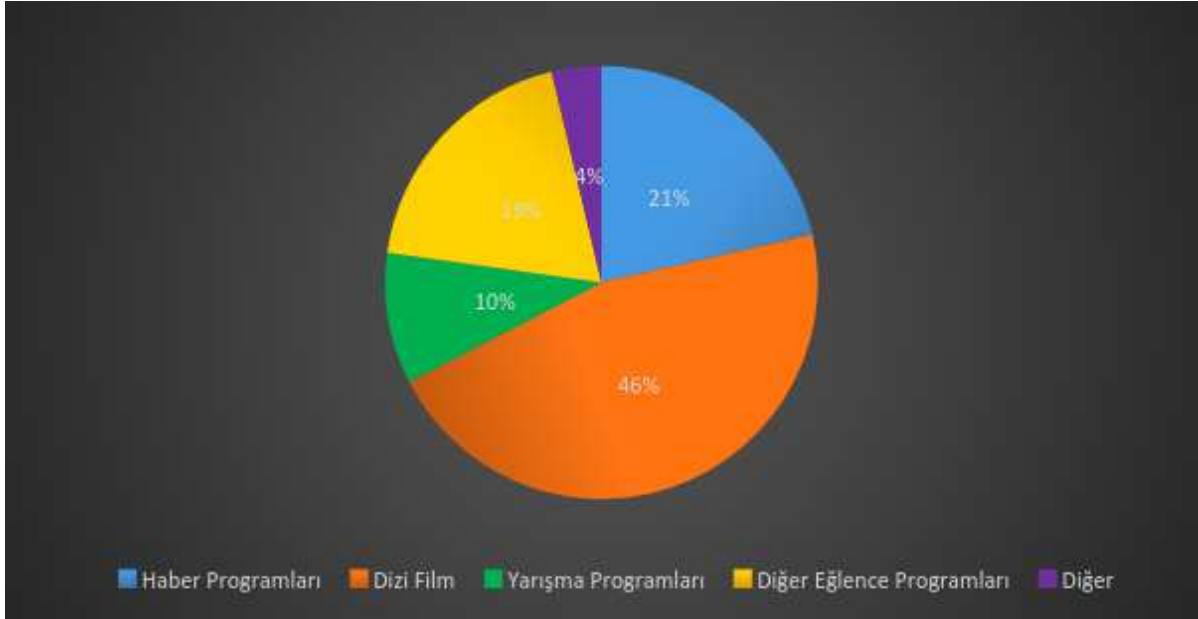


alması, ses ve direnç yarışmaları formatlarının kamuoyu nezdinde kabul görmesi bu oranı yükselten önemli etkenlerdendir denilebilir.

Çıkan sonuçlar doğrultusunda dizi filmlerin payının %50'ye yakın olması ve diğer eğlence programları ile yarışma programlarının payının eklenmesi sonucu bütün eğlence programlarının payının %75 civarına çıktığı görülmektedir (Grafik 3). Bu verilerin ortaya çıkmasında televizyonun en çok seyredildiği zaman dilimi olan 20:00-23:00 arasındaki prime-time kuşağında dizilerin ve yarışma programlarının yayımlanması durumunun da göz önünde tutulması gerekmektedir (Deloitte Dizi Raporu, 2014). Bununla beraber çıkan sonuçlardan açıkça anlaşılacağı üzere dizi film Türkiye genelinde en çok ilgi gören televizyon yapım türüdür. Bu noktada Türk toplumunun dizi film yapımlarını sevdiği, televizyonu en çok dizi film seyretmek için tercih ettiği çıkarımı yapılabilir.

Grafik 1. 2015 Yılı Reyting Listesi İlk 25 Programın Türüne Göre Yüzdellik Pasta

Grafik

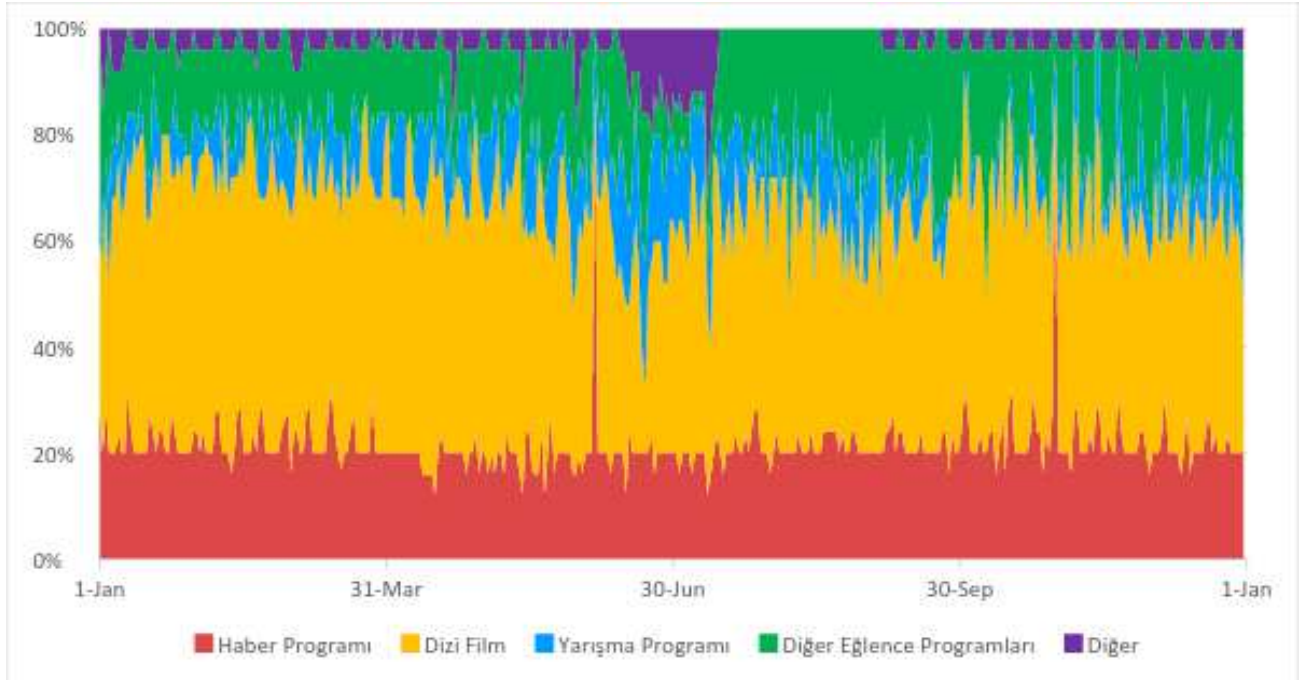


Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'nun hazırlamış olduğu “Yayınlarda Program Türleri Kod, Tanım ve Sınıflandırmaları” adlı kitapçıkta; “Kamuoyunu bilgilendirme amacıyla ve nesnel bir bakış açısıyla izleyici ve dinleyicilere iletilen güncel, toplumsal, ekonomik, siyasal, kültürel ve benzeri olay, konu ve gelişmelerin sunulduğu program türü” olarak tanımlanan (Ateş, G. A vd. 2014, s.11-12) haber programları Türk televizyon izleyicisinin ilgi gösterdiği diğer bir yapım türüdür (Grafik 1). Veriler doğrultusunda 2015 yılı içinde Türk halkı televizyonda haber programlarını tercih etmiştir denilebilir. Özellikle seçim günlerinde haber programlarının seyredilme oranlarının diğer günlere oranla yüksek olduğu görülmektedir (Grafik 2). Seçim günlerinde medya hizmet sağlayıcıların yayın akışlarını haber ağırlıklı düzenlemeleri ve seçim yayınlarına öncelik verilmesi bu noktada önemli bir etken olarak değerlendirilebilecekse de diğer günlerde de televizyon izleyicisinin haber bültenleri ve haber programlarını izlediği reyting listesinden anlaşılmaktadır. Bununla beraber reyting almayan bir programın yayımlanması yayıncılık anlamında pek geçerli bir durum değildir. Bu sebeple



haber programlarıyla ilgili talebin olması, bu tarz programların yayımlanmasında temel etkenlerdendir denilebilir. Ayrıca, yarı zamanlı ölçüm yapılan kanalların birçoğunun haber kanalları olması ve reyting listesinde bu kanallardaki haber programlarının yer almaması da göz önünde bulundurulduğunda Türk toplumunun haber programlarına ilgi göstermediği yorumunu yapmak isabetli bir tespit olmayacaktır. Aksine Türk halkının haber programlarını seyrettiği ve belirli düzeyde televizyonu bilgi almak amacıyla kullandığı görülmektedir.

Grafik 2. 2015 Yılı Reyting Listesinin İlk 25 Programın Türüne Göre Yüzdeler Grafiği

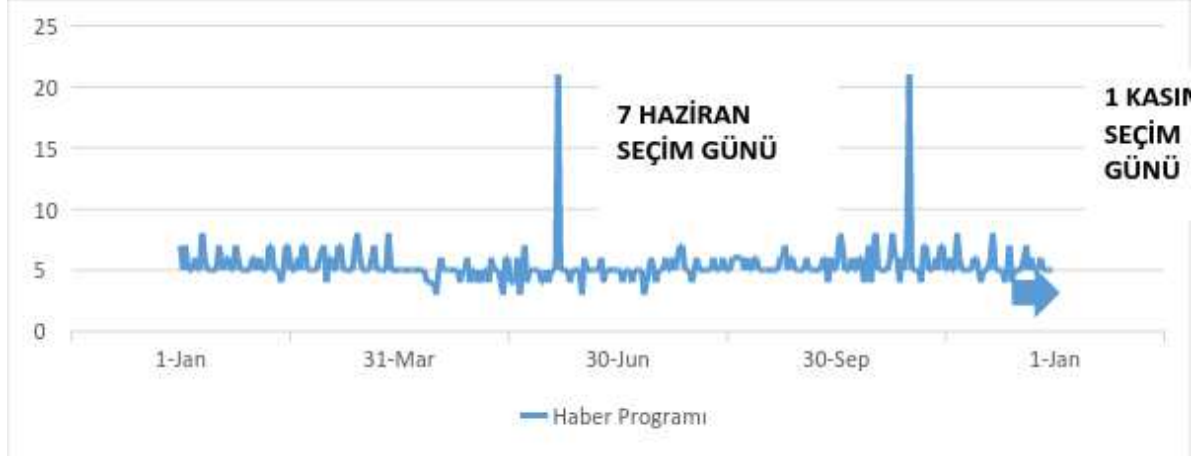


2015 yılı içerisinde televizyon programlarının tercih edilme durumuna bakıldığında 18 Haziran-17 Temmuz arası dönemde tablodaki diğer programlar türündeki oransal oynamalar dikkat çekmektedir. Bunun sebebi televizyon yapımları arasında diğer kategori altında değerlendirmeye tabi tutulan dini programlar türünün reyting listesinde üst sıralara çıkmış olmasıdır (Grafik.2). Diğer program türünün reytinglerinin yükseldiği döneme yakından bakıldığında, bu dönemin İslam dininin kutsallık atfettiği Ramazan ayı olduğu görülmektedir. Müslümanların çoğunluğu oluşturduğu Türk toplumunun bu aya özel önem verdiği bilinmektedir. Bu sebeple televizyonlardaki dini programların bu dönemde reyting listesinde üst sıralarda daha fazla yer bulduğu, bir manada halk tarafından dini programların çok daha fazla izlendiği, Türk halkının bu dönemde dini programları daha fazla tercih ettiği söylenebilir. Buna ilave olarak, İslam dininde özel bir yere sahip kandillere özel yapımların da televizyon izleyicisinin ilgisini çektiği anlaşılmaktadır (Grafik.2). Bu veriler, toplumun İslami eğilimleri ile ilgili bazı sonuçlara ulaşabilen araştırmalar ile beraber değerlendirildiğinde daha açık anlamlandırılabilir. WIN/Gallup International dünya genelinde 65 ülkede 63 bin 989 kişinin katılımıyla yapmış olduğu din araştırmasına göre kendisini dindar görenlerin oranı %79'dur (<http://www.barem.com.tr/turkiye-dunyaya-gore-daha-dindar/>). Uluslararası Sosyal Saha Çalışmaları Programı (International Social Survey Program-ISSP) kapsamında Koç Üniversitesi ve Sabancı Üniversitesi işbirliği ile hazırlanan "Türkiye'de ve Dünyada Milliyetçilik" adlı raporda Türk toplumu için Müslüman olmanın önemli olduğunu



düşünenlerin %89 oranında olduğu görülmektedir (Çarkoğu ve Kalaycıoğlu, 2014, s.20). Tüm bu bilgiler ışığında ramazan ayındaki dini programlara ilginin artışı Türk toplum yapısı ile uyum gösterdiği söylenebilir.

Grafik 3. 2015 Yılı Reyting Listesi İlk 25 Programın İçinde Haber Programlarının Yerini Gösterir Grafik



Araştırma sonuçlarında çıkan önemli bir husus haber programlarının seçim günlerinde tercih edilmesi ve o günlerdeki reyting listesinde üst sıralarda kendilerine yer bulmalarıdır. 7 Haziran Genel Seçimleri ve 1 Kasım Genel Seçimlerinin gerçekleştirildiği günlere bakıldığında (Grafik 1, Grafik 2), haber programlarının oranının dramatik bir artış gösterdiği görülmektedir. Bu veri Türk halkının seçim günlerinde bilgi edinme amacıyla televizyonu kullandığı şeklinde yorumlanabilir. Fakat bu günlerdeki reyting listesinde yarışma programları yüksek reyting oranları alarak ilk sıralarda buldukları da ayrıca görülmüştür. Bir anlamda genel olarak bu günlerde haber programlarına ilginin artmasının yanı sıra, bilgi almaktan çok eğlenmek isteyen bir kitlenin varlığından da söz edilebilir. 2015 yılındaki haber programlarının değişimini gösterir grafikte görüleceği üzere haber programları yıl ortalamasının çok üzerinde reyting almışlardır. Belirtildiği üzere yayıncılıkta reyting oranları çerçevesinde bir arz-talep durumu söz konusudur. İzleyicinin tercih ettiği programlar yayın hayatına devam edebilmektedir. Bu anlamda yayıncılar izleyicinin tercihleri çerçevesinde yayın akışlarını oluşturmaktadırlar. Seçim günleri izleyicilerin isteklerinin bu yönde olması sebebiyle haber programları televizyon kanallarında daha çok yer almış ve reyting listesinde daha fazla izlenme oranlarına ulaşmışlardır. Bu veri Türk toplumunun seçime olan ilgisini belirtmesi bakımından da önemli bir çıktı kabul edilebilir.

8. SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu araştırmada 2015 yılı reyting listesi verilerinden yola çıkılarak Türkiye’de televizyonda en çok tercih edilen program türleri üzerinde duruldu. Televizyonda en çok rağbet gören programların eğlendirici program türlerinden olduğu, bunun yanı sıra haber yapımlarının Türk toplumu tarafından talep gördüğü, yarışma programlarının ayrıca beğenildiği ifade edildi.

Reyting listesi en temelde toplumun televizyonda ne izlediği, hangi programları tercih ettiğini bize göstermesi bakımından oldukça anlamlıdır. Çünkü kitle hangi tür programları tercih etmekteyse televizyon bir anlamda o amaçla kullanılmaktadır denilebilir. Bu bağlamda



reyting listesinin analizinden çıkarımla Türk halkının televizyonlarda eğlence programlarını tercih ettiği söylenebilir. Televizyonun en temel amaçlarından kabul edebileceğimiz bilgilendirme ve haber alma işlevi, 2015 yılı Türkiye televizyonları reyting listesi çerçevesinde değerlendirildiğinde Türkiye’de televizyonun bu amaçla tercih edilmediği görülmektedir. Fakat eğlence programlarıyla kıyaslandığında düşük bir oran olarak değerlendirilebilecekse de televizyonda haber programlarının da izlendiği ve reyting listesinde belli bir yere sahip olduğu göz ardı edilmemelidir. Dini anlamda özel zaman dilimlerinde, siyasi özel günlerde; bu konulara ilişkin televizyon programlarına ilginin arttığı açıkça görülmektedir.

Sonuç olarak denilebilir ki Türkiye’de televizyon büyük oranda eğlenme amacıyla tercih edilmektedir. Türk toplumunun televizyonda daha fazla eğlendirici programları tercih etmesi, televizyonun bir eğlenme aracı olarak görüldüğünün en temel göstergelerinden kabul edilebilir. Bu noktada televizyonlardaki eğlence programlarının içeriğinin tahlil edilmesi; özellikle çocuk ve gençler başta olmak üzere toplumun incinebilir grupları açısından değerlendirilmeye tabi tutulması gerekmektedir. Eğlence programlarındaki içeriğin tam anlamıyla açıklanabilmesi ve anlamlandırılabilmesi ancak çeşitli disiplinler tarafından incelenmesi ile mümkün olabilecektir. Bu sebeple durum ile ilgili isabetli tespitler yapabilmek adına televizyonlardaki eğlence programlarındaki içerik araştırılmaya muhtaçtır. Ayrıca bilgilendirme işlevini yerine getiren haber programlarının da toplumsal, siyasal ve kültürel anlamda ele alınıp içeriğinin araştırılması, alan için önem arz etmektedir. Tüm bu çerçevede bütün hakkında sağlıklı değerlendirme yapabilmek mümkün olabilecektir.



JOURNAL OF AWARENESS

KAYNAKÇA

- Ateş, G. A., Çiçek, E., Ellialtı, M., Ertunç, F., Güven, S., Oktay, T., Uslu, İ., Yılmaz, P. (2014) *Yaynlarda Program Türleri Kod, Tanım Ve Sınıflandırmaları*. Ankara: RTÜK
- Çarkoğlu, A. ve Kalaycıoğlu, E. (2014). Türkiye’de ve Dünyada Milliyetçilik Raporu. <http://ipc.sabanciuniv.edu/wp-content/uploads/2014/06/Dunyada-ve-Turkiyede-Milliyetcilik-SON.pdf> sitesinden erişildi. (Erişim Tarihi: 13.04.2017)
- <http://www.barem.com.tr/turkiye-dunyaya-gore-daha-dindar/> (Erişim Tarihi: 08.05.2017)
<http://www.tiak.com.tr/raporlar/yillik2015.html> (12.04.2017 tarihinde erişildi)
- <https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/tr/Documents/technology-media-telecommunications/tr-media-tv-report.pdf> (Erişim Tarihi: 12.04.2017)
- Neuman, W. L. (2014) *Toplumsal Araştırma Yönetmeleri* (Çev: Sedef Özge) Ankara: Yayın Odası Yayıncılık

UZUN METRAJLI 3B DİJİTAL ANİMASYONLARIN ÜRETİM SÜREÇLERİ VE KULLANILAN TEKNİKLER¹

Hüsnü Çağlar DOĞRU

ÖZET

1892 yılında, Charles-Emile Reynaud tarafından ilk animasyonun perdeye yansıtılarak sunulmasından günümüze bu alanda birçok yenilik ve buluş gerçekleştirilmiştir. Animasyonun geçirdiği gelişim içerisinde, bilgisayar teknolojisinin gelişimi önemli etkiler yaratmıştır. 1995 yılında tamamı bilgisayar animasyonu olan ilk uzun metrajlı film “Oyuncak Hikâyesi” bu anlamda bir milattır. Pixar stüdyoları bu animasyon için kendilerine özel yazılımlar geliştirip kullanmışlardır. Yapıldığı dönemde son kullanıcı için ulaşılması zor olan bu donanımlar ve yazılımlar, günümüzde daha kolay ulaşılabilir bir noktadadırlar.

Günümüzde tamamen animasyon odaklı Dreamworks, Pixar, Illumination Entertainment gibi birçok stüdyo bulunmaktadır. Her bir stüdyo animasyonlarının karakteristik özelliklerini daha iyi sunabilmek için üretim süreçlerine kendilerine has yeni aşamalar ve teknolojiler eklemiştir.

Bu çalışma, literatür ve görsel tarama yöntemleri vasıtasıyla, günümüz animasyon stüdyolarının üretim süreçleri ve teknolojileri hakkında bilgi vererek, teknolojik olarak erişilebilir olan bu yöntemin gelişimine yardımcı olmayı ve bu alanda yapılacak çalışmalara referans bilgiler sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler: Animasyon, Sinema, 3B Modelleme

¹“Yasak” isimli Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Tez Raporu kaynak alınmıştır.



PRODUCTION PROCESSES AND TECHNIQUES OF FEATURE-LENGTH 3D DIGITAL ANIMATIONS

ABSTRACT

Many innovations and inventions have been realized since 1892, when Charles-Emile Reynaud presented the first animation to the screen. In the development of animation, the development of computer technology has created significant effects. In 1995, the first full-length feature film "Toy Story", which is all computer animation, is a milestone in this context. Pixar studios have developed and used their own custom software for this animation. These hardwares and softwares, which are difficult to reach for the end user in the period they were made, are now more easily accessible.

Nowadays, there are many studios like Dreamworks, Pixar, Illumination Entertainment which are fully focused on animation. Each studio has added new stages and technologies to their production processes to present the characteristics of their animations better.

This study, aims to help to develop this method, which is technologically accessible nowadays, and provide reference informations for further studies through giving information about technology and processes of today's animation studios via literature and visual screening methods.

Keywords: Animation, Cinema, 3D Modeling

1. GİRİŞ

İnsanoğlunun görüntüyü kaydetme ve devinim içinde sunma çabası fotoğraf ve sinemanın icadından çok öncelere, mağara duvarlarına kadar uzanmaktadır. İzleyicinin zihninde hareket yanılması oluşturacak şekilde hareketsiz görüntülerin art arda gelmesiyle oluşturulan animasyon, sinema gibi hareketi tekrar üretmez onu baştan yaratır. (Pikkov, 2010, s. 14-15)

Hareket yanılması yaratmak için tasarlanan aletlerin tarihi, Charles-Emile Reynaud'un "plaxinoscope" u tasarlamasıyla yeni bir ivme kazanmıştır. Senkronize müzik ve sesin ilk defa kullanıldığı, Walt Disney ve Ub Iwerks tarafından yapılan "Steamboat Willy" isimli animasyon, bu alana olan ilgiyi arttırmıştır. (Pikkov, 2010, s. 165) Bu sayede dönemin önemli stüdyoları animasyon alanında girişimlerde bulunmuşlardır.

20. yüzyılın başlarından itibaren hızla gelişen klasik animasyon yöntemlerinin teknik ve estetik birikimi, günümüz animasyonlarına kaynak oluşturmaktadır. 1970'li yıllarda 3. Nesil bilgisayar sistemlerinin gelişimiyle 2B ve 3B "Bilgisayar Destekli İmgeleme" (CGI) yöntemleri gelişmeye başlamıştır. İlk bilgisayar destekli 3B animasyon, 1976 yılında Richard T. Heffron tarafından yönetilen "Future World" isimli filmde kullanılmıştır. 3D animasyon teknolojisinin 90'lı yıllardaki hızlı gelişimini "Jurassic Park" ve "Terminatör 2" gibi filmlerde görebiliriz.

1995 yılında Pixar Animasyon Stüdyoları'nın tamamen bilgisayar ortamında 3B yazılımlar vasıtasıyla hazırladığı ilk uzun metrajlı animasyon Toy Story'nin (Oyuncak Hikâyesi) gösterime girmesiyle bu alanda yeni bir dönem başlamıştır. Oyuncak Hikâyesi ile birlikte Pixar 3B animasyonun üretim süreci ile ilgili yeni yöntemler bulmak ve çözümler üretmek zorunda kalmıştır. (Henne, Hickel, Johnson, & Konishi, 1996) Bu çözümler günümüz 3B animasyonların üretim süreçlerinin temelini oluşturmaktadır.



2. ÜRETİM SÜRECİNİN YÖNETİMİ

Uzun metrajlı animasyonun yapımı kapsamlı bir iş yüküne dayanmaktadır. Örneğin, Pixar'ın 2013 yılında gösterime giren "Monsters University" isimli animasyonu 270 kişilik bir ekibin dört yıllık bir çalışması sonucu ortaya çıkmıştır. (Takahashi, 2013) Animasyon sürecinde yönetmene bağlı olarak çalışan birçok temel birim yöneticisi bulunmaktadır.

Yönetmen (Director) : Sanatsal üretimin başındadır ve her aşamasında söz sahibidir, Animasyonun görünümünden, anlatımından ve kalitesinden sorumludur. Departmanların ilerleyiş aşamalarını denetler ve animasyonun bütünlüğünü sağlar.

Prodüktör (Producer) : Prodüksiyonun bütün maddi kontrolünün başında bulunur ve kontrol altında tutar. Sürecin öngörülen takvim içerisinde ilerlemesini sağlar.

Baş Teknik Yönetmen (Lead Technical Director/TD) : Işık/render, karakter ve shader departmanlarının işleyişinden sorumludur. Üretim aşamasında karşılaşılan sanatsal/yazılımsal sorunlara ve ihtiyaçlara çözümler üretirler. Sadece sanatsal değil, temel programlama yeteneklerine de sahip olmalıdır. (Birn, 2003)

Baş Animasyon Sanatçısı (Lead Animator) : Animasyon ve ona bağlı çalışan bütün departmanlardan sorumludur. Animasyonun bütün üretim süreci içerisinde sorumluluk sahibidir.

2.1 Üretim Sürecinin Yazılımsal Yönetimi

Animasyon üretiminin her aşamasında stüdyolar, sanatsal üretim sürecinde bulunan teknolojik kısıtlamaları ortadan kaldırmak ve teknik olarak daha başarılı işler ortaya koyabilmek adına hem kendi içlerinde yazılımlar üretmekte, hem de bu alanda çalışan diğer yazılım ve donanım şirketleriyle çalışarak gelişimlerini sürdürmektedirler. Örneğin, Dreamworks stüdyoları animasyon ve ışık yazılımları olan *Premo* ve *Torch*'un yer aldığı *Apollo* platformu için Intel donanım şirketiyle bir arada çalışarak yazılımlarına özel optimizasyonlar hazırlamışlardır. (Intel, 2014)

Animasyon üretiminin her aşaması, kendi içlerinde kapsamlı ve özgün dijital veriler barındırmaktadır. Stüdyolar kendi çalışma yöntemlerine uygun olarak çeşitli veri yönetim yazılımları geliştirmişlerdir. Bu yazılımların temel amacı, birçok katmanı olan animasyon üretim sürecini dijital olarak düzenlenmek, kategorize etmek, sahneler halinde tekrar kurgulamak ve her katman için geriye dönük olarak müdahale şansı sunmaktır.

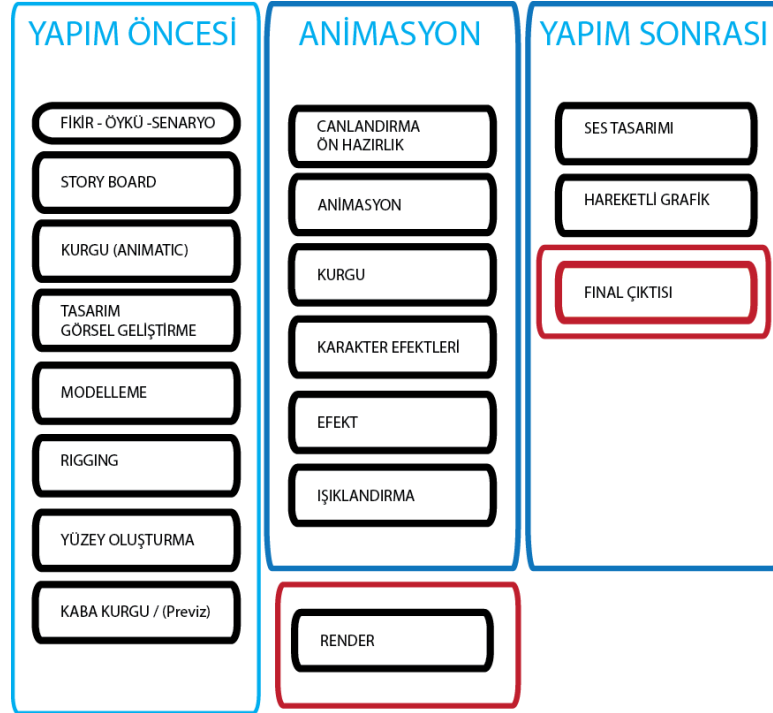
Pixar şirketinin açık kaynaklı olarak sunduğu USD (Universal Scene Description-Evrensel Sahne Tanımı) yazılımı da bunlardan birisidir. Pixar Animasyon Stüdyolarının üretim sürecinin temel altyapısı bu yazılım sayesinde kurulmuştur. Yazılım sayesinde aynı anda birden fazla kullanıcı tek bir sahne üzerinde çalışabilmektedir. (Pixar Graphics Technologies, 2017)

3. 3B ANİMASYONLARIN ÜRETİM AŞAMALARI

3B animasyonların bilgisayar üzerindeki aşamaları temel olarak birkaç bölüme ayrılmaktadır. Objelerin oluşturulduğu 3B modelleme ile başlayan süreç, yüzey materyallerinin kaplanması, ışıkların eklenmesi, obje ve kamera hareketleri, obje deformasyonları, animasyonların oluşturulması ve sonuç çıktılarının (render) alınmasıyla sonlanır. (Pellacini, 2009) Bu temel süreç, uzun metrajlı animasyonlarda daha detaylı aşamaları kapsamaktadır.



Görsel 1. 3B Animasyonların yapım aşamaları



Temel başlıklar altında anlatılan bu aşamalar Pixar ve Dreamworks animasyon stüdyolarının temel üretim süreçlerini yansıtmaktadırlar. (Pixar Software, 2016) Stüdyolar teknolojik gelişmeler, her animasyon için değişen ihtiyaçlar ve maddi nedenlerle işleyişte değişiklikler yapabilmektedirler.

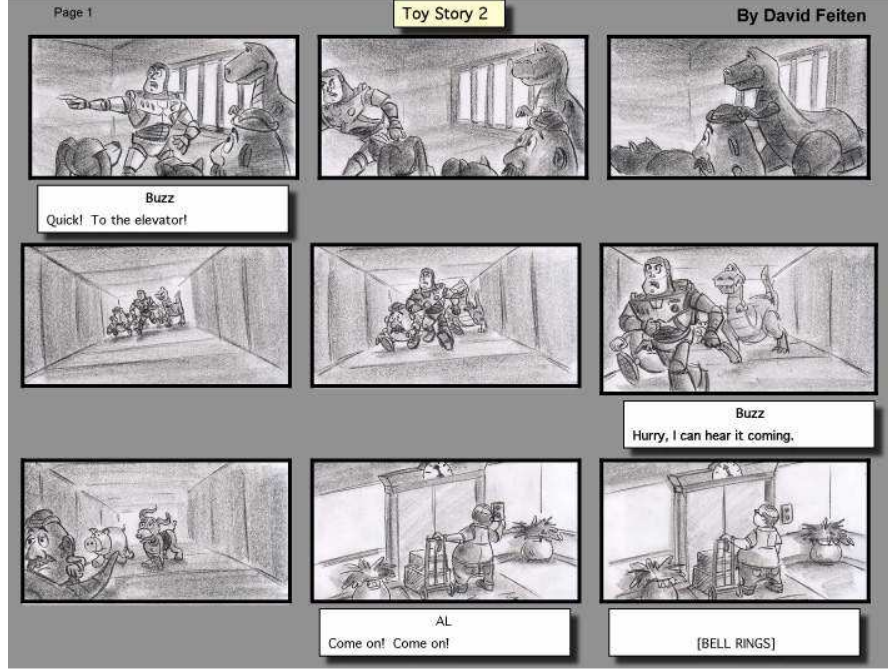
3.1 Yapım Öncesi

Sürecin en başındaki bu aşamada yapılacak olan animasyon ile ilgili fikirler bir araya getirilir ve araştırmalar yapılır. Öykünün genel hatları oluşturulur. Pixar ve Dreamworks gibi büyük animasyon stüdyoları, bu süreci -diğer birçok aşamada olduğu gibi- sadece kendi içlerinde bulunan ekipler vasıtasıyla gerçekleştirmektedirler. (Pixar Animation Studios, 2017) (Dreamworks Pictures, 2017)

Senaryonun yazılmasının ardından storyboard aşamasına geçilir. Storyboard üzerinde tekrar tekrar oluşturulan filmin temel kurgusu editöryal ekip tarafından gerçekleştirilir. “Animatic” olarak adlandırılan bu kurguda amaç filmin genel yapısını yansıtacak hale getirmektir. Bu kurguya temel ses efektleri ve editörler tarafından seslendirilen diyaloglar eklenir. Bir diğer yöntem ise seslendirme sanatçıları ile bu aşamada çalışmaya başlamaktır.



Görsel 2. Toy Story - Storyboard - David Feiten

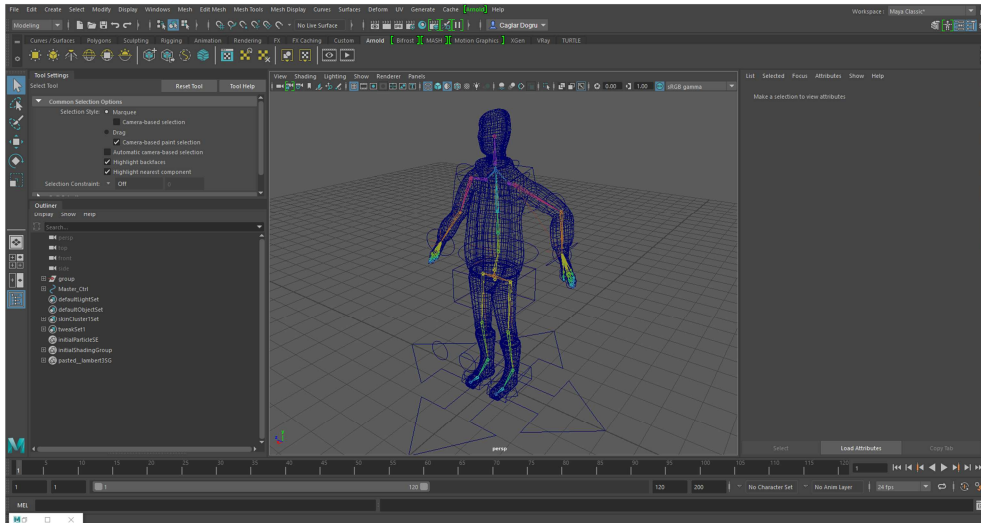


(Feiten, 2000)

Sanat departmanı, storyboard kurgusuna paralel olarak filmin görsel karakterini oluşturacak iki boyutlu taslak çizimler hazırlamakla görevlidir. Taslaklar animasyonda yer alacak objeler, mekânlar ve karakterleri kapsamaktadır.

Modelleme aşamasında sanat departmanınca tasarlanan bütün öğeler bilgisayar ortamında 3B olarak tekrar oluşturulur. Bu aşamada Autodesk Maya, Modo, SketchUp gibi yazılımlar vasıtasıyla karakterlerin, mekânların ve objelerin tel-kafes (wireframe) modelleri hazırlanır. Bu aşamada oluşturulan görseller USD gibi veri yönetim yazılımlarının temel katmanı konumundadırlar.

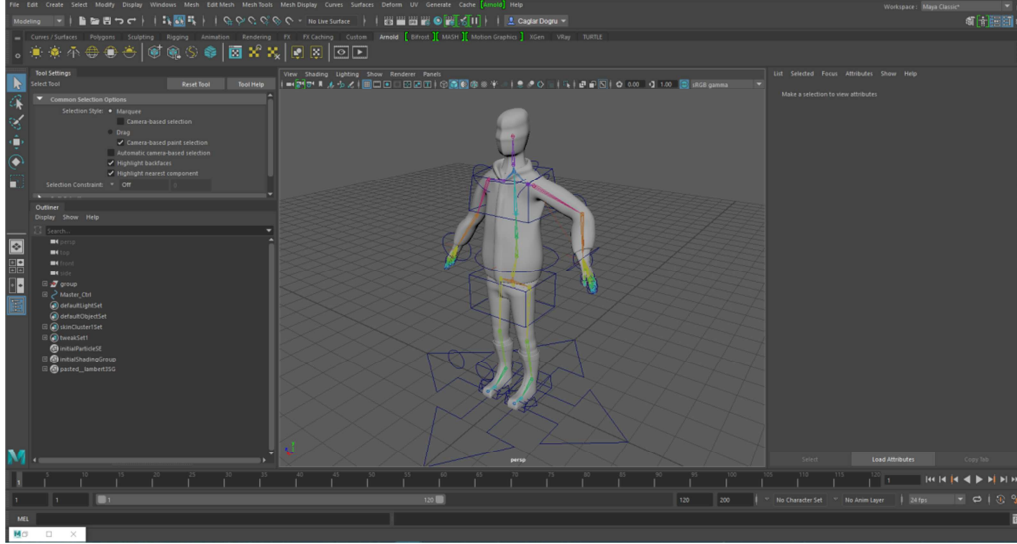
Görsel 3. Örnek Tel-kafes (Wireframe) Maya 2017





Hareket kabiliyeti olmayan 3B objeler halinde bulunan karakterler ve diğer bütün objeler *Rigging* departmanında *Karakter Teknik Yönetmenleri(Char TD)* tarafından kuklalar haline dönüştürülürler. Bunu yapabilmek için karakterin ihtiyacına göre, 3B yüzeyini deforme etmesi için bir iskelet ve kas sistemi oluşturulur. Karakterlerin yüz hareketlerini ve mimiklerini etkileyen hareketli eklem altyapısı bu aşamada oluşturulmaktadır.

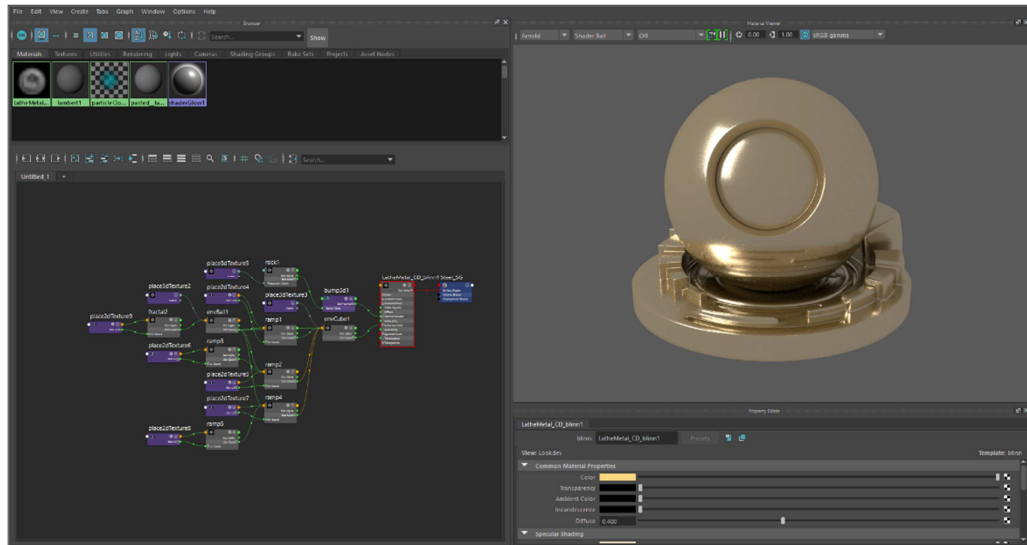
Görsel 4. Örnek Model iskelet yapısı (Rig) Maya 2017



Karakterlerin oluşturulmasında ihtiyaca göre kıyafetler ayrıca modellenebilmektedir. Bu amaçla üretilmiş *Marvelous Designer* vb. yazılımlar kıyafetleri oluşturan parçaları, terzi kalıpları vasıtasıyla 3B olarak hazırlanmasına olanak verir. Karakterlerin bir araya getirilmesi aşamasında bir diğer önemli bölüm saç ve kürklerin modellenmesidir.

Bu aşamaya kadar modellenen her karakter ve obje karakteristik yüzeyleri ile kaplanırlar. Renk, doku, yansıtıcılık, şeffaflık, kir vb. yüzeye ait bütün öğeler *Shading* departmanının çalışma alanıdır.

Görsel 5. Örnek Yüzey kaplaması (Shader) Maya 2017





Animasyonun bütün öğeleri modellendikten ve yüzeyleri kaplandıktan sonra, daha önce hazırlanan storyboard kurgusu referans alınarak sanal kameralar vasıtasıyla bilgisayar ortamında üç boyutlu yeni bir kurgu hazırlanır. Animasyon basit hareketlerle ifade edilir (*Final Layout - Pixar*). Animasyon aşamasına geçilmeden gerçekleştirilen bu kaba kurgu çeşitli stüdyolar tarafından filmi yatırımcılara tanıtmak için kullanılmaktadır.

Görsel 6. Layout örneği - Despicable Me 2 Layout & Previs (video) – Illumination Entertainment



(Peci-Evesque, 2013)

3.2 Animasyon

Animasyon aşamasına geçildiğinde öncelikli yapılan sahnelerin bütün öğeleriyle ve kamera açılarıyla bir araya getirilmesi işlemidir. Karakterler daha önceden belirlenen hareket noktalarına yerleştirilirler ve animasyona hazır hale getirilirler. Bu aşamada 3B modellerin ve kaplamaların daha detaylı sürümleri kullanılmakta ve detaylı hareketleri oluşturulmaktadır. İhtiyaçlar doğrultusunda MOCAP tekniği de yardımcı bir teknik olarak kullanılabilir. MOCAP (Yakalanmış hareket verisi) , karakter animasyonlarında kullanılmak üzere özel kameralar ve sensörler sayesinde yakalanan sayısal verilerdir. Gerçek zamanlı olarak bir aktörün hareket koordinatlarından bilgisayar ortamına aktarılan bu sayısal veriler, 3B animasyon karakterlerinin bütün hareketlerini oluşturmakta kullanılır. Bu yöntemle her zaman başvurulmamakla birlikte, referans amaçlı da kullanılabilir.

MOCAP (Yakalanmış hareket verisi) , karakter animasyonlarında kullanılmak üzere özel kameralar ve sensörler sayesinde yakalanan sayısal verilerdir. Gerçek zamanlı olarak bir aktörün hareket koordinatlarından bilgisayar ortamına aktarılan bu sayısal veriler, 3B animasyon karakterlerinin bütün hareketlerini oluşturmakta kullanılır. Bu yöntemle her zaman başvurulmamakla birlikte, referans amaçlı da kullanılabilir.

Sahnelerin oluşturulmasında ve bir arada hareket etmelerinin sağlanmasında, en önemli noktalardan bir tanesi veri yönetim yazılımlarıdır. Her bir sahne, onu oluşturan objeler, objelerin iskelet yapıları, doku özellikleri gibi daha önceden hazırlanmış öğeler taranarak oluşturulur. Büyük boyutlu bu veriler, optimize edilerek animasyon sanatçısının kullanımını ve sanatsal üretimini kolaylaştıracak şekilde sunulur.

Animasyon aşamasıyla, karakterlerin, objelerin ve kameraların bütün hareketleri oluşturulur. Klasik animasyon yönteminin kare kare ilerleyen yapısından farklı olarak, bilgisayar ortamında hareket ve hareketin etkilediği bütün deformasyonlar yazılım vasıtasıyla bilgisayar tarafından hesaplanır. Bu aşamada stüdyolar genellikle kendi yazılımlarını ve bu



yazılımlara uyumlu özel donanımları kullanırlar. Dreamworks Stüdyolarının geliştirdiği Apollo isimli yazılım topluluğunun içerisinde yer alan Premo'da bunlardan birisidir. Benzer bir yazılımı Pixar 'da geliştirerek kendi üretim sürecine katmıştır. Presto isimli bu yazılım güncel donanımların avantajlarını kullanarak "USD" veri tabanı üzerinden büyük ebatlı 3B verileri bir araya getirerek, animasyon sanatçısına gerçek zamanlı bir etkileşim olanağı sunar. (Jeremias & Gelder, 2016)

3.3 Efekt, Simülasyonlar ve Arka Planlar

Animasyonlarda yer alan karakterlerin kendi vücut hareketleri dışında kalan, kıyafet, saç, kürk ve diğer objeler ile olan bütün etkileşim karakter efektleri departmanı tarafından gerçekleştirilir.

Karakter efektleri dışında kalan diğer bütün çevresel efektler (ateş, duman, doğa olaylarıyla ilişkili efektler vb.) ve simülasyonlar animasyona eklenir. Animasyonun genel yapısına göre bütün efektlerin uygulama aşamaları yapım daha erken aşamalarında dâhil edilebilir. Bütün sürecin kontrolü teknik yönetmenlerdedir.

3.4 Işıklandırma

Işıklandırma departmanı, animasyonun o ana kadar üretilmiş bütün modellerini (obje, mekân, karakter) ve onların yüzey kaplamalarını, arkaplanları, simülasyonları ve tamamına ait animasyon verilerini hazırlanan sahnelere uygun olarak bir araya getirerek, kamera ve ışık kompozisyonunu hazırlar. Bu sayede filmin son görüntüsünü oluşturur.

3.5 Render

Render, animasyon üretiminin son ve teknik olarak en kompleks aşamasıdır. Animasyonun her bir karesi en son haliyle oluşturulur.

3B olarak hazırlanmış bir modelin, görsel bütün materyallerinin bir araya toplanarak, karar verilen kadrajlarda, üç boyut yanılması veren iki boyutlu görüntülerinin bilgisayarlarca hesaplanarak hazırlanması işlemidir. Pixar-Renderman, Vray, Octane Render, Arnold bu işlem için hazırlanmış özel yazılımlardan bazılarıdır. Render yazılımları verileri işleyebilmek için yüksek bilgisayar gücüne ihtiyaç duymaktadırlar. Üretim süreci daha detaylı hale geldikçe bilgisayar gücüne olan ihtiyaç da artmaktadır. Bu sebeple stüdyolar kendi render çiftliklerini (Render Farm) kurmuşlardır. Render çiftlikleri, yüksek işlem gücüne sahip bilgisayarlarla oluşturulan ve birlikte çalışan bir ağdır.

Örneğin, Pixar'ın 2013 yapımı *Sevimli Canavarlar Üniversitesi*(Monsters University) animasyonu için 24000 işlemci çekirdeğine sahip 2000 bilgisayar, tek bir kare için ortalama 29 saat harcamıştır. (Takahashi, 2013)

3.6 Yapım Sonrası

Görsel olarak bitirilen animasyona ses ve müzik kurgusu yapıldıktan sonra grafik animasyonlarda eklenerek gösterime uygun çıktısı hazırlanır.

4. SONUÇ

Temelde büyük ölçekli animasyonların üretiminde, kalabalık ekipler tarafından kullanılan bu profesyonel donanımlar ve yazılımlar tek bir amaca hizmet etmektedirler: üretim süreci boyunca sanatsal yaratıcılığı kısıtlamamak ve bir sonraki noktaya hızla taşıyabilmek için yardımcı olmak. Bu kapsamda, animasyon stüdyoları birçok bilim dalında



profesyoneli istihdam etmektedirler. Stüdyolar üretim süreçlerinin detaylarını paylaşmasalar da, kullandıkları yazılımları açık kaynaklı hale getirerek, daha küçük ölçekli projelerin üretim süreçlerine önemli katkılarda bulunmaktadır.

Animasyon sürecinin başlangıcında prodüksiyon planlaması yapmak, maddi açıdan avantajlar sağlayacağı gibi sanatsal üretim aşamalarında verimli arttırarak toplam kaliteyi yükseltmeye yardımcı olacaktır. Bu noktada 3B animasyon sektörünün öncüleri konumundaki Pixar ve Dreamworks stüdyolarının çalışma süreçlerini anlamak ve detaylarıyla değerlendirmenin, her bütçeden projeye avantaj sağlayacağı öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arşiv, A. Ş. (n.d.). Türkiye Şeker Fabrikaları.
- Artnet. (n.d.). Retrieved 7 17, 2014, from <http://www.artnet.com/artists/gauthier-poinsignon/dining-suite-4c9xkh4zcbRO4DcYiae4ZA2>
- Benjamin, W. (1998). Paris XIX. Yüzyılın Başkenti. In E. Batur, *Modernizmin serüveni* (2 ed., pp. 32-41). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Birn, J. (2003). *What is a TD, and what do they do all day?* Retrieved 04 25, 2017, from 3dRender.com: <http://www.3drender.com/jobs/TD.htm>
- Braque, G. *Bottle and Fishes*. TATE Liverpool, Liverpool.
- Deleuze, G. (2014). *Hareket - İmge*. (S. Özdemir, Trans.) İstanbul: Norgunk.
- Dreamworks Pictures. (2017, 04 22). *Dreamworks Pictures*. Retrieved 04 25, 2017, from Frequently Asked Questions: <http://dreamworkspictures.com/about/faq>
- Eisenstein, S. (2008). *Kısa Film Senaryosu*. (O. Akınhay, Trans.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Feiten, D. (2000). *Illustrations by Davy Feiten*. Retrieved 04 30, 2017, from Davy Feiten: <http://www.davidfeiten.com/Storyboard.html>
- Golding, J. (1988). *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914*. Massachusetts: The Belknap Press Of Harvard University Press Cambridge.
- Gombrich, E. (1999). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, & Ö. Erduran, Trans.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Henne, M., Hickel, H., Johnson, E., & Konishi, S. (1996). The Making of "Toy Story". *Digest of Papers, Comcon '96, 'Technologies for the Information Superhighway'* (pp. 463–468). Kaliforniya: IEEE Computer Society Press.
- Intel. (2014, 06 27). *Intel Boosts DreamWorks Animation Applications (Basın Bülteni)*. Retrieved 04 21, 2017, from Intel: http://download.intel.com/newsroom/archive/Apollo_factsheet.pdf



- Jeremias, P., & Gelder, D. V. (2016, 07 24). *SIGGRAPH 2016: Real-Time Graphics for Film Production at Pixar (Video)*. Retrieved 04 24, 2017, from <http://on-demand.gputechconf.com/siggraph/2016/video/sig1608-pol-jememias-dirk-van-gelder-david-yu-real-time-graphics-pixar.mp4>
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi - Fiziksel Gerçeğin Kurtuluşu*. (Ö. Çelik, Trans.) İstanbul: Metis Yayıncılık Ltd.
- Levine, S. Z. (1978). Monet, Lumière, and Cinematic Time. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 441-447.
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları / Filmin Semiotiğine Giriş*. (O. Özügül, Trans.) Ankara: Öteki Sinema.
- Lotman, Y. M. (2012). *Sinema Göstergebilimi*. Ankara: Nirengi Kitap.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?* (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Nead, L. (2012). The Artist's Studio: The Affair of. In A. D. Vacche, *Film, Art, New Media: Museum Without Walls?* (pp. 24-25). London: Palgrave Macmillan.
- Peci-Evesque, F. (2013). *Despicable Me 2 Layout & Previs*. Retrieved 04 26, 2017, from <https://vimeo.com/76729717>
- Pellacini, F. (2009). *The 3D Production Pipeline*. Retrieved 04 20, 2017, from Sapienza University Of Rome: http://pellacini.di.uniroma1.it/teaching/projects10/lectures/01_pipeline.pdf
- Picasso, P. Gitar ve Şarap Kadehi. *Guitar and Wine Glass*. McNay Sanat Müzesi, Texas, A.B.D.
- Pikkov, Ü. (2010). *Animasophy - Theoretical Writings On The Animated Film*. Tallinn: Estonian Academy of Arts, Department of Animation.
- Pixar Animation Studios. (2017, 04 22). *Company FAQs*. Retrieved 04 25, 2017, from Pixar Animation Studios: <https://www.pixar.com/company-faqs#company-faqs-1>
- Pixar Graphics Technologies. (2017, 04 23). *Introduction to USD*. Retrieved 04 20, 2017, from Pixar Graphics Technologies: <https://graphics.pixar.com/usd/docs/index.html>
- Pixar Software. (2016, 10 20). *USD-Based Pipeline (2016) (Video)*. Retrieved 03 20, 2017, from <https://vimeo.com/188191100>
- Staller, N. (1989). Melies' 'Fantastic' Cinema And The Origins Of Cubism. *Art History*, 12(2), 202-232.
- Takahashi, D. (2013, 04 24). *How Pixar made Monsters University, its latest technological marvel*. Retrieved 04 25, 2017, from Venture Beat: <https://venturebeat.com/2013/04/24/the-making-of-pixars-latest-technological-marvel-monsters-university/>

THE VERSES OF TWO POETS ON SCREEN; RHINO SEASON AND THE BUTTERFLY'S DREAM

Doç. Dr. Hülya ÖNAL

Çanakkale Onsekiz Mart University
Faculty of Communication

Everything that is moving and is fixed by the camera is beautiful: this is the technical and therefore poetic restitution of reality.

ABSTRACT

As a literary form, poetry was seen as a fruitful model for the creative process of the more lyrical side of experimental film practices. In this sense, most critics mainly concern with the aesthetics of visual narrations of films evaluating them as poetry. This paper aims to find out the answer of the question "how has cinema transformed poetry?" through the films Rhino Season and The Butterfly's Dream revealing the ways of their relations with poetry.

Key Words: Poetry, Film, Narration, Visual Language

THE POETIC LANGUAGE OF CINEMA

Cinema as an art work had to struggle against its commercial aspect for years. Since it is a technical invention and had served itself as a commercial medium at the beginning, it took time to manifest its artistic value and the universal nature of its language like other art forms. In 1948, Alexandre Astruc formulated the concept of the *caméra-stylo* ("camera-pen"), in which film was regarded as a form of audio-visual language, and the filmmaker, therefore, as a kind of writer in light. This concept opened the way of questioning the creator of film; its advocates maintained that film should be a medium of personal artistic expression and that the best films are those imprinted with their makers' individual signature. Then, film was evaluated as a personal language that makes its writer an artist as in literature and serves many options to the director (writer) of film in which he expresses himself. The creator can



write a biography, a novel and also poetries with his pen (camera) in line with his talent or preferences. Director creates a visual narration using a system of signs made of images like a writer uses words and sounds. This paper mainly aims to examine poetic cinema, which hasn't been sufficiently addressed in Turkish cinema so far, through two interrelated films about "poetry".

Poetic realism (*Réalisme poétique* in French) is a cinema movement that started in a period of socioeconomic turmoil following the Great Depression in France in 1929 and continued until the end of the 2nd World War. "Poetic Realism, which flowered in the early sound era, integrated poetic, non-narrative innovations into the conventions of narrative continuity filmmaking. The end result was a cycle of films that took some of the aesthetic concerns of those earlier movements and wedded them to traditional movie realism in a way that exhibits a socially conscious perspective while simultaneously remaining accessible to mainstream audiences." (Gloversmith, 2011) The movement valued the dreams destroyed by the war, and tried to capture the poetry of everyday life by reflecting dim environments and wet pavements in misty weathers with a lyrical framing technique. Thus, it wouldn't be wrong to assume that the poetic realism movement was basically based on the artistic movement in cinematography which was called "avant-garde" or experimental cinema between the years 1921 and 1931 and was affected by expressionism, futurism, cubism and Dadaism that dominated the art of Europe at the time.

French directors (Renoir in particular) such as Epstein who, in fact, described poetry by saying "Why tell chronological stories assuming regulated sequences of events and consecutively organized emotions and actions? Such phenomena (perspectives) are mere illusions. Life is not made up of small and large pictures properly lined up together. There are no stories. They never existed; there are only situations with no beginning or ending, no before and after", and built his film *La Glace a Trois Faces* (1927) in a way that would not allow the audience to think there is a particular "end"; Gance whose film *La Roue* (1922) is described as a symphonic poetry and who built his film *Napoleon vu par Abel Gance* (1927) with a poetic language that increases the power of imagination; Clair who, impressed by poets (Aragon, Valery, Apollinaire...) and, like all future surrealists, by *Dadaism*, used striking metaphors and visual gags, and created a poetry with hollow images according to the Dadaist poetry tradition in his film *Entr'acte* in 1924; and Vigo who "created a fairy tale within a special world, and transformed an almost ordinary fight and peace story into a masterpiece, into romantic aspirations and into a special song of freedom using crazy elements of comedy with a powerful lyrical beauty in surrealist scenes where reality is combined with poetic surrealism" in his film *L'Atalante* in 1934 (Makal, 1996: 38-60), had their names written in the history of cinema as directors who managed to "write poetries with their cameras used as pens". (Sinemager, 2017)

The movement then became the origin of the French New Wave and Poetic Cinema that would affect the cinema of many countries from Latin America to Australia, from the Far East to Iran. The movement which developed in France at the end of the 1950s focused more on the style and technical aspects of film rather than the subject, and, of course, on the director (auteur) who took this style and transformed it into a personal style. Primary representatives of this movement based on a creative film-making theory are Chabrol, Godard, Resnais and Antonioni Truffaut, all of whom shot films reflecting their unique languages just like authors would do.



In 1965, Italian film director, writer and poet Pier Paolo Pasolini spoke at a conference and outlined his theory of a "cinema of poetry." Pasolini claimed that "cinema might be apt for exploring a 'poetic' style, because the medium has an "irrational nature". (Verstraten, 2012: 117) By "the irrational nature of cinema which is apt for exploring a poetic style", Pasolini emphasizes the power of cinema to fight against a logical and reasonable grammar system established for prose (and similarly used in the classical narrative cinema), and, in other words, implies that rearrangement of images with a new logic and reason may enable "poetic cinema" through a different path for each individual beyond these rules. This path is, of course, the one previously taken by auteurs such as Tarkovsky, Godard, Antonioni and Bergman, and by representatives of contemporary cinema such as Angelopoulos, Kim Ki Duk and Lars Von Trier by challenging the classical drama principles to tell their stories about people. Tarkovsky associates being a great director with his poetic narration; "In my opinion, only poets will have their names written in the history of cinema. "Auteur" cinema consists of poets, and all great directors are poets. What is a poet in cinema? An auteur is a director who creates his own world without recreating the reality surrounding him. That is "Auteur" cinema. (From his documentary "A Poet in Cinema")

Being defined as poets in cinema or, in other words, being able to present cinema as a visual text is both a source of prestige and a risky attitude for directors. Cinema long produced films that the audience could easily understand and that didn't offer any space for them to think or question what they watch. However, poetic films offer such spaces of meaning just like poetry itself. Poetry readers and film audiences enter into a creative process trying to fill in these spaces of meaning. What directors want is such participation of their audience into the meaning making process.

Fernández-Santos makes use of the concept of visual poetry "to name some movies which feature a special lyrical exaltation to represent feelings or reflections of proven intellectual depth, permitting the audience to transcend the surface of images and move to abstract territories." (ed. Planes Pedreño, J.A. & Pérez Díaz, P., 2015: 128) Examination of relevant studies indicates that in order to talk about poetic cinema, there needs to be a combination of a director with both technical competence and an intellectual depth, a socio-cultural infrastructure of the society that will provide the director with such an intellectual depth, and finally, an audience with similar features who will read and understand the outcome.

It seems, then, it is inevitable to consider these parameters in the analyses of the two films addressed in this paper. These poetically structured films of the cinemas of two countries (Turkey and Iran) which resemble one another in terms of their rich cultural histories and modernization stories provide us with important clues regarding their approaches towards poetic cinema. The term 'modernization' incidentally not used here actually forms the basis of the modern film narrative that poetic cinema feeds upon.

The second half of the 1950s and the 1960s were when the young adopted the attitude "create your own value" against the religious, moral and established social impositions in many countries around the world -and especially in France where poetic cinema was born within the modern film narrative-, when conventional rules of art were broken, and when radical changes occurred in every area of life along with the rapidly changing technology. The images in the films produced in these years were based on a philosophical thought, and one of such thoughts was Deleuze's inspiring film theory "time-image". Deleuze denies



Hollywood's classical movement-image and analyses representation of image in cinema through two regimes based on movement and time: *theorganic regime* and *thecrystalline regime*, respectively. "The organic regime is about the depiction of an image and is related to the movement-image of the classical cinema. The organic regime based on the movement-image involves localisable relations, actual linkages and/or causal-logical connections, whereas the crystalline regime based on the time-image describes an environment where images can be independent of each other and every image can change into one another"(Deleuze, G., 1997). That is, the crystalline regime does not seek for causality as the organic regime does. Unlike the antiquity philosophy in which time is chronologically arranged as the past-the present-the future depending on movement, Deleuze considers cinema as an activity flowing through fractions of non-chronological periods of time. Therefore, modernist films have an intransitive narrative which is interrupted by spatial and temporal fractions. For audiences who are accustomed to the flow of a linear dramatic narrative, it is hard to watch such films. Watching the logically following events, the audience does not think about how they actually follow one another. The audience transcends the narrative style and directly reaches the content. What matters is not "how"events flow, but "what"happens.

Images are presented in order to create a "harmony"or build an individual aesthetic that is meaningful alone just as poetries break the chronological order of language. Such an aesthetic is mostly built according to the preferences of the director, and thus, it is unusual.

The primordial characteristic of these indications of a tradition of the cinema of poetry consists in a phenomenon which technicians define normally and tritely as "making the camera felt.".... Thus one feels the camera, and for good reasons. The alternation of different lenses, a 25 or a 300 on the same face, the abuse of the zoom with its long focuses which stick to things and dilate them like quick-rising loaves, the continual counterpoints fallaciously left to chance, the kicks in the lens, the tremblings of the hand-held camera, the exasperated tracking-shots, the breaking of continuity for expressive reasons, the irritating linkages, the shots that remain interminably on the same image, this whole technical code was born almost of an intolerance of the rules, of the need of unusual and provocative liberty, a diversely authentic and pleasant taste for anarchy, but it immediately became law, a prosodic and linguistic heritage which concerns all the cinemas in the world at the same time. (Nichols, 1976: 556-557)

Another element of poetic narration is that, although the purpose may differ from one director to another, the camera is left so still that characters and events may enter or exit the frame within a period of time that runs almost parallel to the real time. According to Pasolini "Obsessive still shots are also characteristic of Bertolucci's film, *Before the Revolution*. However, they have a different meaning than for Antonioni. The world-fragment, imprisoned in the frame and transformed by it into a fragment of autonomous beauty which refers only to itself, does not interest Bertolucci as it interests, in return, Antonioni."(1976: 542-558) For auteurs, long takes with a still camera not only create an aesthetic but also keep the audience awake, and thus active, by leaving them alone with the real time. "Existentialism", one of the most important matters of modern philosophy at the time, provides the audience with a certain time frame to question their own selves via the long takes that cannot be seen in classical narrative cinema. Similarly, it leaves the audience alone with an ontological inquiry by using extraordinary methods such as casting ordinary actors that the audience (subjects) who have become alienated and isolated in the modern world cannot identify with or closing the film with an open ending.



Cinemas of Iran and Turkey, each having its own modernization story like many countries, were also affected by this style in their search for a unique cinema language. Here, I will try to analyse these two countries' approaches towards poetic cinema through the films *Rhino Season* and *The Butterfly's Dream* (in order to limit the scope of the paper).

POETICALLY STRUCTURED FILMS: *RHINO SEASON* AND *THE BUTTERFLY'S DREAM*

Two poetically structured films analysed here give us important hints through their narratives regarding not only their relations with poetry as visual texts but also the perceptions of the cinemas of the countries they represent of modern cinema –and of modernism modern cinema depends on. According to Sheibani, Iran's modernity as a non-Western country is highly related to its national and traditional history. He says "modernity is the philosophy behind all modernist exercises, including, for instance, modern artistic forms as well as modernized industry and architecture. Thus, modernity here signifies 'an ethos rather than a well-demarcated historical period', and continues with reference to Reza Baraheni who says "the essence of Persian culture could be found in its poetry. Poetry was not merely the most important art form in Iran; it was and still is deeply rooted in the Iranian mind, to the point where Iranians -even many who are illiterate- know the poems of Hafiz, Omer Khayyam and Rumi by heart and use poetic expressions in everyday speech."(2011: 20)

While Iran's modernization process is considered to take place without losing its connection with the traditional history, many historians argue the opposite for Turkey's modernization process. Such an argument paves the way for various political readings:

The making of modern Turkey however brought about a rupture with the Ottoman past, with the emergence of the nation-state, and in that context nationalism was situated in the process of making in direct relation to the process of state building. To a large extent, the republic indeed presented a radical break with the past, as it was nurtured by 'concepts and doctrines such as progress, laicism, nationalism, Comtean positivism and solidarism', owed a lot 'to the Enlightenment, the French Revolution and nineteenth-century scientism', and aimed as 'its ultimate consequence to create a modern Turkish state'"(Kazancıgil 1981: 37).

For the young Turkish Republic whose national independence was under serious threat, it was not easy to provide security and realize the modernization projects under tough economic conditions. Therefore, all the reforms were made as quickly as possible. However, it would not be wrong to assume that that the cultural modernization of Turkey was realized without seeking a formula to bridge the gap between the past and the present and to unite the old and the new has brought along the problem of "originality" especially in the field of art today.

Therefore, the significant and prestigious position of the cinema of Iran in the world cinema literature as a national and unique cinema is associated with the fact that it did not lose its connections with its cultural history and origin by many critics and authors. Sheibani says "It is evident that Iranian cinema has profoundly enriched by the original cultural archetypes", and explains the relation between poetry and cinema as follows:



Modernity and change were partly experienced through the poetic transformations that took place during the constitutional revolution and through the rise of new poetry. The next phase was a marriage of poetry with cinema, through which the concepts of modernity and change were to become more localized and better integrated popular culture. This newly incorporated poetic cinema borrowed the realism, symbolism and radical humanism embedded in Iranian culture and Persian literature. Although the influence of Italian neorealism and French poetic realist stylistics on Iranian directors was evident, their cinema was distinctively Iranian in its literary background....Moreover, Iranian readers and viewers are aware of its aesthetics. Poetry was not only the most popular aesthetic form, it was the language of philosophical ideas and socio-political commentaries throughout the ages. Iranian art films employ this deeply rooted poeticness. (2011: 3)

Although the Neorealism movement that has inspired all the cinemas in the world, including the cinema of Iran, in the 1950s and the 1960s has an effect on Turkish cinema (in that it was the starting point of the modernist film narrative which formed the basis of poetic cinema), this effect was quite limited. Apart from the New Turkish Cinema using narrative codes in 2000s, Metin Erksan was the only brave director of the time. The shots in Erksan's film *Sevmek Zamani (Time to Love, 1965)* are almost poetic. The film's credits accompanied by stationary scenes with no people welcome the poetic simplicity of nature, which is quite a new experience for the audience who are left alone with images of trees and their branches whose reflections on the water intertwine to form a net. Unfortunately, the film produced with a concern for visual aesthetics in Turkish cinema had the opportunity to be shown in theatres only twice, and then pulled from the theatres. In fact, it was not only the film itself but also the questionings and efforts which would bring a new style to Turkish cinema that were put aside to be forgotten in dusty shelves. Such efforts, as stated above, could only come out with certain directors in 2000s, and had the opportunity to be shown to wide audiences in festivals only. This explains why the two poetically structured films analysed here (which have almost ironic common grounds) will enable an evaluation of poetic cinema through the cinemas of two countries.

In *Rhino Season* (2012) directed by Iranian Kurdish Bahman Ghobadi, Turkish actors and actresses such as Beren Saat, Yılmaz Erdoğan and Belçim Bilgin are casted. The film many scenes of which were shot in Turkey tells the true story of an Iranian poet. *The Butterfly's Dream* (2013) is directed by actor Yılmaz Erdoğan and produced precisely one year after the *Rhino Season*. Erdoğan's wife Belçim Bilgin, who previously acted in *Rhino Season*, is the leading actress in *The Butterfly's Dream*. The film tells the true stories of two young poets (Muzaffer Tayyip Uslu and RüştüOnur) who lived in Zonguldak in the 1940s. The first poetic reference in *Rhino Season* lies in its original name *Fasle Kargadan*. The name of the film also reflects its subject which is "based on the true story of an Iranian Kurdish poet known by the pseudonym Sadegh Kamangar, the film's main character Sahel"(Auerbach, 2012) The film opens with the imprisonment of Sahel, a poet accused of writing political poems following the Iranian Revolution of 1979. The poet is bathed by people wearing special clothes as if he is a toxic substance, and his figure lying on the white marble water poured over him resembles a ritual of bathing the dead. Light beams floating in dark are like tiny bits of hope against the prison and the darkness of life. The imprisonment of Sahel is due to a man called Akbar, who is madly in love with Sahel's wife Mina. Akbar is the former driver of Mina's colonel father prior to the revolution. He witnesses the dates and love of Mina and Sahel as their driver. The usual meeting spot of the lovers is presented in the film as



a 3 dimensional labyrinth, rather than an aesthetic postcard, surrounded by the branches of trees just like the arms of an octopus that is ready to swallow them. The sexuality in the film is quite implicit, which is more likely to be seen only in Eastern societies, but as erotic as possible. One day, for example, Akbar finds Mina's lipstick on the backseat of the car where she sat before. He puts on the lipstick and licks it as if he is kissing her...Following the revolution, Akbar is assigned to a significant position. After a while, Mina, who does not requite Akbar's love, is also sentenced to ten years for aiding and abetting his husband. Akbar brings the couple who hasn't seen each other for a long while together with a sack over their heads and with their hands tied. Recognizing but not being able to see each other, the couple starts to make love; but Akbar pushes Sahel away by force and replaces him. When Mina realizes the situation, he rapes her. The high angle shot used in this scene reminds a deep dark well and looks just like a spider attack, which fits perfectly well with the following verses:

*"A spider arrives.
And darkens the moment with its sticky saliva.
It hunts you...and then leaves you.
A spider, a real spider."*(as cited in Sözen, 2012)

Just like the spider in the poetry, Akbar destroys lives.

Getting pregnant as a result of the rape, Mina gets out of the prison and goes to İstanbul to start a new life. She is told that her husband is dead. However, Sahel gets out of the prison at the end of a 30-year sentence and goes to İstanbul to find Mina. The film which goes back and forth in time and tries to create a magical narration with the images entwines the story with the past and the future using a symbolic language that feeds upon poetry all the way. The director, who states that he loves animals more than humans, aims to present metaphors mostly through animal images in *Rhino Season*. "In *Rhino Season*, we see scenes similar to but visually more impressive than the scenes where turtles fall down in *Turtles Can Fly* (2004). Though turtles, which symbolize those who are 'not made for heights' and carry their homes on their backs but have no place called home, and which, in a way, imply not following dominant thoughts and ideas but trying to embrace a more independent perspective, are free as birds for a little while, they eventually fall down into the water one by one. Just like the inner conflicts of people living in exile who have lost their senses of belonging."(Sözen, 2012) In such feelings, Sahel tries to go on with his life between dream and reality in İstanbul without falling into the melodramatic clichés. He unknowingly has sex with Mina's daughter with whom she got pregnant as a result of a rape during her imprisonment. However, this coincidence is not used as a melodramatic motive in the film. According to Fainur, Ghobadi's film is more of "a tragic love story, a fierce indictment against the Islamist regime in Tehran, but most of all, a lyrical elegy replete with symbolical visions accompanying the poems on the soundtrack."(2012) Accompanied by the poet's poetries, the film ends with Sahel's going down in waters with his past (and with Akbar who is the leading actor of this tragedy) that is haunting him and prevents him to build a new life with Mina. Although the film is criticised for having excessive elements of symbolism by certain directors, it does justice to poetic film narrative as a visual text telling poetries. In other words, the cinema of Iran once more presents a unique attitude by combining the tradition of poetry with cinema.

The Butterfly's Dream opens with a promising scene for poetic cinema. The camera takes us to a coal mine in the 1940s with a sequence shot that lasts for a couple minutes. The



director, however, prefers to continue this sequence with a Hollywood style melodrama instead of a poetic reality, which is found to be surprising due to the fact that he is a poet indeed. Hoeij makes the shortest and the clearest explanation about the director's preference over the film's nomination for the Oscar Award: "A beautifully mounted period drama about love and poetry from Turkey."(2014) Regarding Yılmaz's expectation to win the award, the critic refers to the two films that he performs in, which is, of course, not a coincidence:

Two struggling poet friends in 1940s Turkey fall for the same girl in *The Butterfly's Dream*, a sumptuously mounted and well-acted period drama from Turkish actor-director and occasional poet Yılmaz Erdoğan. The film, in which Erdoğan co-stars as famous Turkish bard Behçet Necatigil, who was a teacher and something of a mentor for the two young and little-known protagonists, was the country's submission for foreign-language Oscar consideration this year. Though it did not make the shortlist, the film -- reportedly the most expensive Turkish production ever made -- did notch up 2.5 million admissions at home and turned the late leads into more famous poets in the process. Erdoğan, more famous stateside for his work as an actor for regional auteurs such as Nuri Bilge Ceylan (*Once Upon a Time in Anatolia*) and Bahman Ghobadi (*Rhino Season*), again proves he's not only an ambitious but also a very fine director in his own right. (Hoeij, 2014)

The critic states that, in a way, Yılmaz takes a different path than Nuri Bilge Ceylan, who is considered to be a representative of the New Wave movement of the Modern Turkish cinema with his film *Once Upon A Time In Anatolia*, or than Bahman Ghobadi even though he has quite a few thematic similarity with him. This may also bring into mind the question "Could this poetically structured film be a visual poem itself?"The answer can be found in the criticisms towards the film which suggest that there is an expectation in this regard. Cömert says: "Instead of whispering what the *Butterfly's Dream* is, Erdoğan makes a great show of it. The film loses its core, and the poet loses his grace. Not everyone is fascinated by a visual spectacle after all..."(2013)

The main concern here is not, of course, Yılmaz Erdoğan's preference to write a novel instead of a poetry through the language of cinema. Perhaps this paper is a silent will that there be more directors searching for a unique style in Turkish cinema following the discouraged director Metin Erksan, and a reproach against the fact that directors prefer to take the easy way out by choosing melodrama over poetic cinema even when the circumstances are convenient for it.



REFERENCES

- Auerbach, Elise, Rhino Season and Iran's Historical Trauma, <http://blog.amnestyusa.org/middle-east/rhino-season-and-irans-historical-trauma/>, October 26, 2012 , access date: 23 April, 2017
- Cömert, Hasan, Rüya çok uzun sürdü, <http://www.ntv.com.tr/turkiye/ruya-cok-uzun-surdu,A3Bppt9Z1U6uHm15hnrXtQ>, 22 February. 2013, access date: 22 April, 2017
- Deleuze, G., (1997), Cinema 2; The Time Image, University of Minnesota Press
- Fainaru, Dan, Rhino Season, <http://www.screendaily.com/rhino-season/5046634.article>, 14 September, 2012 |,access date? 03 March, 2017
- Gloversmith, Michael <https://whitecitycinema.com/2011/07/07/the-poetic-realism-of-jean-renoir/> access date: 12 March, 2017
- Hoeij, Boyd van , *The Butterfly's Dream (Kelebegin Ruyasi): Palm Springs Review* <http://www.hollywoodreporter.com/review/butterflys-dream-kelebegin-ruyasi-palm-668089> , 13 January 2014, access date: 08 March, 2017
- Kazancigil, A. (1981) 'The Ottoman- Turkish State and Kemalism: in A. Kazancigil and E. Özbudun (eds), Atatürk. London: Hurst & Company. pp. 37-56.
- Makal, Oğuz, (1996), Fransız Sineması, Kitle Yayınevi, İstanbul
- Nichols, Bill, (1976), The Cinema of Poetry Pier Paolo Pasolini In Movies and Methods. Vol. 1. Ed. Bill Nichols Berkeley: University of California Press, 1976. 542-558.
- Peter Verstraten, A Cinema of Modernist Poetic Prose: On Antonioni and Malick Peter Verstraten, Image & Narrative, Vol 13, No 2 (2012)
- Planes Pedreño, J.A. & Pérez Díaz, P. (2015) The visual poetry in the film criticism of Ángel FernándezSantos. Communication & Society 28(4), 125-141.
- Sözen, Elif , *Şiirle Örülen Zaman: Gergedan Mevsimi* ,<http://www.bakiniz.com/siirle-orulen-zaman-gergedan-mevsimi/> , 12 Kasım 2012
- Sheibani, Khatereh, The Poets Of Iranian Cinema:Aesthetics, Modernity and Film after the Revolution, I.B. Tauris, London:2011
- Sinemager, <https://sinemager.wordpress.com/2017/01/17/sinemada-siirsel-anlatim/> access date: 16 March, 2017



JOURNAL OF AWARENESS

ALTINOVA'DA (AYVALIK-BALIKESİR) DOĞAL ÇEVRE DEĞİŞMELERİ İLE TARİH ÖNCESİ DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE ETKİLERİ

Yrd. Doç. Dr. Serdar VARDAR

İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi,
Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Coğrafya Bölümü

Prof. Dr. Ertuğ ÖNER

Ege Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Coğrafya Bölümü

ÖZET

Altınova, Madra çayının taşıdığı alüvyonların Edremit ve Çandarlı depresyonları arasında KB-GD doğrultusunda uzanan bir çukurluğun doğu kenarını doldurması ile oluşmuş bir deltadır. Son buzul maksimumunu izleyen dönemde deniz seviyesinin yükselmesi (Holosen transgresyonu) Altınova benzeri kıyı bölgelerinde önemli değişimlere yol açmış ve kıyı çizgisi yeniden şekillenmiştir. Bu değişimlerin ortaya konulması amacıyla Altınova'da 1995 - 1998 yılları arasında 22 adet, 2012-2015 yılları arasında 10 adet sondaj yapılmıştır. Sondaj örneklerinin analizleri ve C14 tarihllemeleriyle delta-kıyı ovasının paleocoğrafyası ve jeoarkeolojisi değerlendirilmiştir. Araştırma sonucunda, Altınova'nın Holosen'deki alüvyal gelişiminde üç ana dönem belirlenmiştir. Bunlar; Erken Holosen transgresyon dönemi, Orta Holosen denizel sedimantasyon dönemi, Geç Holosen delta-taşkın ovası gelişimidir. Deltadaki ilk yerleşim olan Yeniyeldeğirmeni höyüğü'nün (Erken Bronz) GÖ 5000 kıyısında bulunduğu ve bu kıyının delta kuzeyinde devam eden bölümünde eski bir lagünün ve kıyı okunun var olduğu belirlenmiştir. Son 7000 yıl boyunca alüvyonlarla dolarak denize doğru ilerleyen kıyı çizgisi Madra barajının yapımından sonra tekrar karaya doğru gerilemeye başlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Altınova, Madra Çayı Deltası, Yeniyeldeğirmeni Höyüğü, Paleocoğrafya, Jeoarkeoloji



NATURAL ENVIRONMENTAL CHANGES AND THEIR EFFECTS FROM PREHISTORIC PERIOD TO PRESENT IN ALTINOVA (AYVALIK-BALIKESİR)

ABSTRACT

Altınova is a delta formed by alluvium carried by Madra river filling the east edge of depression extending in the direction of NW-SE between Edremit and Çandar depressions. Rising of the sea level after the last glacial maximum (Holocene transgression) led to significant changes in the Altınova-like coastal regions and the shoreline was reshaped. In order to reveal these changes, 22 drilling holes were drilled in Altınova between 1995 and 1998, and 10 drilling holes were drilled between 2012 and 2015. The paleogeography and geoarchaeology of the delta-coastal basin were evaluated by analysis of drilling samples and C14 dating. As a result of the research, three main periods were determined in the alluvial development of Altınova in the Holocene. These; Early Holocene transgression period, Middle Holocene marine sedimentation period, Late Holocene delta-flood plain development. It was determined that the first settlement, Yeniyeldeğirmeni Höyük (Early Bronze), was located along the 5000 BP coast and there were an old lagoon and a coastal barrier in part of this coast extending to the north of the delta. The shoreline that has been filled with alluvial deposits has been progressing seaward for the last 7000 years but after the construction of the Madra dam, it has begun to progress landward.

Keywords: *Altınova, Madra River Delta, Yeniyeldeğirmeni Mound, Paleogeography, Geoarchaeology.*

1. GİRİŞ

Kıyılar ve kıyı düzlükleri doğal çevre değişmelerinin ve etkilerinin en belirgin olarak gözlemlendiği alanlardandır. Bu alanlardaki alüvyal dolguların katmanları içinde doğal çevre değişmelerine ait verilere ulaşılabilmektedir. Kıyılardaki bu gibi alanlarda meydana gelen doğal çevre değişmelerinin incelenebilmesi için delgi sondajlar yapılmaktadır. Ülkemizde bu gibi çalışmaların son birkaç on yıldır yapıldığı görülmektedir. Çalışmalarda alınan sondaj örnekleri üzerinde tane boyu analizleri, pH, kalsiyum, hidrometre analizi yapılmakta ve örnekler içinde bulunan kavkıllardan ortam hakkında değerlendirmeler yapılabilmektedir. Bunun yanında son yıllarda polen ve element analizleri ile mikro fosillerin ele alınması ve ortam belirleme çalışmalarında bir gösterge olarak kullanımı dünyanın birçok yerinde yapılan çalışmalarda ele alınmaktadır.

Bu çalışma Altınova'nın kıyı çizgisinin ve doğal çevresinin Holosen boyunca değişimini değerlendirmek amacıyla yapılmıştır. Çalışma sırasında yukarıda belirtilen analizlerden yararlanılmıştır.

Madra çayı deltası, Kuzeybatı Anadolu kıyılarında, Edremit ve Çandarlı depresyonları arasında KB-GD doğrultusunda uzanan bir çukurluğun doğu kenarındadır. Delta, Madra dağından kaynaklanan akarsuyun taşıdığı alüvyonlarla oluşmuştur. Madra çayının getirdiği alüvyonların niteliği ve miktarı çevrenin jeolojik yapısı, litolojisi, bitki örtüsü ve en önemlisi suyun kaynağı olan iklimle ilişkilidir. Pleistosen sonuyla birlikte iklimde meydana gelen değişimlere bağlı olarak deniz seviyesinin yükselmesi (Holosen transgresyonu) Madra çayı deltası benzeri kıyı bölgelerinde önemli değişimlere yol açmış ve kıyı çizgisi yeniden şekillenmiştir. Nihayetinde iklim ve doğal çevre değişimleri, arkeolojik açıdan, buraları kullanan insanların medeniyetleri üzerinde de etkili olmuştur. Deltalar bu özellikleriyle arkeologların yoğun ilgi gösterdiği araştırma alanları olmaktadır. Böylece delta kıyıları ve



yakın çevreleri coğrafyacılar ve arkeologların multidisipliner projelerle bir arada çalıştığı alanlar olarak dikkati çekmektedir.

Madra çayı deltasında sondaja dayalı yapılan ilk paleocoğrafi değerlendirmeler Erol (1975) tarafından yapılmıştır. Bu sondaj çalışmasından alınan örnekler üzerinde ilk mikrofosil analizi ise Gökçen (1976) tarafından yapılarak yayınlanmıştır. Çalışmada örnek seçilen bir sondajın üç farklı seviyesine ait önemli mikropaleontolojik bulgulara rastlanmış ve denizel mikro fosiller listelenmiştir. Yıllar sonra, daha yakın bir tarih olan 1991 yılında, deltanın orta bölümünde yer alan Yeniyeleğirmeni tepe yakınında Ölgün tarafından yapılan sondaj arkeolojik önemi olan bir tepenin hemen yanında yapılan ilk sondaj çalışması olması nedeniyle önemlidir. Madra çayı deltasında Oxford Üniversitesi tarafından 1995-1999 yılları arasında sürdürülen Madra çayı deltası arkeoloji projesi kapsamında, Ege Üniversitesi ile işbirliği sonucunda yapılan sondajlar delta üzerinde düzenli ve sistematik bir çalışma sürecini doğurmuştur. Altınova'da 1995 – 1999 yılları arasında toplam 22 sondaj yapılmıştır. Alınan sediman örnekleri Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Bölümü sedimantoloji laboratuvarında incelenmiştir. Bu sondaj örnekleri Madra çayı deltası ve çevresinin jeomorfolojisi başlıklı bir yüksek lisans tezi (Vardar, 1999) kapsamında değerlendirilmiştir. Bu çalışmada Altınova'daki Tunç Çağı yerleşimi olan Yeniyeleğirmeni höyüğünün 6000-5000 yıl kıyı çizgilerinin bulunduğu alanda yer aldığı tespit edilmiştir. Bunun yanında günümüzden 3000, 5000, 6000 ve 7000 öncesine ait kıyı çizgileri belirlenmiştir.

Yeniyeleğirmeni höyüğü ve çevresinde Kuvaterner stratigrafisi ve alüvyal jeomorfoloji üzerine yapılan ilk çalışma ise Kayan (2003) tarafından yapılmıştır. Bu çalışmada deltanın gelişimi genel olarak ele alınırken höyük ve çevresinin jeoarkeolojik ayrıntılı değerlendirmesi yapılmıştır. 2007 yılında yayınlanan Madra çayı deltası monografyasında delta ve çevresinin jeomorfolojisi iki bölümde (Kayan ve Vardar, 2007) ve Yeniyeleğirmeni höyük çevresindeki doğal çevre değişimleri bir bölümde ele alınmıştır (Kayan ve Öner, 2007). Alanda yapılan en son çalışmada, deltadaki sondaj örneklerinin detaylı mikrofosil analizleri yapılmış ve paleocoğrafya çalışmalarında mikrofosillerin ortam belirlemede bir gösterge olarak kullanımı Vardar (2010) tarafından ele alınmıştır. Bu çalışma için daha önce 1995-1997 yıllarında yapılmış sondajların denizel ortamı ve geçiş ortamını temsil eden sediman örnekleri seçilmiştir. Mikrofosil bulunan ve bulunmayan uygun derinliklerden alınan sediman örneklerinden yapılan C14 tarihllemeleriyle bu birimlerin kronostratigrafik değerlendirilmesi yapılabilmektedir. Böylelikle, Madra çayı deltasının Holosen'deki alüvyal gelişimindeki dönemler ve bunların içinde denizel sürece ait sedimanlar mümkün olduğunca detaylı incelenebilmiştir. 2012-2015 yılları arasında Altınova kasabasının kuzey kesiminde 10 adet yeni sondaj çalışması ve alınan örneklerin analizleri yapılmıştır. Böylece toplamda 1995 – 2015 yılları arasında toplam 40 sondaj yapılmıştır. Bu çalışmamız ile daha önceki çalışmalarda belirlenen 3000, 5000, 6000 ve 7000 yıl öncesine ait kıyı çizgilerinin devamını belirlemek üzere delta kuzeyinde değişen ortam koşulları ve kıyı çizgisi değişimleri değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bunun yanında delta güneyinde eski bir etek örtüsünün devamı şeklindeki kıyı düzlüğünün geçmişteki kıyısı ve değişimi ele alınmıştır. Deltanın aktüel ağız kesiminde Madra çayının üzerinde baraj yapımının ardından belirgin bir kıyı erozyonu olduğu gözlenmiş ve bunun açıklanabilmesi için arazi çalışmaları yapılmıştır.



2. ALTINOVA'NIN HOLOSEN PALEOCOĞRAFYASININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Tarih öncesi çağlardan beri önemli yerleşme yerleri olan deltalar, jeomorfolojik değişmelerin nispeten hızlı geliştiği yerlerdir. Bu değişmeler yerleşme tarihi ve kültür şekillenmesini doğrudan ilgilendirdiği için böyle yerlerde yapılan arkeolojik araştırmalarda doğal çevre özellikleri ve değişmeleri üzerinde önemle durulmaktadır. Örneğin, Altınova kıyı çizgisi günümüzden 7000–6000 yıl kadar önce bugünkünden 3 km kadar içeriye, Yeniyeleğirmeni tepesinin doğusuna kadar sokulmuş ve geçen süre içinde deltanın iç kesimlerinde kalınlığı 10 metreye ulaşan dolgular farklı ortamları temsil eden katmanlara sahiptir. Bu katmanlar Holosen sedimantasyonun temel birimleridir.

Altınova'da yapılan sedimantolojik analizler ve fosiller üzerine incelemeler, alüvyal dolgu içinde farklı ortamları temsil eden temel birimlerin ayrılmasına imkân vermiştir. Bunun yanında mikro fosillere dayanarak yapılan son analizlerin tamamlanmasıyla elde edilen bilgilerin ışığında denizel sedimanlar; erken transgresyon dönemi, orta denizel dönem ve geç denizel-azmak dönemi olarak üçe ayrılmıştır. Bu denizel birimlerin temsil ettiği ortamları detaylı incelemek amacıyla yapılan mikro fosil analizlerinde, yaşama ortamını daha iyi temsil ettikleri için bentik foraminiferler ve ostracodlar incelenmiş ve böylece denizel birim içinde daha detaylı değerlendirmeler yapılabilmektedir. Bilindiği gibi bentik canlılar ortam ile ilgili daha güvenilir bilgiler vermektedir. Bu değerlendirmeleri ele almak için önce Altınova'nın Holosen birimlerini kısaca özetleyip ana birimleri özetlemek gerekli olmaktadır. Daha önce deltada yapılan çalışmalarda bu birimler büyük ölçüde belirlenmiştir. Belirlenen birimler; Erken Holosen (15.000 - 7000 yıl önce) transgresyon dönemi, Orta Holosen (7000–3000) denizel sedimantasyon dönemi, Geç Holosen (son 3000 yıl) delta-taşkın ovasıdır (Vardar, 1999; Kayan, 2003; Kayan ve Vardar, 2007) (Şekil 1).

2.1. Erken Holosen

Ege kıyılarında Würm'de glasyo-östatik olarak alçalan ve çekilen denizin 15.000 yıl kadar önce hızla yükselmeye başladığı ve yaklaşık 9000 yıl içinde, yani günümüzden 6000 yıl kadar önce bu günkü seviyesine ulaştığı bilinmektedir (Kayan, 1991). Deltada yapılan sondajların tümünde 20–25 m derinlikte girilen bloklu ve killi-siltli birim “Holosen öncesi temeli” temsil etmektedir (Şekil 1). Bu temel birimin üzerinde yer alan yaklaşık 2–4 m kalınlığındaki kaba kumlu sert çamur, deniz seviyesinin daha düşük ve denizin daha açıkta olduğu bir dönemde karasal bir ortamda birikmiştir.

Bu çamurların hemen üzerine (16–17m'ler) grimsi renkli killi kohesif bir çamur gelmektedir. Yapılan çalışmalarda üstteki grimsi çamurun denizel olduğu bilinmektedir. Bu durumda Pre-Holosen temel üzerine gelen bu dolguyu “transgresyon öncesi flüvyal yüzey örtüsü” olarak değerlendirmek mümkündür (Şekil 1). Daha içerideki Altınova-07 (AO–07) nolu sondajda ise gri renkli bu çamurlara rastlanmamakta ve aynı seviyede bu çamurların karşılığı olarak kıyı bataklığı sedimanlarının devam ettiği görülmektedir (Vardar, 1999; 2010) (Şekil 1).

Bu durumda Erken Holosen'de deniz seviyesinin hızla yükseldiği ve denizin delta alanında bugünkü 10 m izohipsinin hemen doğusuna kadar sokulduğu anlaşılmaktadır (Şekil 1). Denizin içeriye en çok sokulduğu bu kıyının gerisinde ise taban suyunun yükselmesine bağlı karasal-kıyı bataklıklarıyla kaplı bir alan bulunduğu anlaşılmaktadır. Altınova-04 (AO–04) nolu sondajın 10,2–10,6 metrelerindeki denizel çamurdan yapılan C14 tarihlmesi GÖ



7000 yılını vermektedir (Vardar, 1999; 2010) (Şekil 2, 3). AO-07 nolu sondajda aynı birimi karşılayan katmanın karasal dolgu olması, kıyının bu dönemde bu iki nokta arasında ancak 07 nolu sondaja daha yakın olduğunu göstermektedir (Şekil 1). Aynı kotlardaki denizel tabakaya ait bu tarihe dayanarak denizin iç kesimlere en çok sokulduğu en eski kıyıyı günümüzden 7000 yıl önceye tarihlemek mümkündür (Şekil 1).

AO-04 sondajında, denizel birimin ve bugünkü deniz seviyesinin hemen üzerine gelen karasal dolgudan yapılan tarihlenmenin günümüzden 5000 yıl önceyi vermektedir. Bu durumda Altınova'da 7000 yıl önce deniz seviyesindeki yükselmenin durduğu ve denizin alüvyonlarla dolmaya başlamasıyla regresif bir dönemin başladığı anlaşılmaktadır. Sonuçta, iklimik-östatik deniz seviye yükselmesinin sona erdiği 7000-6000 yıl kadar önceki bu dönem, Altınova kıyısında önemli ve hızlı morfo-dinamik değişimin meydana geldiği "Erken Holosen" olarak kabul edilebilir.

2.2. Orta Holosen (denizel sedimantasyon)

Altınova'da, 6000 yıl kadar önce deniz bugünkü seviyesine ulaşmış ve sonra yükselmesi durmuştur. Bundan sonraki şekillenme yeni deniz seviyesine ve bu seviye ile uyumlu birikmeye bağlı olarak gelişmiştir. Denizin hızla yükselerek bugünkü kıyıdan 2-3 km içeriye sokulmasından sonra Madra çayı ve delta kuzeyinde Karakoç deresinin getirdiği alüvyonlar oluşan sığ denizde birikmeye başlamıştır (Vardar, 1999; Kayan ve Vardar, 2007). Böylece, Madra çayıdeltasının gelişiminde Orta Holosen'e isabet eden bu dönem denizel sedimantasyonla karakterize edilmektedir. Bu dönem mikro fosil analizleri ile son bölümde ayrıntılı değerlendirilecektir.

2.3. Geç Holosen

Deltadaki sondajlarda denizel çamurların üzerine tüm sondajlarda kaba kumlu gevşek sedimanlar gelmektedir. AO-04 ve 08 nolu sondajlarda 9-10 metreler arasında bulunan kaba köşeli kumlardan oluşan sedimanlar kıyı kumu niteliğindedir. İçerdiği *cardium* ve *gastropod* kavkılarıyla tipik bir kıyıyı temsil eden bu sedimanlar ovanın genelindeki tüm sondajlarda az çok benzer nitelikte olup, denizin dolması sonucunda denize doğru ilerleyen kıyıya ve deltaya ait "deltaik" sedimanlardır. Madra çayının taşıdığı alüvyonlar denizin giderek dolmasıyla artık kara ortamında birikmeye başlamıştır.

AO-04 sondajında kumların üzerine gelen karasal çamurlardan yapılan tarihleme günümüzden 5000 yıl öncesini vermektedir. Buna göre alttaki 7000 yıla tarihlenen maksimum transgresyondan sonra kıyı dolmaya ve delta gelişmeye başlamış bunun sonucunda günümüzden 6000 yıl önce bugünkü Yeniyeldeğirmeni höyüğünün doğu kenarı karalaşmıştır. Ancak höyük alanı halen deniz ve kıyı bataklıklarıyla kaplıdır (Kayan ve Öner, 2007). Kıyının hemen gerisinde taban suyunun yüksek olması ve 9-10 metrelerdeki kaba kumların üzerine daha ince karasal çamurların gelmesi kıyıda yer yer karasal ıslak ortamların, bataklıkların ve eski akarsu yataklarının bulunduğunu göstermektedir. Yapılan analizlerde bu sedimanların içinde denize ait herhangi bir fosil türüne rastlanmamıştır. Buna göre kaba deltaik sedimanlarla dolan denizin kıyısı 6000 yıl önce AO-04 ve 03 nolu sondajının ise hemen batısından geçtiği anlaşılmaktadır (Şekil 1). 5000 ve 3000 kıyıları ise AO-05, AO-6 ve 1975 sondajlarına ait sedimanlara ait çamurlara dayanarak, gelişen delta-taşkın ovası önünde ilerleyen kıyı gelişiminin dikkate alınmasıyla belirlenmiştir (Şekil 1).



2.4. Orta Holosen denizel ortamının ayrıntılı değerlendirilmesinde foraminifer ve ostracodların ortam belirleme indikatörü (göstergesi) olarak kullanımı

Altınova'da, 6000 yıl kadar önce deniz bugünkü seviyesine ulaşmış ve sonra yükselmesi durmuştur. Bundan sonraki şekillenme yeni deniz seviyesine ve bu seviye ile uyumlu birikmeye bağlı olarak gelişmiştir. Denizin hızla yükselerek bugünkü kıyıdan 2-3 km içeriye sokulmasından sonra Madra çayı ve delta kuzeyinde Karakoç deresinin getirdiği alüvyonlar oluşan sığ denizde birikmeye başlamıştır. Böylece, Altınova'nın gelişiminde Orta Holosen'e isabet eden bu dönem denizel sedimantasyonla karakterize edilmektedir (Vardar, 1999) (Şekil 1, 2). Deltada yapılan sondajların hemen tümünde yaklaşık 10-17 metreler arasında sığ denizde biriken ince ve çok ince kumlardan oluşan gri renkli çamurlara girilmektedir. AO-04 nolu sondaj kıyının karaya en çok sokulduğu çizginin hemen batısında yer almaktadır. Bu sondajın 10.2-10.6 metresinden yapılan C14 tarihlemesi günümüzden önce 7000 yılını vermektedir (Vardar, 1999). Buna göre Erken Holosen'in ardından artık sığ bir deniz ortamında ince kumlu çamurlardan oluşan sedimanlar birikerek bu denizi doldurmaya ve kıyı çizgisi batıya ilerlemeye başlamıştır.

Sondaj örneklerinin fiziksel özelliklerinin ve içerdiği "mikro fosillerin" değerlendirilmesiyle, bu gelişmeyi gösteren denizel sedimanların, üç farklı birimden oluştuğu tespit edilebilmektedir. Bu nedenle Altınova'nın evriminde, denizel sedimantasyonla temsil edilen Orta Holosen, kabaca üç dönemde ele alınmaktadır (Şekil 3).

Mikro fosillerin her biri farklı ortamlarda yaşayabilmektedirler. Bu nedenle bazen her bir mikrofosil farklı bir ortamı yansıtabilmektedir. Ancak bazı ortamlar, örneğin kıyı bölgelerindeki lagün, azmak ya da bataklıklar nispeten daha derin denize ait türlerin de sığ bölümlere sokulabildiği ortamlardır. Böylece bu ortamlarda tatlı su, acısu (Brackish) ve tuzlu suda yaşayan türlerin veya karaya ait fosillerin bulunması, karmaşık bir fauna ortaya çıkarmaktadır. Bu gibi ortamların yorumlanmasında ise yaşadığı doğal şartları yansıtmaması açısından iyi birer gösterge olma özelliğine sahip olduğu belirlenen fosiller kullanılmaktadır. Ayrıca bir ortamdaki karmaşık türler içinde baskın olanların belirlenmesiyle değişen ortamlarla ilgili güvenilebilecek yorumlar yapılabilmektedir (Şekil 4). Bu çalışmada, böyle bir yaklaşımla, denizel sedimanlardaki mikro fosillerin analizleriyle, Altınova'nın gelişimi sırasında değişen ortamlar tanımlanıp, yorumlanabilmiştir. Çalışma sonucunda analizlerin hassas bir şekilde yapılmak koşulu ile bu gibi araştırmalara önemli katkılar yapabildiği anlaşılmıştır.

2.4.1. Erken deniz-transgresyondönemi

Orta Holosen denizel sedimantasyonunun birincisi safhası, Holosen transgresyonu sırasında denizin hızla ilerlediği ve karasal sedimanları kapladığı dönemdir. Denizin ilerlemesiyle transgresyon öncesi flüvyal yüzey örtüsü'nün üzerine gelen sedimanlar gri renkli, ince kumlu sert çamurlardır. Altınova'daki hemen tüm sondajlarda bu çamurlar, fiziksel özellikleriyle üzerine geldiği karasal sedimanlardan rahatlıkla ayrılabilir. Ayrıca içerdiği denizel bitkilerin organik artıkları ve molluكلara ait (çoğunlukla *Cardium*) kavkı kırıntıları bu sedimanın, denizel olduğunu göstermektedir. Ancak, bu denizin ne gibi özelliklere sahip olduğu konusundaki yorumları güçlendiren en önemli gösterge örnekler içinde bulunan mikro fosillerdir.

Altınova'daki sondajlarımızın tümünde denizel olduğunu belirlediğimiz bu çamurların en alt katmanlarında (14-17 metrede) *Carinochytthereis antiquata*(BAIRD) türü ostracodlar



(12 örnek) bulunmaktadır (Gökçen, 1976) (Şekil 3, 4). Bu tür ostracodlar sirkolitoral zonu temsil etmektedir ve ancak bir transgresyon sırasında yatay yönde karaya yakın kesimlere taşınabilirler. Bu türle birlikte *Triloculina trigonula* (LAMARCK) ve açık deniz ostracodu olan *Cytherella fischeri* TERQUEM'in aynı ortamdaki varlığı (Şekil 4), transgresyona bağlı olarak denizin derinleştiği bir ortamı düşündürmektedir (Şekil 3).

Buna göre bu mikrofosiller alttaki karasal sedimanların üzerine gelen çamurların transgresyon sırasında biriktiğini doğrulamaktadır (Erol 1975). AO-04 ve 02 nolu sondajlarda net bir şekilde ayrılan bu türlere daha içeride kalan AO-07 sondajında rastlanmamaktadır. Gerçekte bu sondajda denizel sedimanlara rastlanmamış ve karasal bataklık sediman katmanı kesilerek, temeldeki karasal birimlere geçilmiştir. Bu durumda transgresyon sırasında denizin en çok AO-04, AO-08 ve AO-03 nolu sondajların doğusuna kadar sokulduğu anlaşılmaktadır. AO-04 sondajında denizel katmanın üst seviyelerinden (10,2-10,6 m) GÖ 7000 yılına tarihlenen sedimanlarla aynı seviyelerdeki çamurlar AO-07 nolu sondajda bulunmadığına göre transgresyonun karaya maksimum sokulduğu döneme ait kıyıyı günümüzden 7000 yıl önceye tarihlemek mümkündür (Kayan ve Vardar, 2007) (Şekil 1, 2, 7).

2.4.2. Orta denizel dönem

Denizel sedimanlar içindeki ikinci birim ise sedimanların orta katmanlarında mikro ve makro fosil türlerinin arttığı, daha az kumlu ancak daha killi kohesif çamurlardır. Bu çamurlarda daha çok sığ denizlere ait türler yer almaktadır. AO-04 ve 02 nolu sondajlarda 11-14 metrelerde *Cyprideis torosa* (JONES) türünün çok sayıda olmasının yanında *Elphidium* ve *Ammonia*'nın varlığı (en düşük seviyede mezohalin) sığ bir denizel ortamı yansıtmaktadır (Şekil 4). Bunlarla birlikte *Loxoconcha rhomboidea* (FISCHER) ve *Hyalina balthica* (SCHROETER)'ların çok sayıda bulunması, denizin dolarak sığlaştığını göstermektedir (Gökçen, 1976) (Şekil 3, 4). Bu dönemde artık daha derin olan deniz, önceleri hızla karaya sokulurken, transgresyonun bitmesiyle birlikte dolmaya başlamıştır (Vardar, 1999). Ancak bu kez kıyının daha içeride olması nedeniyle daha çok killi-siltli sedimanlar açıklara ulaşmış ve denizde birikmiştir (Şekil 1, 2). Bu nedenle denizel birimin orta katmanları daha ince unsurlardan oluşmaktadır. Delta kıyılarında denizin ilerlemesi durduğu için, Madra çayının getirdiği alüvyonlarla dolmasıyla bu kez batıya doğru regresif (sedimantasyona bağlı) bir hareket başlamıştır.

2.4.3. Geç denizel, lagün-azmak-deltaik dönemi

Altınova'da AO-05 sondajı dışındaki hemen tüm sondajlarda denizel çamurların en üst katmanı alttaki denizel çamurlardan daha koyu renkli ve killidir. Kum yok denecek kadar azdır. Ayrıca daha fazla bitkisel artık ve hatta bitkilere ait odunsu parçalar içermektedir. Örneğin AO-04 nolu sondajın 10-11 metreleri oldukça bol bitkisel artık içermekte ve tabir yerindeyse, iç malzemesi çok gelmiş bir börek görünümündedir. Az ince ve orta kum katkı bulunan sedimanlarda, içerdiği bol organik madde nedeniyle organik kil miktarı artmaktadır. Bu nedenle sedimanlar siyahımsı-gri renktedir. Fiziksel özellikleriyle giderek dolan bir kıyıda veya bir azmak ağzı ya da lagün içinde biriken sedimanları temsil eden denizel çamurların en üst katmanı çeşitli mollusklar ve mikrofosiller içermektedir. *Cerastoderma edule*, *Lammellibranche*, *Ceritium* gibi türlerin yanında birçok gastropod içeren çamurlar, ayrıca karasal bir takım gastropodlar ve kavkılar da içerdiği için, ortamın sığ ve karanın su ortamına çok yakın olduğu anlaşılmaktadır. Ancak ortam hakkında daha güvenilir göstergeler ve bu yorumu destekleyen veriler, böyle bir ortamda yine mikrofosiller olmuştur. Örneğin, örneklerde rastlanan *Leptocytheresp.* kıyıya yakın lagüner bir ortamı temsil etmektedir.



Discorbis globularis (D'ORBIGNY), *Ammonia beccarii* (LINNÉ), *Cibicides cf. refulgens* MONTFORT, çok sayıda *Elphidium* sp. (Şekil 3, 4) sığ brachiopod (acımsı) sularda yaşayan türlerdir (Vardar, 1999). Özellikle bu örneklerden “*Cibicides* ve *Ammonia*”ların birlikte bulunması su derinliğinin ve sıcaklığının sık değiştiğini göstermektedir (Gökçen, 1976). Buna göre su seviyesinin sık değiştiği denizden bir kordonla ayrılan, dönem dönem denize bağlanan bir azmak gölünün var olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim az sayıdaki *Cyprideis torosa* (JONES) zaman zaman bu bağlantının var olduğunu işaret etmektedir (Şekil 4). Bunların lagün olduğunu söyleyebilmek için daha tuzlu ortamı yansıtan türlerin ortaya çıkması beklenmektedir. Daha önce yukarıda belirtildiği gibi bu türlerle birlikte bulunan karasal gastropodların ve kırıklarının oldukça çok sayıda olması, *Ceritium* ve *Globigerina*'ların sayılarındaki artmanın yanında *Cardium*'larda çeşitlenme denizel birimin en üst katmanın azmak-kıyı bataklığı olduğu yorumunu güçlendirmektedir.

Altınova'da deniz, günümüzden 7000 yıl önce, günümüzdeki kıyından 2,5-3 km içeriye bugünkü Yeniyeldeğirmeni höyüğünün doğusuna kadar sokulmuştur. Bu denize ait sedimanlar mikrofosil analizinin yardımıyla üç ana birime ayrılabilir. Bunlardan ilki, denizin transgresyonla karaya sokulduğu, bir yandan da derinleştiği ve kıyının karaya en çok sokulduğu erken deniz-transgresyon dönemi; ikincisi, denizin dolmaya başladığı ve sığlaştığı orta denizel dönem ve üçüncüsü denizin dolarak karalaşmaya başladığı ve artık lagün-kıyı bataklığı özelliği taşıdığı geç denizel-azmak-deltaik dönemdir. Mikro fosillerin yoğunluğuna ve dağılışı özelliklerine göre eskiden yeniye doğru; transgresyon ve derinleşen su ortamı erken denizel evrede; sığ denizel, sığ deniz-lagün geçiş ortamları orta denizel evrede; lagüner, lagün-deltaik ve azmak-kıyı dönemleri ise geç denizel evre içinde ayrılabilen alt birimlerdir (Şekil 3).

3. ALTINOVA'NIN KUZEY KESİMİNDE KIYI VE DOĞAL ÇEVRE DEĞİŞMELERİ

Altınova'nın geneli için yapılan değerlendirmelerde deltanın son 7000 yıl boyunca gelişimi ile ilgili bilgiler ele alınmıştır. Delta bütünündeki gelişimi açıklayan ilk değerlendirmelerin ardından 2012-2015 yılları arasındaki yeni sondajlarla deltanın kuzey kesimindeki doğal çevre değişimleri ele alınmıştır. Bu alandaki sondaj örneklerinin paleocoğrafya değerlendirilmesinde daha önceki çalışmalarımızda belirlenen (Şekil 2) alüvyon katmanları hemen hemen aynı özelliklerle devam ettiği belirlenmiştir (Şekil 10). Delta kuzeyinde Karakoç deresinin denize döküldüğü bölümün gerisinde derenin vadi bölümüne doğru yapılan sondajlar delta genelinden farklı ve anlamlı sonuçlar vermiştir. Bu bölümde yapılan AO-9, AO-10, AO-11, AO-12, AO-13 ve AO-15 sondajları bir profil hattı üzerinde ele alınmıştır (Şekil 1, 10). AO-10, AO-11 sondajları bugünkü Aktepe'nin batısında kıyıya kadar uzanan düzlükte Karakoç deresinin ağız kısmına doğru yayılan bir lagünün var olduğunu ortaya koymuştur. AO-10 ve AO-11 sondajlarının 9 m derine ait sedimanlarından alınan *Xestoloberis communis*, *Quinqueloclina costata*, *Urocythereis favosa* ve *Triloculina trigonula* mikro fosilleri sayıca belirgin bir artış göstermekte ve lagün ortamını yansıtmaktadır (Şekil 9, 11). Aynı sondajda 11 m'nin altına inildiğinde sığ denizel ortam mikrofosilleri (*Cyprideis torosa*, *Ammonia beccarii*) belirgin olarak artmakta lagüner örneklerde belirgin olarak azalmaktadır (Şekil 9, 11). Lagün alanının batısında bugünkü kıyıya yakın kesimde yapılan AO-12 ve AO-15 sondajlarında yüzeyden 1,5 m aşağıda başlayan ve 6 m'ye varan bol kaba kumlu gevşek kıyı oku sedimanlarına ulaşılmıştır. Kıyı okunun bir kordon şeklinde gelişmediği iç kesimlerle bağlantıyı sağlayan bir kanalın bulunduğu AO-16 numaralı sondajda anlaşılmıştır. Bu sondajda AO-12 ve 15 de kıyı okunun bulunduğu derinliklere karşılık gelen



katmanlarda kıyı kumlarına rastlanmamış lagün ve sığ deniz sedimanlarına ulaşılmıştır. Bu durumda kıyı oku gerisindeki lagüner ortamla denizin bağlantılı olduğu bir kanala da sahip olmuştur.

Delta kuzeyinde Aktepe'nin batısında kalan kıyı düzlüğünde, temelden bugünkü ova yüzeyine doğru şu ortamlar belirlenmiştir: Pre-Holosen karasal dolgular (H0), Erken Holosen transgresyonu flüvyal dolgusu (H1), Orta Holosen Transgresif Deniz sedimanları (H2), Lagüner ortam (H3a), Kıyı oku (H3b) ve en üstte Delta taşkın sedimanları (H3c) (Şekil 10, 11). Bu durumda deltanın kuzeyinde, orta ve güney bölümünden farklı bir ortam bulunmaktaydı. Sondaj bilgilerine göre; Altınova'nın orta ve güney bölümünde GÖ 6000-5000 kıyıları arasında sığ denizel ortama rastlanırken, delta kuzeyinde Karakoç deresinin ağız kesiminde aynı dönemde bir lagün ve onun batı kenarında kıyı oku var olmuştur (Şekil 11). Bu yaklaşık 1,5 km²'lik alana yayılan bu lagün GÖ 5000 kıyısının hemen gerisinde kurulan Yeniyeldeğirmeni Tunç Çağı yerleşiminin 1 km kuzeyinde bulunmaktaydı (Şekil 11). Nitekim lagün ve çevresiyle sulak bir alan olduğu anlaşılan delta kuzeyinde kültür dolgularına ya da insana ait izlere rastlanmamıştır. Bu, delta kuzeyinin yerleşime uygun çevre koşullarına sahip olmaması ile ilişkilidir. Diğer yandan deltanın güneyde kalan kesiminde kültürlerin gelişmesine ve yerleşime uygun koşullar yer almıştır. Lagünün batısından güneye uzanan GÖ 5000 kıyısı boyunca ve bu kıyının gerisinde Yeniyeldeğirmeni ve Höyücek höyükleri bulunmaktadır (Şekil 11).

Eldeki veriler Madra çayının Holosen başlarından itibaren Midilli-Ayvalık boğazı doğu kenarını önce KB yönünde doldurduğunu, Yeniyeldeğirmeni yerleşiminin bu süreçte GÖ 5000 yıl kıyısının gerisinde var olduğunu ortaya koymaktadır (Şekil 11). Madra çayı daha sonra batıya ve hafice güneye yönelen ağız kesimi ile bu kesimlere sediman taşımış, delta loblarının bu yöndeki gelişimi ile kıyı düzlüğü bugünkü ağız kesimine doğru ilerlemiştir (Şekil 11).

4. ALTINOVA'NIN GÜNEYİNDEKİ ESKİ ETEK DÜZLÜĞÜNÜN KIIYISINDA DOĞAL ÇEVRE DEĞİŞMELERİ

Altınova'nın güneyindeki Holosen öncesi etek düzlüğünün kıyısı 7000 yıl önce yaklaşık 500 m kadar denizin içine doğru ilerlemekteydi. Madra çayı deltası sürekli alüvyon aldığı için gelişme gösterirken etek düzlüğünden kıyıya taşınan malzemede süreklilik ve artış olmamıştır. Bu kıyılarda genel akıntı yönü kuzeye doğru olduğu için denize ait etkiler delta kıyılarına göre daha ön plana çıkmış ve kıyı sürekli olarak aşınmış bunun sonucunda kıyı çizgisi tarihöncesinden günümüze gerilemiştir (Şekil 11). Yapılan alan çalışmalarına göre Bahçeliköy güneyine doğru bulunan bu kıyı düzlüğü Plio-Kuvaterner etek dolguları üzerinde gelişmiştir (Vardar, 1999; 2010; Kayan, 2003). Bu dolgular halen su altındaki sığ kıyı şeridi boyunca takip edilebilmektedir.

5. MADRA ÇAYININ AĞIZ KESİMİNDE AKTÜEL KIYI EROZYONU

Madra çayının son 7000 yıldır (tarih öncesinden günümüze) taşıdığı alüvyonların Midilli-Ayvalık boğazı doğu kenarını Madra dağı eteklerinden batıya doğru doldurması ile gelişen Altınova son yıllarda erozyon tehditi ile karşı karşıya kalmıştır. Madra çayı üzerine son yıllarda yapılan baraj doğal olarak devam etmekte olan sediman taşınmasını azaltmıştır. Karadan gelen sedimanlarla denize ait etkilerin arasında bir denge sonucu şekillenen kıyı bölümü bu değişiminden olumsuz etkilenmiştir. Karadan gelen sedimanın azalması denizin aşındırma gücünü ön plana çıkarmış ve kıyı erozyonu gelişmiştir (Şekil 12). 2000 yılından



itibaren Altınova kıyısındaki yazlıklar ve kıyı şeridi üzerinde belirgin bir erozyon tehditi ortaya çıkmıştır. 2000 yılı sonrasında öncelikle delta ağzında bulunan çıkıntı deniz tarafından aşındırılmış ve ortadan kalkmıştır (Şekil 12). Daha sonra bu bölümden kuzeye doğru kıyı çizgisi karaya doğru gerilemeye başlamış ve yazlıkların önündeki kıyı yolu ortadan kalkmış binaların kenarına kadar ulaşmıştır. 2008 yılı itibarı ile Altınova iskelesindeki kıyı okunun bütünlüğü bozulmuş ve kıyı okunun önce orta bölümü parçalanmış ve kıyı oku güneye doğru kısalmıştır (Şekil 12). Bu değişimler Altınova kıyılarında akıntıların güneyden kuzeye doğru olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla dalga ve akıntılara bağlı erozyon güneyden kuzeye doğru bir gelişim göstermiştir.

Erozyonun engellenmesi amacıyla 2005 yılı sonrası geliştirilen deniz içine kıyıya paralel duvarlar yapılmıştır. Ancak bu kesin bir çözüm olamamıştır. Erozyon süreci yavaşlatılmış ancak sonuçlandırılmamıştır. Bu gibi kıyı alanlarında düzenleme ve planlamaların yapılmasında, baraj ve benzeri alt yapı projelerinde kıyı jeomorfolojisi konusunda çalışan coğrafyacıların projelerinin ne kadar önemli olduğu ortadadır. Altınova’da yapmış olduğumuz çalışmalar Baraj yapımında tahmin edilemeyen ya da öngörülemeyen önemli bir yanlışı göstermiştir. 7000 boyunca gerçekleşen alüvyal gelişim bu alanda kara ve denize ait etkiler arasındaki denge üzerine olmuştur. Bu etkilerden karaya ait olanların bozulması bu sonuçları ortaya çıkarmıştır. Nitekim deltanın güneyinde var olan Dikili’ye kadar uzanan kıyı 7000 yıldır aşınan bir alan olarak dikkati çekmiş ve Altınova’da yapılan çalışmalarımızda ortaya konulmuştur (Vardar, 1999; Kayan, 2003).

6. SONUÇ

Altınova’nın Holosen çevre değişimleri için bugüne kadar yapılan çalışmalar ile üç ana dönem ayrılmıştır. Bunlar; Erken Holosen (15.000 - 7000 yıl önce) transgresyon dönemi, Orta Holosen (7000-3000) denizel sedimantasyon dönemi, Geç Holosen (son 3000 yıl) delta-taşkın ovası gelişimidir. Delta’nın kuzeyi genelinde görülen bu gelişimden farklılık göstermektedir. Delta kuzeyinde GÖ 5000 yılı kıyısı gerisinde bir lagün var olmuştur. Lagün alanı kıyı GÖ 3000 kıyısına doğru gelişirken zamanla ortadan kalkmıştır. Deltadaki ilk yerleşim olan Yeniyeldeğirmeni höyükte (Erken Bronz) GÖ 5000 kıyısında bu lagünün 1 km güneyinde yer almıştır. Delta, son 7000 yıldır (tarihöncesinden günümüze) sürekli denize doğru gelişerek ilerlemiş buna karşın deltanın güneyinde Madra dağı eteğinden kıyıya uzanan eski bir etek düzlüğünün kıyısı aynı dönem boyunca aşınarak karaya doğru gerilemiştir. Yine son dönemde Madra çayı barajının yapılması ise aktüel delta kıyılarında kıyı erozyonunu ortaya çıkarmış ve kıyı boyunca var olan tüm rekreasyon alanları ve yazlıklar bundan etkilenmiştir.



KAYNAKÇA

- AVŞAR, N., MERİÇ, E., 2001, Türkiye'nin güncel bentik foraminiferleri-I (Kuzeydoğu Akdeniz - Kuzey Ege Denizi-Çanakkale Boğazı-Kuzey ve Doğu Marmara Denizi-Haliç- İstanbul Boğazı-Batı Karadeniz), *Ç. Ü. Yerbilimleri*, 38, 109–126, Adana.
- ALKAYA, F., 1998, *Paleontoloji II, Mikrofosiller*, Selçuk Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, D.N. Yayın No.43, 85s., Konya.
- BRASIER, M. D., 1980, *Mikrofosils*, University of Hull, 193s., London.
- ENGİN, M., AVŞAR, N., BERGİN, F., BARUT, İ., F., 2003, Dikili Körfezi'nde (Kuzeydoğu Ege Denizi-Türkiye) Bulunan Üç Anormal Bentik Foraminifer Örneği: *Peneroplis planatus*(Fichtel ve Moll), *Rosalina sp.* ve *Elphidium crispum*(Linne) Hakkında, *MTA Dergisi* 127, 67–81,
- EROL, O., 1975, The Holocene deposits and development of Madra Çay Delta on the Anatolian coast of north Aegean sea, near Ayvalık-Altınova. *Coğrafya Araştırmaları Dergisi* VII, 1–44.
- GÖKÇEN, N., 1976, A palaeontological and palaeoecological investigation of the Post-Glacial Madra Çay Delta deposits in North-Eastern coasts of Aegean Sea, *Bulletin de la Societe Geologique de France*, 7.Série, tome XVIII, No:2: 469-75.
- GÖKÇEN, N., 1993, *Paleobiyolojik Ortamlar*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi Yayınları, No.231, 119s., İzmir.
- GÖKÇEN, N., 1997, Madra Çayı Deltası Arkeoloji Projesi sediman örneklerinden alınan mikrofosiller için değerlendirme raporu. Buca, İzmir.
- İNAN, N., 2009, *Paleontoloji*, Mühendislik Bilimleri Dizisi:1, Seçkin yayıncılık, 210s., Ankara.
- KAYAN, İ., 1991, *Holocene geomorphic evolution of the Beşik Plain and changing environment of ancient man*. Studia Troica. Band 1, p. 79–92. Philipp von Zabern, Mainz am Rhein. Germany.
- KAYAN, İ., 1997, Türkiye'nin Ege ve Akdeniz kıyılarında deniz seviyesi ve kıyı çizgisi değişimleri. Türkiye'nin Kıyı ve Deniz Alanları 1. Ulusal Konferansı. *Türkiye Kıyıları 97 Konferansı Bildiriler Kitabı* (Ed. E. Özhan). - Kıyı Alanları Yönetimi Türk Milli Komitesi (KAY) Orta Doğu Teknik Üniversitesi 24–27 Haziran 1997 Ankara. Bildiriler Kitabı ISBN 975–429–111-X (6 şekil ile 12 sayfa).
- KAYAN, İ., 1999, Holocene stratigraphy and geomorphological evolution of the Aegean coastal plains of Anatolia. The Late Quaternary in the Eastern Mediterranean Region. *Quaternary Science Reviews*. Vol. 18, No. 4–5, 541–548. Elsevier Science Ltd. Pergamon. - England ISSN 0277-3791. (8 pages with 6 figures).
- KAYAN, İ., ÖNER, E., UNCU, L., HOCAOĞLU, B., VARDAR, S., 2003, Geoarchaeological interpretations of the "Troian Bay". (5 şekil ile 23 sayfa: 379–401) Troia and the Troad, Scientific Approaches. Ed. G.A. Wagner, E. Pernicka, H-P Uerpmann. Springer.
- KAYAN, İ., 2003, Yeldeğirmeni höyüğü ve çevresinde (Altınova-Ayvalık) Kuaterner stratigrafisi, alüvyal jeomorfoloji ve jeoarkeolojik değerlendirmeler. (3 şekil ile 11

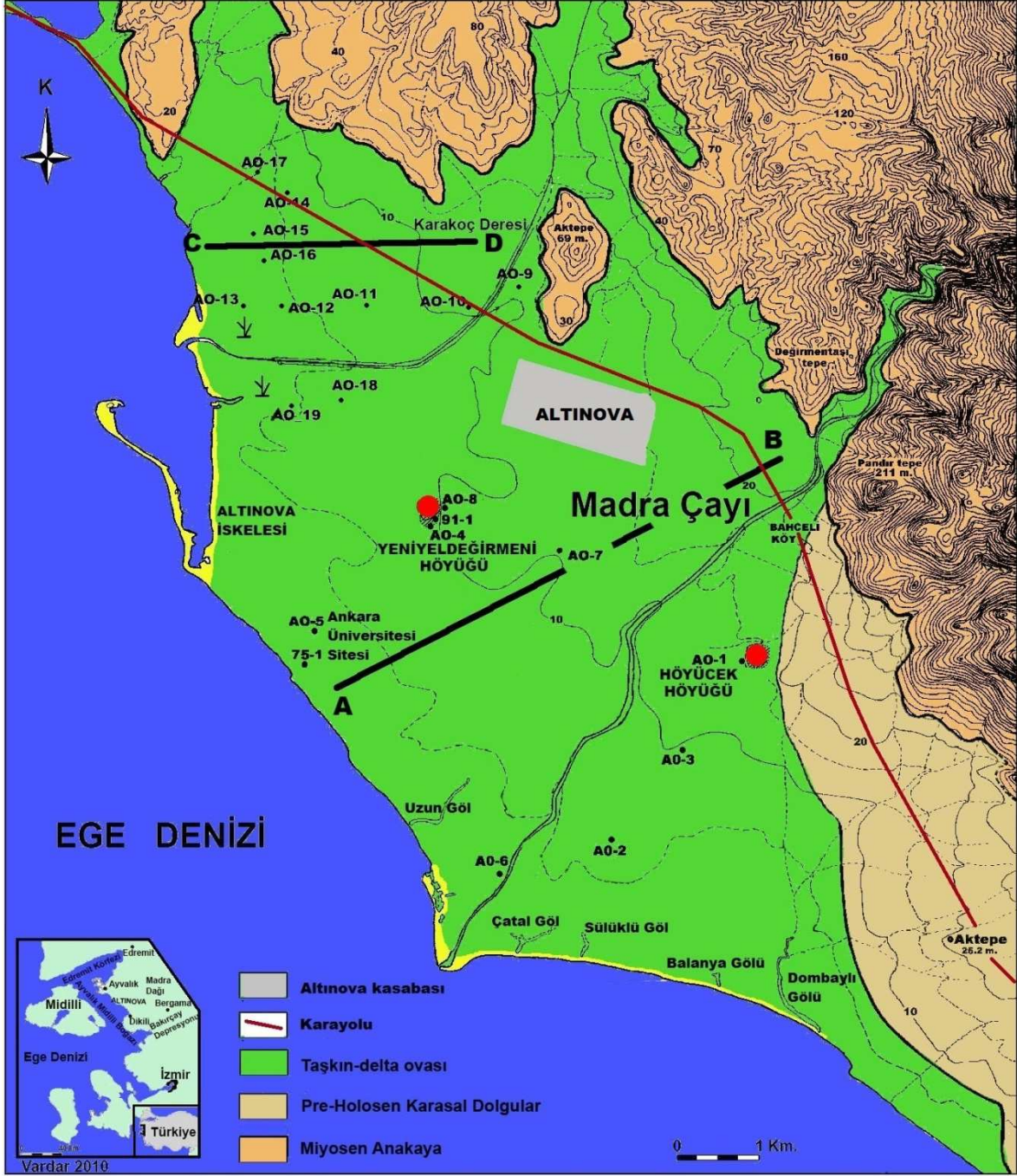


- sayfa: 67–77). *Türkiye Kuvatlerini Çalıştayı 4. İTÜ Avrasya Yerbilimleri Enstitüsü. - Bildiriler Kitabı.* İstanbul.
- KAYAN, İ., VARDAR, S., 2007, *The physical geography of the Madra River Delta.* (2 şekil ile 13 sayfa + 5 plates) Chapter 1 in: *The Madra River Delta: Regional Studies on the Aegean Coast of Turkey. Volume 1: Environment, Society and Community Life - from Prehistory to the Present.* Ed: K. Lambrianides and N. Spencer. s. 9–21. The British Institute at Ankara. Monograph 35.
- KAYAN, İ., VARDAR, S., 2007, *Geomorphological formation and development of the delta plain of the Madra River.* (8 sayfa + 9 plates). Chapter 2 in: *The Madra River Delta: Regional Studies on the Aegean Coast of Turkey. Volume 1: Environment, Society and - Community Life from Prehistory to the Present.* Ed: K. Lambrianides and N. Spencer. s. 23–30. The British Institute at Ankara. Monograph 35.
- KAYAN, İ., ÖNER, E., 2007, *Alluvial geomorphology and paleogeography of the Yeldeğirmeni mound and its environs.* (8 sayfa + 9 plates). Chapter 2 in: *The Madra River Delta: Regional Studies on the Aegean Coast of Turkey. Volume 1: Environment, Society and - Community Life from Prehistory to the Present.* Ed: K. Lambrianides and N. Spencer. s. 31–38. The British Institute at Ankara. Monograph 35.
- LAMBRIANIDES, K., 1990, Palaeogeographic factors in development of early coastal communities on the Aegean coast of Turkey. *Anatolian Studies, AnSt XL, 24–6.*
- LAMBRIANIDES, K., SPENCER, N., VARDAR, S., GÜMÜŞ, H., 1996, *The Madra Çay Delta Archaeological Project Preliminary Report. Geomorphological survey and borehole sampling of the Altınova coastal plain on the Aegean coast of North\vest Turkey.* *Anatolian Studies, 167–201, 31–34* Gordon Square, London, U.K.
- MERİÇ, E., 1983, *Foraminiferler,* M.T.A. Ens. Yayınlarından, Eğitim Serisi, No. 26, 230s, Ankara.
- MERİÇ, E., AVŞAR, N., NAZIK, A., 2002, *Bozcaada (Kuzey Ege Denizi) bentik foraminifer ve ostrakod faunası ile bu toplulukta gözlenen yerel değişimler,* *Yerbilimleri (Geosound), 40-41, 97-120.* Kerey, İ.E.,
- MURRAY, J. W., 1991, *Ecology and paleoecology of benthic foraminifera.* Longman, Harlow, UK, 397pp.
- ÖLGEN, K., 1988, *Ayvalık-Altınova'nın alüvyal ve uygulamalı jeomorfolojisi.* Msc. Diss., Universty of İstanbul (Deniz Bilimleri Coğrafya Enstitüsü, Jeomorfoloji Anabilim Dalı).
- ÖNER, E., MERİÇ, E., NAZIK, A., AVŞAR, N., 2013, *Yeni Bademli Höyüğü Çevresinde Alüvyal Jeomorfoloji ve Paleontoloji Araştırmaları (Gökçeada-Çanakkale).* Profesör Doktor İlhan KAYAN'a Armağan., (s:839-876); Edt. E.Öner, Ege Üniv. Yay. Edebiyat Fak. Yay. No: 181, Ege Üniversitesi Basımevi, Bornova, İzmir.
- SÖNMEZ-GÖKÇEN, N., 1964, *Ostrakod'lara Giriş.* M.T. A. Enstitü Dergisi, No.62, 131–141.
- TAŞMAN, R., M., 1973, *Tatbiki Mikropaleontoloji,* M.T.A. Enstitüsü Yayını, No.15, 154s., Ankara.



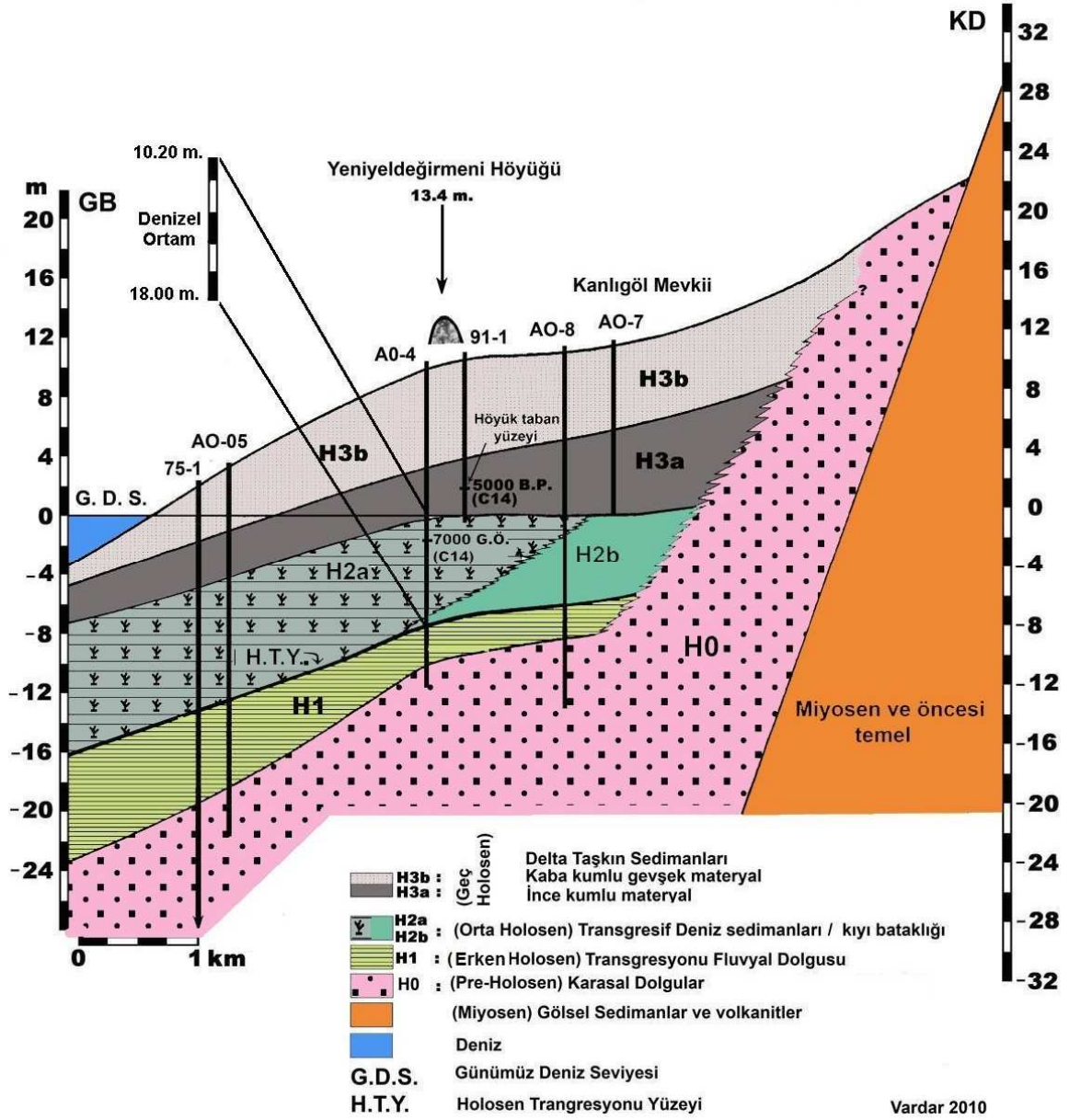
- VARDAR, S., 1999,*Madra ayı Deltası ve evresinin Jeomorfolojisi*. Yüksek Lisans Tezi (IX+105s, 28 Şekil) Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Coğrafya Anabilim Dalı. İzmir.
- VARDAR, S., SANÖZ, E., 2006,Torbalı Ovasının Kuzey ve Güney Kesimlerinin Alüvyal Gelişimi ve Doğal Ortam Değişmelerinin Etkileri,*Ekoloji*, 15, 59, 1-6, İzmir.
- VARDAR, S., 2010,Madra ayı Deltası'nın Holosen Kıyı Paleocoğrafyasının Değerlendirilmesinde Foraminifer ve Ostracod (Crustacea)'ların Bir Ortam Belirleme İndikatörü Olarak Kullanımı. VI. Ulusal Coğrafya Sempozyumu (TÜCAUM), 3-5 Kasım, Ankara.

Şekil 1. Altınova'nın (Madra çayı deltası) konumu ve sondaj yerleri





Şekil 2. Altınova'nın GB-KD doğrultulu kesiti (A-B profili) ve alüvyon katmanları (Vardar 1999, 2010)

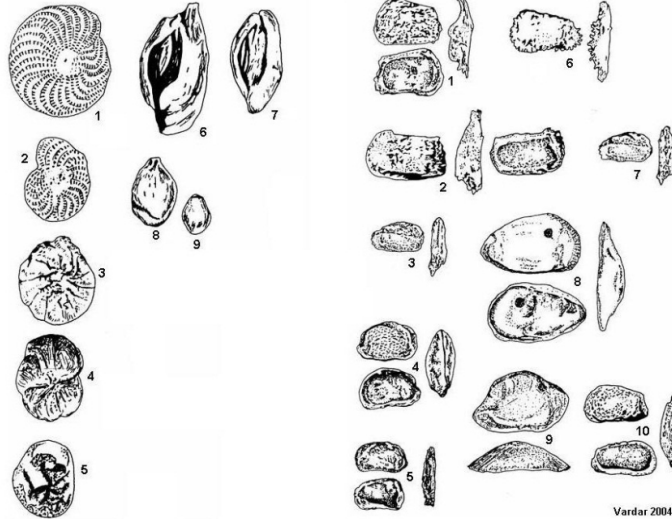


Şekil 3. Altınova sondajlarından elde edilen foraminifer ve ostracod örneklerinin yansıttıkları ortamlar (Vardar 1999, 2010)

der.	zaman	ortam	fert	sp.
10.20	6000 (G.Ö.)	Tatlısu-gölsel ortam	Condonia sp.	O
		Azmaç-kıyı ortamı	Cypris sp.	O
10.60	7000 (G.Ö.)	Lagüner-deltaik ortam	Ammonia beccarii (LINNÉ) Elphidium crispum (LINNÉ) Elphidium fictelianum (D'ORBIGNY) Cibicides cf. refulgens MONTFORT	F F F F
		Lagüner ortam	Urocythereis favosa ROEMER Loxococoncha punctatella (REUSS) Xestoloberis communis MÜLLER	O F F
12.00		Sığ Deniz-Lagün geçiş ortamı	Quinqueloculina costata D'ORBIGNY Triloculina trigonula (LAMARCK)	F F
		Sığ denizel ortam Regresif Gelişme (Denizin dolarak sığlaşması)	Cyprides torasa (JONES)	O
16.00		Derinleşen su ortamı (açık deniz türlerinin kıyıya taşınması)	Cytherella fischeri TERQUEM Bosquetina dentata (MÜLLER) Trachyleberis hystrix (REUSS)	O O O
		Transgresyon	Carinocythereis antiquata (BAIRD)	O
18.00	9000 (G.Ö.)			

O : Ostracod F : Foraminifer

**Madra Çayı Deltası (Altınova)
Foraminifer ve Ostracod Örnekleri**



FORAMİNİFERLER

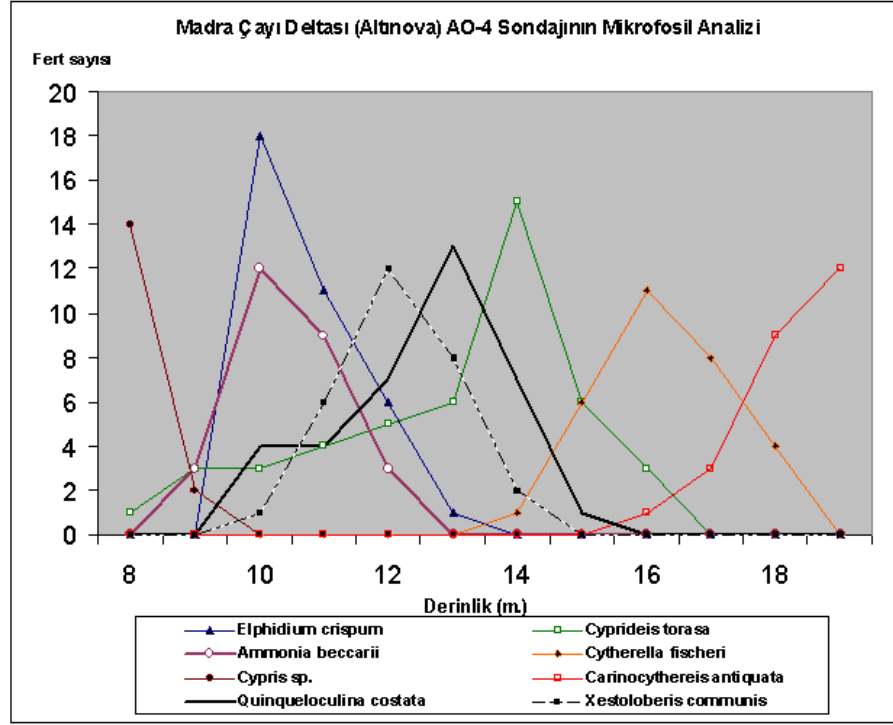
1. Elphidium crispum (LINNÉ)
2. Elphidium fictelianum (D'ORBIGNY)
3. Ammonia beccarii (LINNÉ)
4. Cibicides cf. refulgens MONTFORT
5. Discorbis globularis (D'ORBIGNY)
6. Quinqueloculina cf. pulchella (D'ORBIGNY)
7. Quinqueloculina costata (D'ORBIGNY)
8. Triloculina trigonula (LAMARCK)
9. Triloculina sp.

OSTRACODLAR

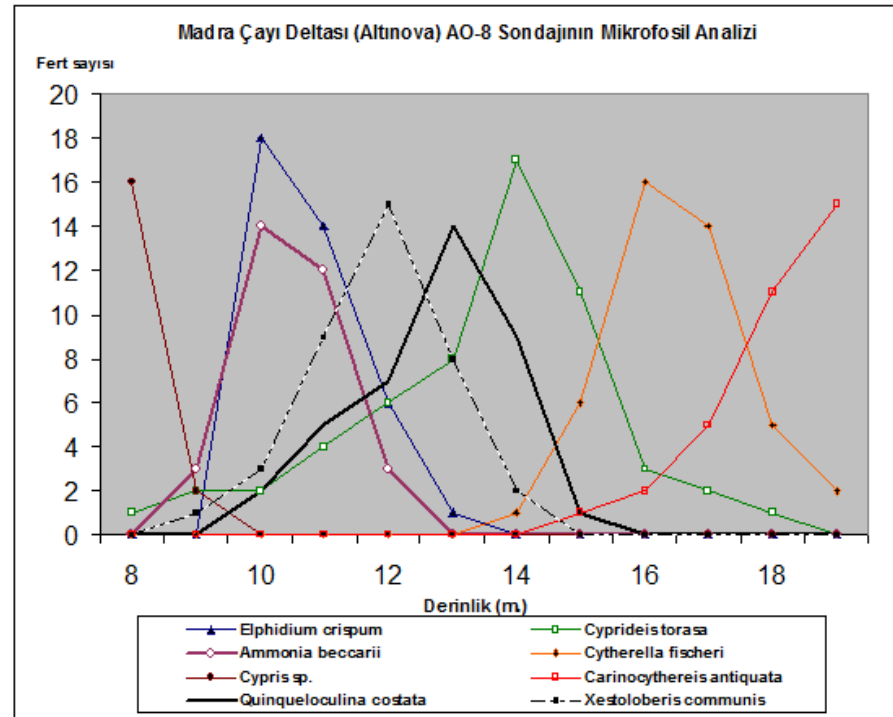
1. Quadacythere Sp.
2. Carinocythereis antiquata
3. Falunia (Hillermannicythere) Sp.
4. Hemicythere villosa (SARS)
5. Callistocythere cf. elegans (MÜLLER)
6. Trachyleberis hystrix (REUSS)
7. Falunia (Hillermannicythere) Sp.
8. Bosquetina dentata (MÜLLER)
9. Bairdia cf. nigrescens RUGGEIERI
10. Urocythereis villosa



Şekil 4. Altnova AO-04 sondajının denizel sedimanlarından alınan mikro fosillerin dağılışı.

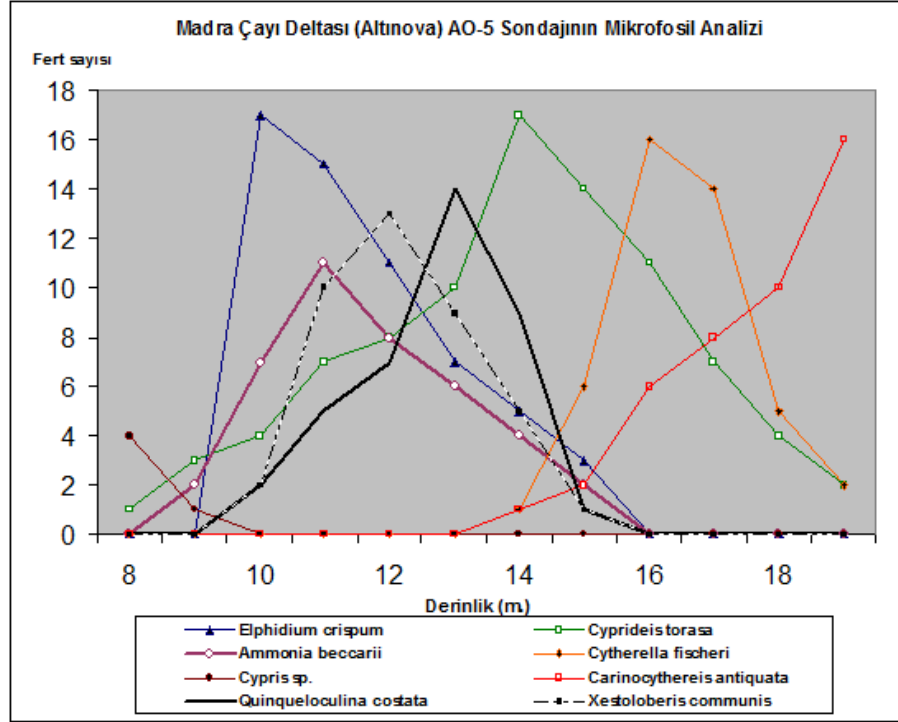


Şekil 5. Altnova AO-08 sondajının denizel sedimanlarından alınan mikro fosillerin dağılışı.

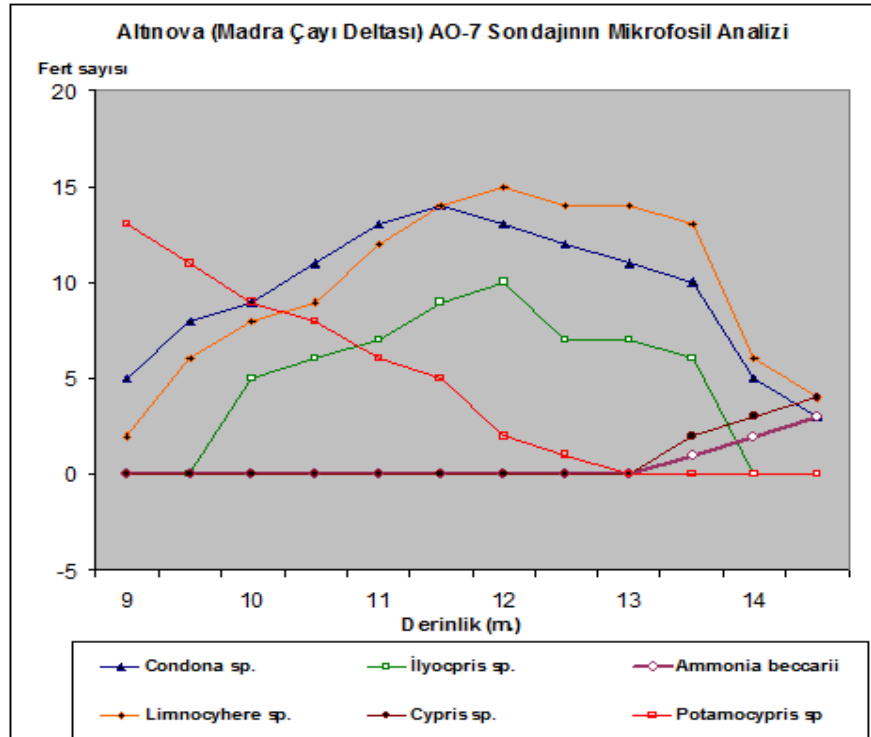




Şekil 6. Altınova AO-05 sondajının denizel sedimanlarından alınan mikro fosillerin dağılışı

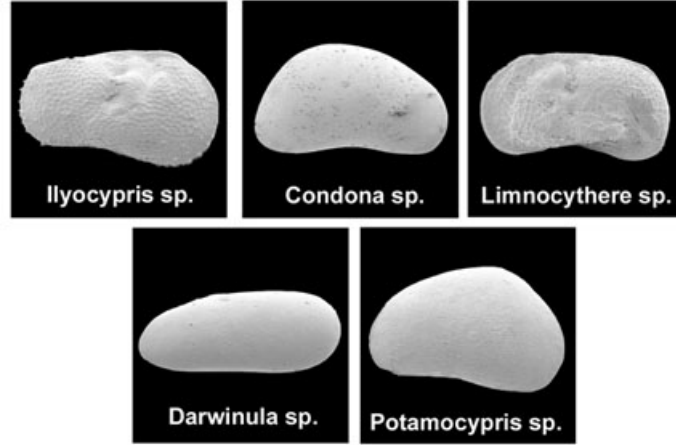


Şekil 7. Altınova AO-07 sondajının denizel sedimanlarından alınan mikro fosillerin dağılışı

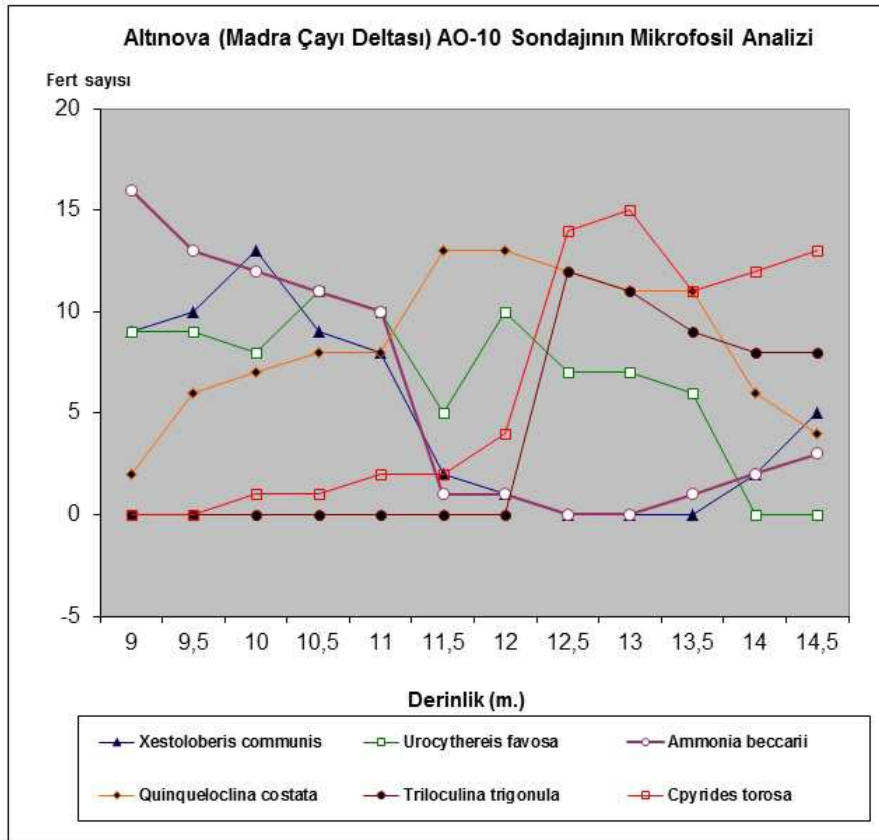




Şekil 8. Altınova AO-07 sondajında tespit edilen tatl su ostracodları
(Gökçen 1997)

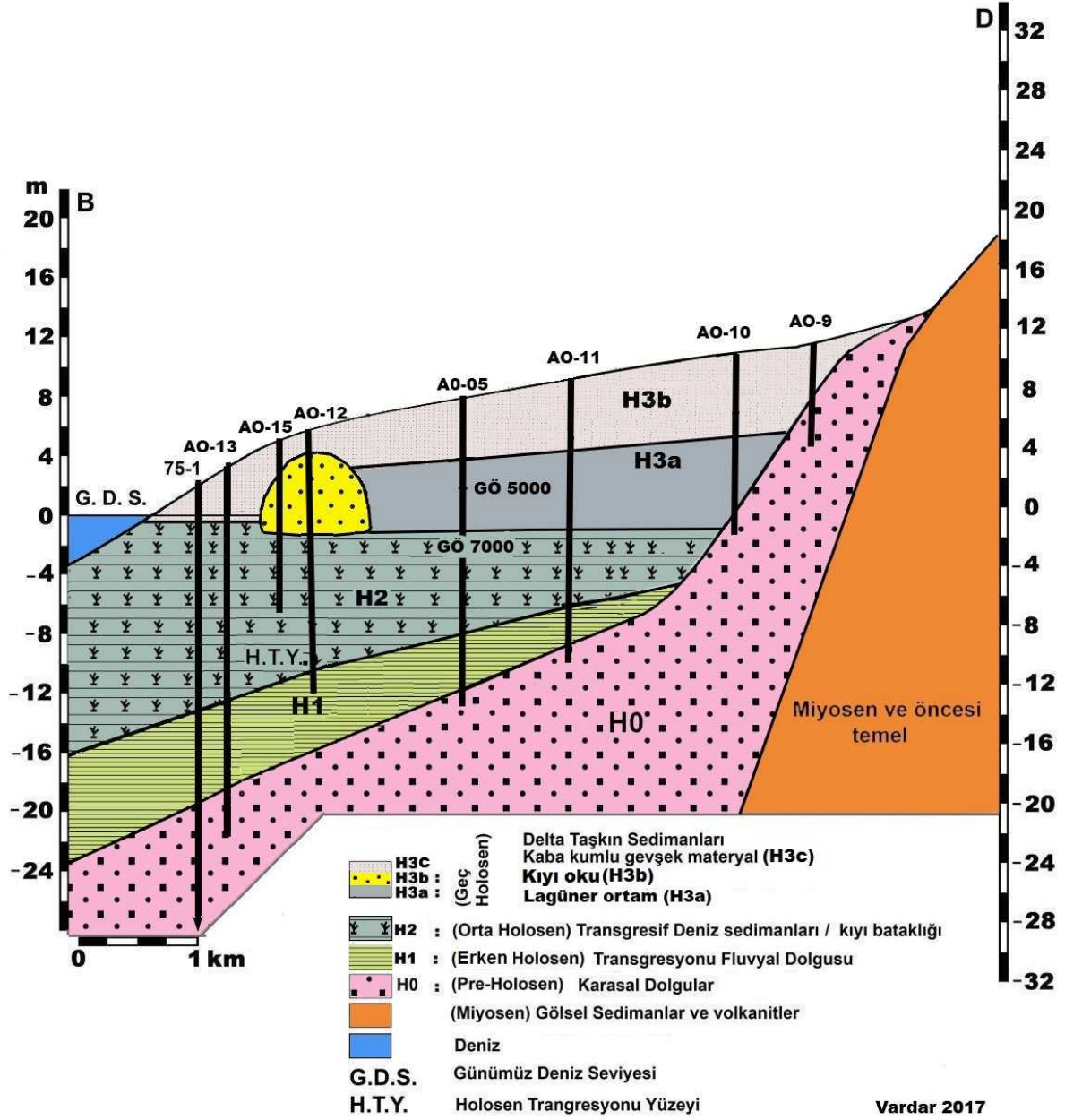


Şekil 9. Altınova AO-10 sondajının mikrofossil analizi ve temsil ettiği lagüner ortam

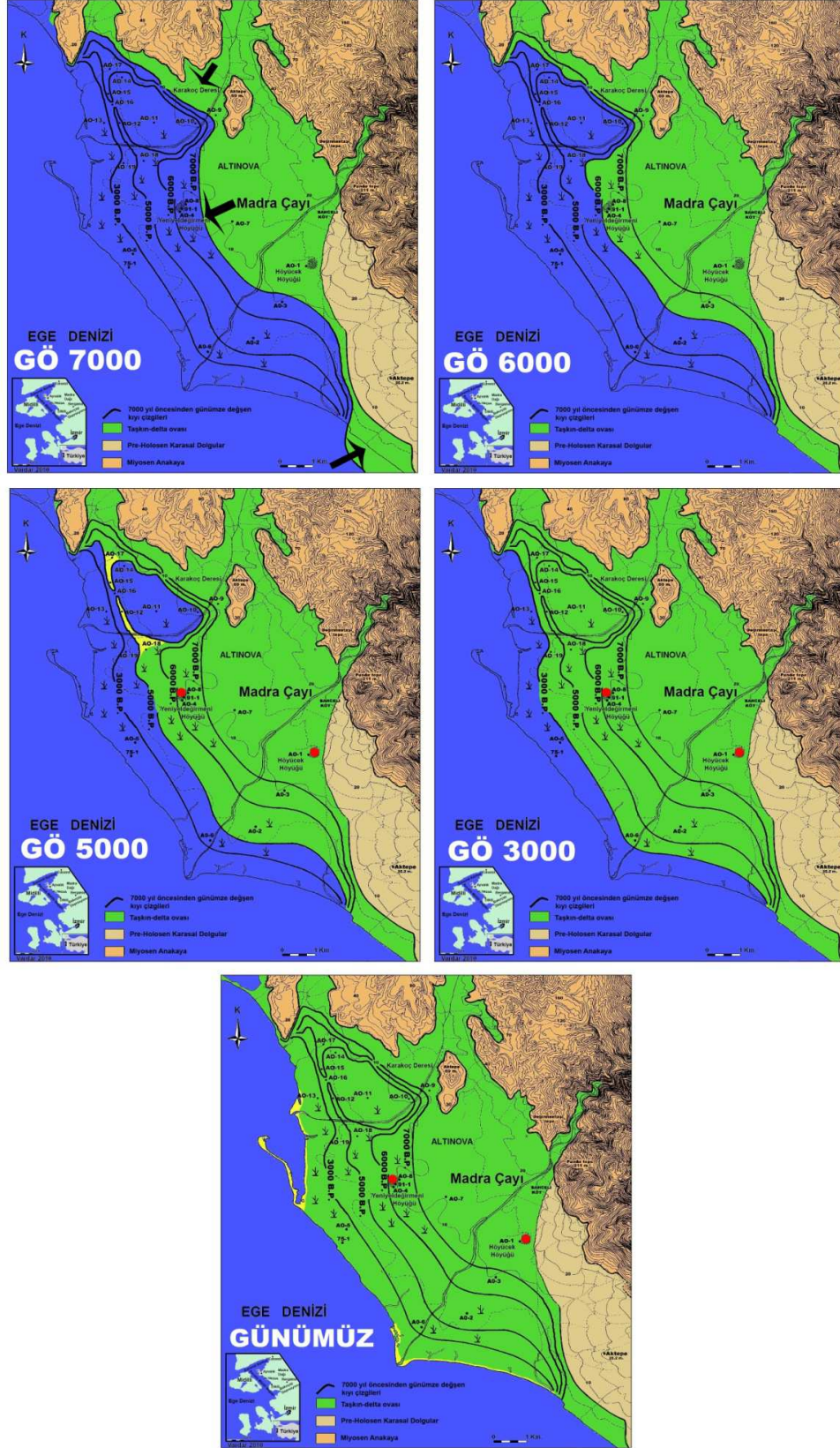




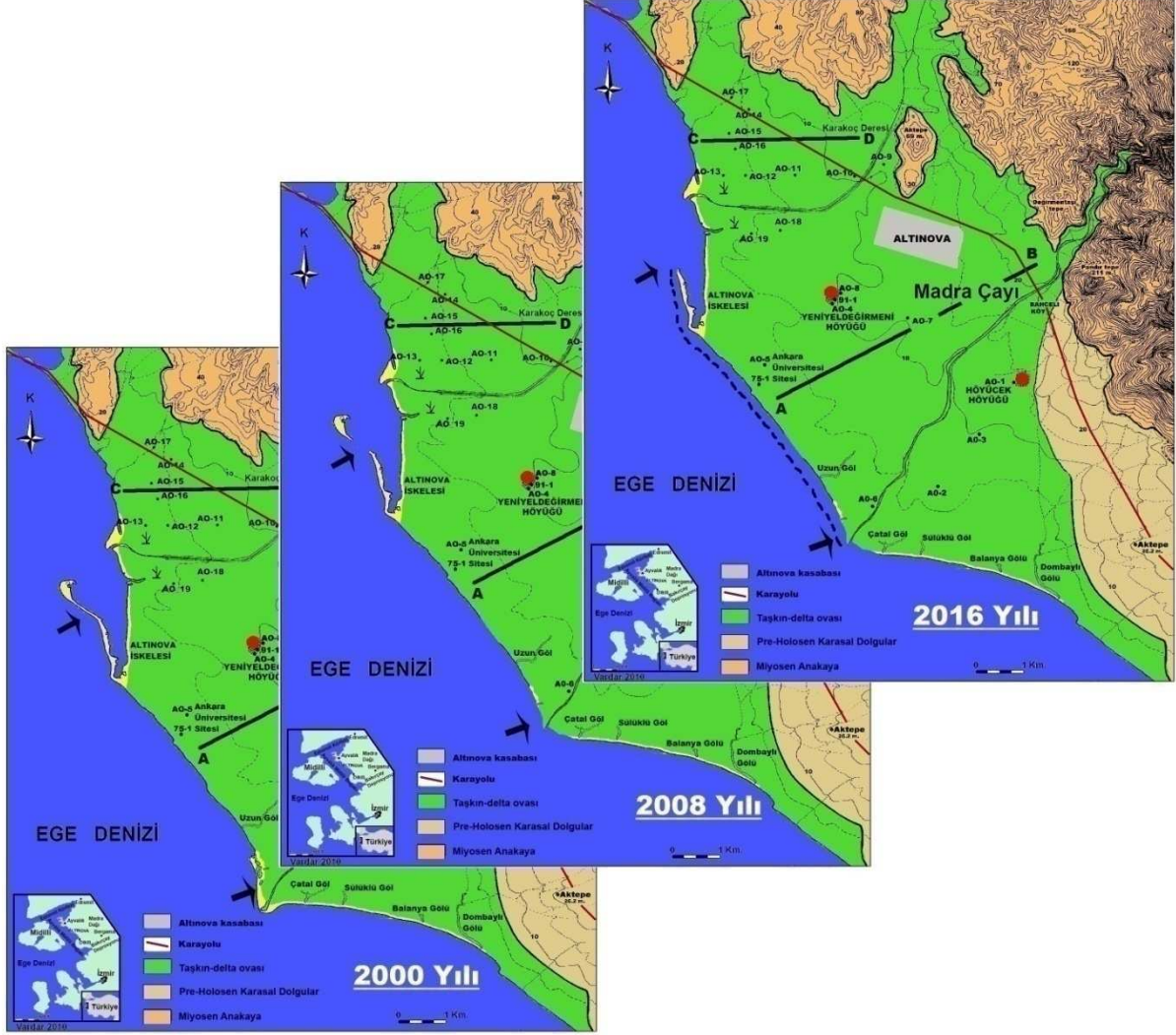
Şekil 10. Altınova'nın B-K doğrultulu kesiti (C-D profili) ve alüvyon katmanları



Şekil 11. Altınova'da son 7000 yıldır değişen kıyılar ve paleocoğrafya özellikleri



Şekil 12. Altınova’da son 20 yıldır gelişen kıyı erozyonu ve gerileyen kıyı çizgisi



GÖKÇEADA'NIN (ÇANAKKALE) PALEOCOĞRAFYA ÖZELLİKLERİ VE JEOARKEOLOJİSİ

Prof. Dr. Ertuğ ÖNER

Ege Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Coğrafya Bölümü

Yrd. Doç. Dr. Serdar VARDAR

İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi,
Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Coğrafya Bölümü

ÖZET

Gökçeada Ege denizinin kuzeydoğusunda, Çanakkale boğazının kuzeybatısında yer alır. Gökçeada'nın en büyük akarsuyu olan Büyükdere'nin vadisinin aşağı bölümünde kıydan 1,5 km kadar içeride günümüzden 5000 yıl önceye ait bir yerleşim olan Yeni Bademli Höyüğü bulunur. Höyük çevresindeki alüvyal alanda 44, Tuz gölü çevresinde 6 adet delgi sondaj gerçekleştirilmiştir. Sondaj örneklerinin analizleri sonucunda paleocoğrafya ve jeoarkeoloji değerlendirmeleri yapılmıştır. Buna göre; Büyükdere'nin aşağı bölümünde Pre-Holosen'de derin bir vadi bulunduğu, Holosen transgresyonu ile denizin bu alana sokulduğu ve "ria" tipinde bir koy meydana geldiği anlaşılmıştır. Günümüzden 6000 yıl önce deniz seviyesi yükselmesinin durmasıyla, bu koyun alüvyonlarla dolmaya başladığı belirlenmiştir. Koyun orta bölümünde doğudan batıya doğru uzanan küçük bir sırtın ucunda Yeni bademli höyüğü yer almıştır. Önceleri küçük bir yarımada şeklinde olan bu alan, günümüzde taşkın ovası üzerinde nispi yüksekliği 10 metre civarında küçük bir tepelik halinde kalmıştır. Bunların yanında, Tuz gölü'nün sığ kıyı kordonları ile sınırlanmış tektonik bir depresyona yerleştiği anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gökçeada, Çanakkale, Yeni Bademli Höyüğü, Paleocoğrafya, Jeoarkeoloji

PALEOGEOGRAPHICAL CHARACTERISTICS AND GEOARCHAEOLOGY OF THE GÖKÇEADA (ÇANAKKALE)

ABSTRACT

Gökçeada is located on the north-east of the Aegean Sea, on the north-west of the Çanakkale strait. In the lower part of the valley of Büyükdere, which is the biggest stream of Gökçeada, there is Yeni Bademli mound which is a settlement of 5000 years ago. 44 core drillings in alluvial area around



the mound and 6 drillings around the salt lake have carried out. Paleogeography and geoarchaeological evaluations were made as a result of the analysis of the drilling samples. According to these; it was understood that there was a deep valley in Pre-Holocene in the lower part of Büyükkada, sea has entered into this area with the Holocene transgression and a ria type bay have been formed. It was determined that, this bay was started to be filled with alluvium as sea level rising stopped 6000 years ago. Yeni Bademli mound was at the end of a small ridge extending from east to west in the central part of the bay. In previous times, this area, which was a small peninsula, is now a small hill about 10 meters in relative height on flood plain. Also, it is understood that the salt lake was in a tectonic depression bounded by shallow coastal barriers.

Keywords: Gökçeada, Çanakkale, Yeni Bademli Mound, Paleogeography, Geoarchaeology.

1.GİRİŞ

Kıyı jeomorfolojisi ve özellikle Holosen deniz seviyesi - kıyı çizgisi değişimleri konularındaki araştırmalarımız Ege ve Akdeniz kıyılarımızda sürmektedir. Ana karadan bağımsız Gökçeada gibi bir kütlenin kıyılarında çalışmak, söz konusu araştırmalarımızla bir karşılaştırma yapma olanağı sağlayacaktır. Bu düşünceyle Gökçeada kıyılarında başladığımız çalışmalarımız, kuzeydoğuda Büyükdere aşağı vadisi ve güneydoğuda Tuz gölü çevresinde devam etmiştir.

En büyük adamız olan Gökçeada, Ege Denizinin kuzeydoğusunda, Gelibolu yarımadasının batısında yer alır. Adanın yüksek rölyefi daha çok kuzey ve bu yöne yakın merkezi kısımda bulunur. Güney ve doğu bölümdeki kütleler daha münferit ve nispeten daha az yükseltidedirler. Batıdaki Ballı ve Çıkırım dereleri ile kuzeydoğu yönündeki Büyükdere ve kollarının oluşturduğu vadiler, kuzey ve güney bölümlerdeki rölyef farklılığını belirginleştirir. Adanın uzanışı KD-GB doğrultusunda olup aynı yönde kıyıların uzunlukları daha fazladır. Adanın rölyefiyle orantılı olarak kuzey kıyıları yüksek ve dik, güney kıyıları ise alçak ve az eğimlidir. Bu durumla Gökçeada'nın genel rölyefi kuzeyden güneye bir asimetri gösterir. Gökçeada'nın en eski sedimanter formasyonları Eosen kalkerleridir. Bunların üzerine Eosen ve Oligosen yaşlı flişler gelir. Adanın batı ve doğu kesimlerinde Miosen yaşlı sedimentler yer alır. Post Oligosen yaşlı volkanik kayalar ada genelinde geniş bir yayılışa sahiptir.

Gökçeada'nın güneybatısındaki Uğurlu Köyü yakınlarındaki İsa Tepesi'nin eteklerinde yer alan Zeytinlik Höyüğü'nde yapılan arkeolojik çalışmalarda, yerleşim başlangıcının MÖ 6000-5000 yıllarına kadar gittiği belirlenmiştir (Erdoğu, 2011). Höyükte yapılan AMS radyokarbon tarihlendirilmelerine göre ise ilk yerleşimin MÖ 6470 yıllarına indiği anlaşılmıştır (Erdoğu, 2012). Bu çalışmalar Gökçeada'da ilk yerleşen insanların günümüzden 8500 yıl kadar önce var olduklarını göstermiştir. Bunun gibi Büyükdere aşağı bölümündeki geniş vadi tabanında bulunan Yeni Bademli Höyüğünde yapılan çalışmalar da bu kesimde yerleşimin günümüzden 5000 yıl kadar önceye gittiğini ortaya koymuştur (Hüryılmaz, 1998).

Adanın en büyük akarsuyu olan Büyükdere'nin batı-doğu yönündeki uzanışı, Zeytinli ve Gökçeada yerleşim merkezleri arasında kuzeydoğuya doğru yönelir. Bu dönüş kısmından denize döküldüğü Kale koyuna kadarki bölümde Büyükdere geniş bir vadi tabanı oluşturmuştur. Taşkın sedimanlarının yüzeylediği vadi tabanında yaptığımız alüvyon delgi sondajlarından sağlanan sedimantolojik ve stratigrafik bilgilerle yörenin paleocoğrafya



özellikleri yorumlanmıştır. Aynı zamanda kıyıdan 1,5 km kadar içeride vadi tabanının doğusunda bulunan Yeni Bademli höyüğünün çevresel değişimleri ortaya konmuştur. Buna göre Holosen öncesinde Büyükdere aşağı vadisi bugünkü tabandan itibaren 35 metreyi aşan bir derinliğe sahip olmuştur. Holosen’de yükselen deniz, transgresyonun sonlarında Büyükdere vadisine, güneye doğru dar ve uzun bir koy oluşturacak şekilde sokulmuştur. Yeni Bademli höyük, doğudan bu koya doğru uzanan küçük bir sırt halindeki fliş ana kaya üzerinde 5000 yıl kadar önce gelişmeye başlamıştır. “Ria” özelliğindeki bu koy başta Büyükdere olmak üzere akarsuların getirdiği sedimanlarla hızla dolmaya başlamıştır. Koy içindeki sediman birikimi, derinlerde ince unsurlu denizel çamurlar, sığ kıyı bölümlerinde altta ince kumlu, üstte kaba kumlu birimler olacak şekilde sürmüştür. Kıyı çizgisine bağlı olarak, Büyükdere, delta sedimanları üzerine yaydığı taşkın sedimanları içinde yatağını kuzeye doğru ilerletmiştir.

Gökçeada’nın GD’sundaki Aydıncık yarımadasının karaya bağlandığı bölümde yer alan Tuz gölü ilginç şekillerden birini oluşturur. Önceki çalışmalarda bu gölün çift kordonlu bir tombolo içinde bulunduğu ifade edilmiştir. Gölün güneyindeki daha ince kordon üzerinde yaptığımız delgi sondajlarında yüzeyden 3 metre kadar derinde doğudaki yarımadaanın yapısını oluşturan Miosen ana kayaya ulaşılmıştır. Ana kayanın yüzeye yakın oluşu kumulların buradaki birikimini kolaylaştırmıştır.

2. GÖKÇEADA’NIN JEOLJİK-JEOMORFOLOJİK ÖZELLİKLERİ

Gökçeada, Ege Denizinin kuzeydoğusunda, Çanakkale boğazı ve Gelibolu yarımadasının batısında yer alır (Şekil 1). Türkiye’nin en büyük adası olan Gökçeada, 285 km² yüzölçümüne sahiptir. Saros körfezine doğru sokulan Kuzey Ege çukurlukları ile Gelibolu yarımadasının uzanışına paralel bir şekilde adanın büyük eksenini GB – KD doğrultusundadır. 1000 metreyi aşan derinliklerle kuzeyden sınırlanan Gökçeada, doğu ve güneydoğusundaki Gelibolu ve Biga yarımadaalarının şelfi üzerinde yükselir (Şekil 1). Şekillenmesi üzerinde bağlı olduğu blokları etkileyen tektonik hareketlerin izleri vardır. Bu etkiler sonucu adanın kuzey bölümü yükselmiş, güneybatıya doğru dönerek çarpılmıştır. Bu nedenle ada genelinde kıyıları yüksek olmakla birlikte, kuzey kıyıları hem daha yüksek, hem daha diktir. Bunun yanında şiddetli esen batı rüzgârları, dalga aşındırması ve sağanak yağışlar, kuzeybatıya bakan yamaçlarda falezlerin oluşumunu sağlamıştır. Aynı zamanda adanın kuzey kıyılarında kütle hareketleri (heyelanlar) yaygındır. Bu kıyıları yönelen akarsular Büyükdere dışında kısa boylu ve eğimlidirler.

Gökçeada’nın yüksek kesimleri, ana çizgileri ile orta ve kuzey kesimlerde yer alır. Doruk tepe 673 metre ile en yüksek zirveyi oluşturur. Biraz daha kuzeyde Karaçalı tepe 646 metre, Ulukaya tepe 638 metre yükseltidedirler. Kuzeyden güneye yükselti ve eğim değerleri düzenli olarak azalmaktadır.

Gökçeada’nın jeomorfolojisi, volkanik kayalardan yapıları dik yamaçlı tepeleri ve flişler içinde yerleşen derin vadileri ile arızalılık gösterir. En büyük ve önemli akarsuyu Büyükdere dir. Adanın merkezi kesimlerinden kaynağını alan Büyükdere kuzeydoğu yönünde akışını sürdürdükten sonra Zeytinli ve Gökçeada (Çınarlı) yerleşmeleri arasında kuzeye yönelir. Buradan kıyıya kadar geniş bir vadi tabanına sahiptir. Diğer önemli akarsuları, adanın batısında ve güneybatı doğrultusunda akan Ballı ve Çıkırım dereleridir. Bu akarsuların vadileri GB-KD yönünde bir hat boyunca adayı iki bölgeye ayırmışlardır (Şekil 2).



Gökçeada'nın en eski tortul kayaçları Eosen kalkerleridir (Akartuna, 1950) (Şekil 3). Beyaz renkli Eosen kalkerleri içerdikleri fosillere göre Lütésiyen yaşlı olup adanın güneybatısında yer alırlar. Bunların üzerine Eosen ve Oligosen yaşlı flişler gelir (Yalçınlar, 1980). Eosen flişi siyah-gri renkli marnlı ve ince tanelidir. Oligosen flişi ise, Eosen fliş serilerine konkordan taban konglomerası ile başlayan, sarımsı-kahverenkli kumtaşları ve marn aralanmasından oluşur (Akartuna, 1950; Kurter, 1989). Bu fliş serileri güneybatı-kuzeydoğu doğrultusunda devam edip adanın kuzeydoğu bölümünde geniş bir alanda gözlenirler. Gökçeada'nın batı ve doğu bölümlerinde Miosen yaşlı az eğimli gölssel tortul kayaçlar bulunur (Kurter, 1989) (Şekil 3).

Eosen ve Oligosen formasyonlarını keserek yüzeye ulaşmış andezit lav, tüf ve aglomeraların oluşturduğu volkanik kayaçlar, adanın genelinde çok geniş bir alan kaplar (Şekil 3). Belirgin yükselti de bu volkanik kayaçlardan yapılıdır. Bunlar post Oligosen yaşlıdır (Akartuna, 1950; Kurter, 1989).

Kuaterner yaşlı alüvyonlar Büyükdere vadisinin aşağı bölümünde geniş alan kaplar. Güneydoğudaki küçük bir adanın iki kıyı kordonu ile ana kütleyle bağlanması sonucu Aydıncık yarımadası oluşmuştur. Çift kordonlu tombolo içinde yer alan Tuz gölü kuzey ve güneyinde yer yer kumulların bulunduğu düzlüklerle çevrilidir (Şekil 3).

Belirgin rölyef oluşturan volkanik yapıları alanlar yanında, adanın özellikle kuzeydoğusunda yaygın olan kuesta rölyefi dikkat çekmektedir. Kuestalar monoklinal yapıları Eosen-Oligosen yaşlı kumtaşları ile silt ve kil tabakalarından yapılıdır. Güneydoğuya 25° kadar eğimli formasyonlar Büyükdere vadisinin aşağı bölümünde birkaç sıra kuesta meydana getirmiştir. Kuesta sırtlarını oluşturan kumtaşı tabakaları belirgin alanlar halindedir.

Geniş alanlar kaplamamakla birlikte adanın batı ve doğu kesimlerinde Miosen ve Pliyosen aşınım yüzeyleri gelişmiştir. Güneybatıda ve doğuda akarsu taraçaları bulunur (Kurter, 1989).

3. BÜYÜKDERE AŞAĞI VADİSİ VE YENİ BADEMLİ HÖYÜĞÜ

Gökçeada'nın en büyük akarsuyu olan Büyükdere, kaynağını adanın merkezi kesimindeki yüksek rölyefe yerleşmiş küçük kollardan alır. Adanın genel doğrultusuna uygun akış gösterdiği bu alanda, kollarıyla birlikte özellikle Eosen ve Oligosen flişlerinin ince taneli ve nispeten kolay aşınan sedimanları içinde derin vadiler açmıştır. Zeytinli güneyindeki dar ve derin boğaz biçimli vadisinden geçtikten sonra kuzeye yönelmiştir. Bu dar vadi bölümünde uygun koşullar nedeniyle adanın en büyük barajı yapılmıştır. Buradan itibaren kuzeyde denize döküldüğü Kale koyuna kadarki alanda geniş bir vadi tabanı gelişmiştir. Adanın en geniş alüvyal düzlüğünü bu taban oluşturur. Büyükdere vadisinin aşağı bölümündeki düzlüğü çevreleyen yüksek rölyef çoğunlukla Oligosen flişlerinden yapılıdır. Güney ve doğudaki su bölümü volkanik kayaçlar üzerindedir. Kuzeyde Kale koyununun doğu ve daha çok da batı kısmında yüzeyleyen fliş serisinin kumtaşı tabakaları güneye doğru olan yapısal eğimleri nedeniyle, kuesta rölyefi sunmaktadır.

Büyükdere aşağı bölümündeki geniş vadi tabanında, kıyından 1,5 km kadar içeride Yeni Bademli höyüğü yer alır (Şekil 4). Çınarlı ve Kaleköy'ü birbirine bağlayan asfalt yolun batısında bulunan höyük, kuzey-güney yönünde 130 metre, doğu-batı yönünde ise yaklaşık 120 metre boyutlarındadır. Höyüğün deniz seviyesinden yüksekliği 18 metreye ulaşır. 1996 yılında kazı çalışmalarına başlanan Yeni Bademli höyüğündeki ilk buluntular, MÖ 3000



yıllarında (günümüzden 5000 yıl öncesinde) bu alanda yerleşimin başladığını göstermektedir (Hüryılmaz, 1998).

Birçok eski yerleşim bölgesinde olduğu gibi, Yeni Bademli höyüğü ve çevresinde de doğal çevre koşullarının başlangıçtan bugüne bir hayli değiştiği anlaşılır. Stratejik konumu ve deniz ticareti yolları üzerinde bulunması nedeniyle ada ile Batı Anadolu, Kıta Yunanistan ve Ege Denizi adaları arasındaki tarihsel ilişkilerin önemi büyüktür (Hüryılmaz, 1998). Birkaç yıldır süren kazı çalışmalarında bu konularda önemli arkeolojik sonuçlar ortaya çıkmaktadır.

Arkeolojik çalışmaların daha iyi yorumlanabilmesi için, höyük ve çevresinin eski zamanlardaki doğal çevre şartlarının da iyi bilinmesi gereklidir. Kıyı bölgesi yakınındaki birçok prehistorik yerleşimin yer seçiminde ortak noktaları vardır. Öncelikle tatlı su temini önemlidir. Bunun yanında avlanma, yiyecek temini kolaylığı yine yer seçiminde etkilidir. Tatlı su temini için bir akarsu yanında olmak, balık ve kabuklu deniz ürünleri gibi lezzetli ve kolay avlanan besinlerin bulunduğu kıyı ya da yakınındaki sığ deniz bölümlerine uzak olmamak tercih edilmiştir. Bugün Yeni Bademli höyük gerek akarsu yatağından gerekse denizden uzak bir konumdadır. Eskiden günümüze çevre şartlarında bir değişimin olduğunu tahmin etmek mümkündür.

Son Buzul çağında deniz seviyesinin bugünkünden 130 m kadar alçakta bulunduğu, sonraki dönemde sıcaklık artışı ile yükselerek günümüzden 6000 yıl önce bugünkü seviyesine ulaştığı bilinmektedir (Kayan, 1988, 1991, 1996 ve ; Lambeck vd., 2002; Peltier, 2002). Bu durumda Anadolu kıyılarında son buzul maksimumundan (yaklaşık 20000 yıl önce) sonradeniz seviyesinde 130 metrelik bir yükselme gerçekleşmiştir. Holosen öncesinde -130 metredeki bir taban seviyesine göre şekillenen kıyılar ve akarsu vadilerinin ağız bölümleri, yükselen deniz suları altında kalmıştır.

Gökçeada'nın kuzey kıyıları boyunca şelfin dar oluşu nedeniyle Holosen öncesi eski kıyı çok uzakta değil, fakat derindedir. Deniz seviyesinin yükselmesi ile birlikte Büyükdere vadisi boyunca deniz suları içeriye doğru sokulmasıyla "ria" tipinde bir koy meydana gelmiş olmalıdır.

3.1. Büyükdere Aşağı Vadisinde Alüvyon Delgi Sondajları ve Değerlendirme Sonuçları

Büyükdere vadisinin aşağı bölümünde yer alan Yeni Bademli höyüğü üzerinde ve yakın çevresinde Holosen'deki jeomorfolojik gelişmeyi ortaya koymak amacıyla alüvyon sondajları yapılmıştır. Beş yıllık yaz dönemi çalışmalarında bir kısmı höyüğün üzerinde ve yine Aydıncık-Tuz gölü çevresinde olmak üzere toplam 50 adet sondaj gerçekleştirilmiştir (Şekil 4 ve 5). "Cobra" kompresörlü sondaj makinesi ile yapılan bu sondajlarda 35 metre derinliklere kadar inilmiştir.

Sondajlarda ilk amacımız, kıyı çizgisi ile höyük arasındaki mevcut alüvyon birikimlerinin incelenmesi olmuştur. Böylece kıyı çizgisinin Holosen transgresyonu sonucu Büyükdere vadisi boyunca ne kadar içeriye sokulduğu belirlenmiştir. Ayrıca höyüğün bulunduğu zeminin özellikleri ve yayılış alanı hakkında bilgiler elde edilmiştir. Araziye yapılan sondajlarda elde edilen veriler, halen sürmekte olan laboratuvar analizleri ile desteklenmiş ve aşağıda belirtilen sonuçlar ortaya çıkmıştır. Bugüne kadarki çalışmalarımızda henüz tarihlendirme sonucu yoktur. Arkeolojik verilere bağlı bazı tarihsel karşılaştırmalar yapmak mümkün olacaktır. Sondaj sonuçlarına göre kuzeyden güneye doğru vadi tabanını enine kesen D-B yönlü kesitlerle K-G yönlü bir adet boyuna kesit hazırlanmıştır (Şekil 6).



Vadi tabanı doğrultusunda orta kesimde yapılan sondaj sonuçlarına göre Pre-Holosen vadinin oldukça derin yarıldığı anlaşılmıştır. Sondajlarda ulaşabildiğimiz derinlik bugünkü deniz seviyesinin 33 metre altına inmiş olmasına rağmen Holosen öncesi tabana ulaşamamıştır. Batı ve doğu kenarlara yakın sondajlarda genellikle sert ana kayaya gelinmiştir. En güneyde yapılan sondajda sert anakaya yüzeyine bugünkü deniz seviyesinin 13-14 metre altında ulaşılmıştır. Böylece Büyükdere vadisinin aşağı bölümünde güneye doğru sokulan derin bir yarıntı mevcuttur (Şekil 6). Aynı zamanda yapısal uzantıları dik kesmesi nedeniyle, muhtemelen vadinin bu bölümü tektonik bir çöküntü alanına yerleşmiş olmalıdır.

Bu derin yarılmış vadi içine Holosen başlarından itibaren hızla yükselen deniz sokulmuştur. Yaklaşık 7000 yıl öncesinde denizin yükselmesi yavaşlamış, 6000 yıl önce bugünkü seviyesinde duraklamıştır. Bu tarihlerde vadi içinde güneye doğru uzanan ria tipinde bir koy bulunmaktadır (Şekil 7A).

Höyük üzerindeki arkeolojik kazı çukurlarında yapılan sondajlarda höyüğün, kumtaşı ve marnların oluşturduğu Oligosen flişleri üzerinde bulunduğu belirlenmiştir (Şekil 6). Söz konusu kayaçlardan yapılı batıya doğru uzanan küçük bir sırt üzerinde höyüğün ilk yerleşmesi kurulmuştur. Büyükdere oluşuna sokulan deniz hiçbir zaman bu sırtı ve höyüğü kaplamamıştır. Buna göre höyüğün yerleştiği sırt, Büyükdere koyuna doğru küçük bir yarımada halinde uzanmaktaydı. Höyüğün güneydoğusunu kıyı bataklıkları çevrelemiştir (Şekil 7B ve C).

Höyüğün kuzey ve batısına kadar sokulan deniz, güneye vadinin daha iç kısmına doğru uzanmıştır. Deniz muhtemelen bugünkü havaalanı küçük pistinin güney ucuna kadar yaklaşmıştır. Vadinin en güneyindeki sondajlarda (13 ve 20 numaralı) (Şekil 4) denizel sedimanlara rastlanmamıştır. 13 numaralı sondajda yüzey kodu 11,5 metre civarında olup yüzeyden 24 metre derinde ana kayaya inilmiştir (Şekil 6). Sondaj boyunca silt hakimdir. Bugünkü deniz seviyesinde seyrek Cardium kavkıları ve seramik parçalarının bulunduğu bataklık ortamdan sonra yeniden zeytuni renkli silt birimi devam etmiştir. Yer yer ince karasal kavkı kırıntılarının bulunduğu bu sedimanlar delta-kıyı gerisinde biriken taşkın materyalidir. Bu durumda deniz buraya kadar ulaşamamıştır (Şekil 6).

Deniz seviyesi yükselmesinin günümüzden 6000 yıl önce sona ermesiyle, Büyükdere koyunun akarsuların taşıdığı sedimanlarla dolma süreci hızlanmıştır (Şekil 7B-D). Kıyıdan uzak ve nispeten derin koy tabanında koyu gri-siyahımsı renkli ince denizel çamurlar birikmiştir. Denizel ortama ulaşılan sondajlarda tabandan bugünkü deniz seviyesinin yaklaşık 8 metre derinliklerine kadar denizel çamurlar yükselir (Şekil 6).

Denizel birimlere ulaşılan sondajlarda bugünkü deniz seviyesinden yaklaşık 8 metre derinliklere kadar kumlu sedimanlar yer alır (Şekil 6). Genellikle üst 2 metrelik bölümde kaba kumlu birim delta-kıyı sedimanlarını oluşturur. Daha altta ince kumlu homojen sığ kıyı sedimanları bulunmaktadır. Sondajların korelasyonu ile elde edilen vadinin enine ve boyuna kesitlerinde söz konusu denizel birimlerin sınırı düşey doğrultuda kendi aralarında çok uyumludur. Buna göre vadi içindeki deniz Orta Holosen'den itibaren Büyükdere ve diğer küçük akarsuların taşıdığı sedimanlarla hızla doldurulmuştur. Kıyı çizgisi güneyden kuzeye doğru ilerlemiştir. Denizel birimin en üstteki delta-kıyı sedimanlarını akarsu taşkın sedimanları kaplamıştır. Gelişme bugünkü kıyı çizgisine kadar devam etmiştir (Şekil 7F).

Bu verilere göre, tektonik bir çukurluğa yerleşmiş Büyükdere'nin aşağı bölümünde Pre-Holosen'de derin bir vadinin bulunduğu, Holosen transgresyonu ile denizin bu alana



hızla sokularak “ria“ tipinde bir koy meydana geldiği (Şekil 8A), günümüzden 6000 yıl önce deniz seviyesi yükselmesinin durmasıyla, bu koyun güneyden kuzeye hızla dolduğu belirlenmiştir. Koyun orta bölümünde doğudan batıya doğru uzanan fliş ana kayadan yapılmış küçük bir sırt ucunda 5000 yıl önce yerleşildiği bilinen Yeni bademli höyüğü yer almıştır (Şekil 8B). Önceleri koya doğru uzanan küçük bir yarımada şeklindeki bu alan, günümüzde taşkın ovası üzerinde nispi yüksekliği 10 metre civarında küçük bir tepecik halinde kalmıştır (Şekil 8C).

3.2. Tuz Gölü Sondajları

Adanın güneydoğusundaki Tuz gölü, Aydıncık kütesini adaya bağlayan çift kordonlu tombolonun içinde bulunur (Şekil 9A). Gölün kuzeyindeki kordon daha geniş olup kıyı kumulları ile örtülmüştür. Güneydeki kordon nispeten daha dardır. Bu kordonlar arasındaki Tuz gölü sığ olup yaz döneminde kuruyacak hale gelir. Kuruyan tabanı tuzlar kaplar. Batı bölümdeki kayalar andezit, tüf ve aglomeralardan oluşur. Gölün doğusundaki Aydıncık eski bir ada olup Miosen yaşlı kumtaşı ve marnlardan yapılmıştır. Tuz gölünün güneyinde kıyından içeriye yapılan sondajlarda 2,5 – 3,5 metre derinlerde Miosen ana kayaya ulaşılmıştır (Şekil 9B). Bu kayaların üzerinde kumlu ve bol kavrıklı sedimanlar bulunur. Bu birimler içinde iki bölümde kaba kumlu kıyı sedimanları ile daha ince kumlu sığ su birimleri ayrılmıştır. Bu sedimanlar arasında da göl kıyısında görülen tuzcul bitkilerin artıklarından oluşan bantlar halinde organik kil seviyeleri dikkat çeker (Şekil 9B). Sondajlarda ulaşılan ana kaya, Aydıncık kütesinin yapısını oluşturan kumtaşı-marn serisinin yumuşak marnları olup aşınmaya karşı oldukça dirençsizdirler. Bu nedenle Aydıncık yarımadasında bunlar üzerinde rüzgâr etkisiyle tipik şekiller oluşmuştur. Sondajlarda ulaştığımız anakaya bu tabakaların devamıdır. Buna bağlı olarak Tuz gölünün tektonik bir depresyonuna yerleştiği anlaşılır.

4. SONUÇ

Bölgesel tektonik hareketler sonucu, Gökçeada'nın kuzey bölümü yükselmiş güneybatıya doğru dönerek çarpılmıştır. Adanın kuzeyde yükselme, güneyde alçalma şeklindeki yapısal hareketleri morfolojisi üzerinde de etkili olmuştur. Kuzeyde dik ve yüksek, güney de ise nispeten alçak kıyıları dikkati çeker. Adanın en büyük alüvyal düzlüğünü oluşturan Büyükdere aşağı vadisinde delgi sondajlı çalışmalarımızda, yörenin paleocoğrafya özellikleri ortaya konmuştur. Büyükdere vadisinin aşağı bölümünde, Holosen öncesinde mevcut derin yarıntıya Holosen transgresyonuyla yükselen deniz sokulmuş, “ria“ tipi bir koy oluşmuştur. Deniz seviyesi yükselmesinin durmasıyla başta Büyükdere olmak üzere akarsuların taşıdığı sedimanlarla koy giderek dolmuştur. Koyun doğusunda küçük bir sırt üzerinde 5000 yıl önce ilk yerleşme ortaya çıkmıştır. Koyun hızla dolmasıyla kıyı çizgisi kuzeye doğru ilerlemiştir. Vadi içinde biriken denizel sedimanlar, altta ince koyu gri denizel çamurlar, bunun üzerinde ince kumlu sığ kıyı ve daha üstte kaba kumlu delta-kıyı sedimanları halindedir. Bunların üzerinde ise Büyükderenin siltli taşkın sedimanları ova tabanını kaplamıştır. Adanın güneydoğusundaki Tuz gölü tektonik bir çöküntü alanına yerleşmiş olup güneyde ana kaya yüzeye oldukça yakındır. Bu nedenle yakındaki Aydıncık kütesini karaya bağlayan tombolonun kordonları kolayca gelişmiş olmalıdır.



KAYNAKLAR

- AKARTUNA, M., 1950, İmroz Adasında Bazı Jeolojik Müşahedeler. *Türkiye Jeol.Bül. II, 2*, 8-17, Ankara.
- ERDOĞU, B., 2011, Gökçeada Uğurlu-Zeytinlik Kazısı 2009 Yılı Çalışmaları. *T.C. Kül.Bak.Anıt.ve Müz.Gn.Md. 32. Kazı Sonuçları Toplantısı*, 1. Cilt, 119-127, Ankara.
- ERDOĞU, B., 2012,2010 Yılı Gökçeada Uğurlu-Zeytinlik Kazı Çalışmaları. *T.C. Kül.Bak.Anıt.ve Müz.Gn.Md. 33. Kazı Sonuçları Toplantısı*, 1. Cilt, 365-374, Ankara.
- FREDRICH, C., 1908, Imbros. *Athenische Mitteilungen XXXIII*, s. 81-112.
- GÖÇMEN, K., 1976, Aşağı Meriç Vadisi Taşkın Ovası ve Deltasının Alüviyal Jeomorfolojisi. *İst.Üniv.Yay. 1999, Coğ.Enst.Yay. 80*, İstanbul.
- HÜRYILMAZ, H., 1998, Gökçeada-Yeni Bademli Höyük 1996 Yılı Kurtarma Kazısı. *T.C. Kül.Bak.Anıt.ve Müz.Gn.Md. XIX. Kazı Sonuçları Toplantısı I.*, 357-378, Ankara.
- HÜRYILMAZ, H., SEVINÇ, N. (1999):1997 Gökçeada-Yeni Bademli höyük Kazıları. *T.C. Kül.Bak.Anıt.ve Müz.Gn.Md. XX. Kazı Sonuçları Toplantısı I.*, 311-324, Ankara.
- HÜRYILMAZ, H., 2000, Gökçeada Yeni Bademli höyük 1998 Yılı Kazıları. *T.C. Kül.Bak.Anıt.ve Müz.Gn.Md. XXI. Kazı Sonuçları Toplantısı I.*, 229-238, Ankara.
- KAYAN, İ., 1988, Late Holocene sea-level changes on the Western Anatolian coast. *Palaeogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology*. Vol. 68, No 2-4, p. 205-218.
- KAYAN, İ., 1991, Holocene geomorphic evolution of the Besik plain and changing environment of ancient man. *Studia Troica 1*, 79-92.
- KAYAN, İ., 1995, The Troia Bay and Supposed Harbour Sites in the Bronze Age. *Studia Troica 5*, 211-235.
- KAYAN, İ., 1996, Holocene Stratigraphy of the Lower Karamenderes-Dümrek Plain and Archaeological Material in the Alluvial Sediments to the North of the Troia Ridge. *Studia Troica 6*, 239-249.
- KAYAN, İ., 2012, Kuvaterner'de Deniz Seviyesi Değişmeleri. *Kuvaterner Bilimi* (s. 59-78), Edt. N. Kazancı; A.Gürbüz, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- KURTER, A., 1989, Gökçeada Jeomorfolojisi. *İ.Ü.Deniz Bil. ve Coğ.Enst., Bülten*, 6, 47-60, İstanbul.
- LAMBECK, K., ESAT, T. M., POTTER, E. K., 2002, Links between climate and sea levels for the past three million years. *Nature*, 419, 199-206.
- OBERHUMMER, E., 1898, Imbros, Eine historisch-geographische Studie. *Festschrift für Henrich Kiepert zur Vollendung seines 80. Lebensjahres*, s. 277-304, Berlin.
- ÖNER, E., 2000, Yeni Bademli Höyük Çevresinde (Gökçeada/İmroz) Jeoarkeolojik Araştırmalar. *T.C. Kül.Bak.Anıt.ve Müz.Gn.Md.15. Arkeometri Sonuçları Toplantısı*, 19-32.
- ÖNER, E., 2001, Gökçeada Kıyılarında Holosen Deniz Seviyesi ve Kıyı Çizgisi Değişmeleri. *Türkiye'nin Kıyı ve Deniz Alanları III. Ulusal Konferansı –Türkiye Kıyıları 01*, İstanbul.



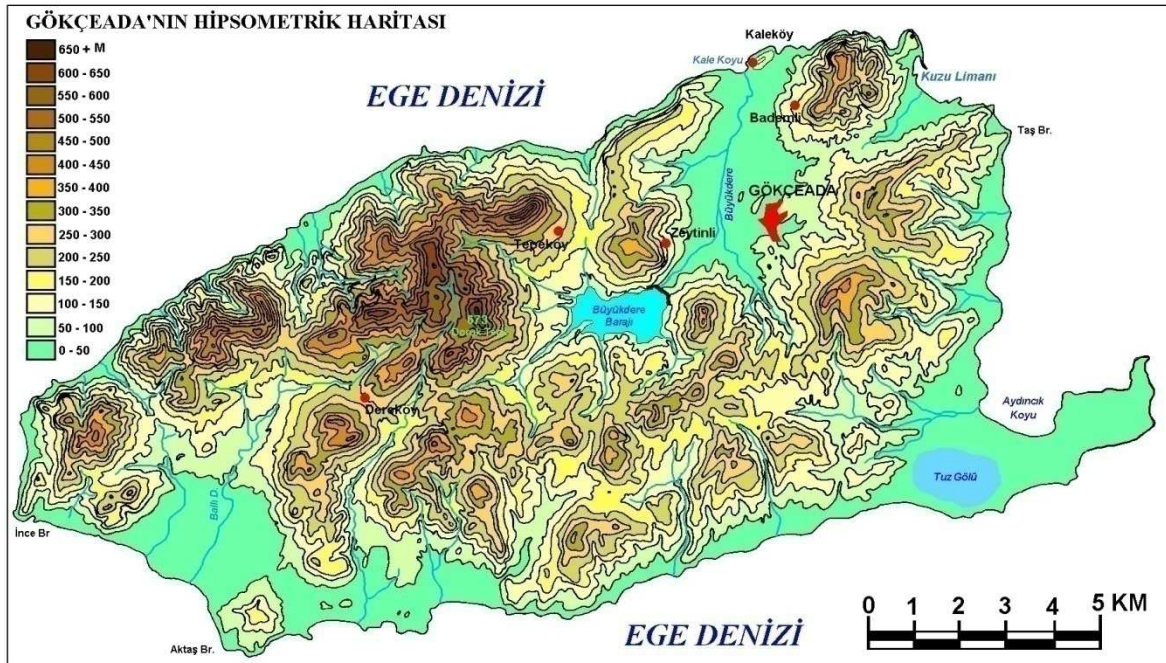
- ÖNER, E., MERİÇ, E., NAZIK, A. VE AVŞAR, N., 2013, Yeni Bademli Höyüğü Çevresinde Alüvyal Jeomorfoloji ve Paleontoloji Araştırmaları (Gökçeada-Çanakkale). *Profesör Doktor İlhan KAYAN'a Armağan.*, (s:839-876); Edt. E.Öner, Ege Üniv. Yay. Edebiyat Fak. Yay. No: 181, Ege Üniversitesi Basımevi, Bornova, İzmir.
- PELTIER, W. R., 2002, On eustatic sea level history: Last Glacial Maximum to Holocene. *Quaternary Science Reviews*, 21, 377-396.
- YALÇINLAR, İ., 1980, Gökçeada'nın Jeomorfolojisi. *İ.Ü. Coğ.Enst.Derg.* 23, 239-256, İstanbul
- YÜCEL, T., 1966, İmroz'da Coğrafya Gözlemleri. *Coğrafya.Araştırmaları Dergisi*, 1, A.Ü.Dil ve Tarih-Coğr.Fak.Coğ.Araş.Enst.Yay., 65-108, Ankara.



Şekil 1. Gökçeada'nın lokasyon haritası.

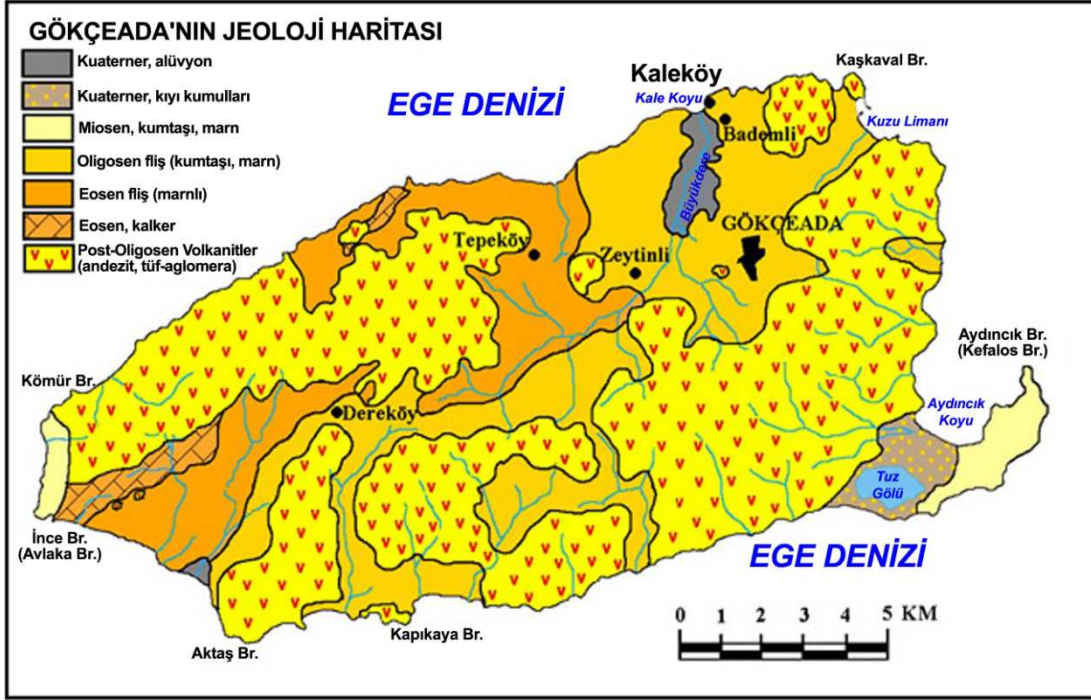


Şekil 2. Gökçeada'nın hipsometrik haritası.



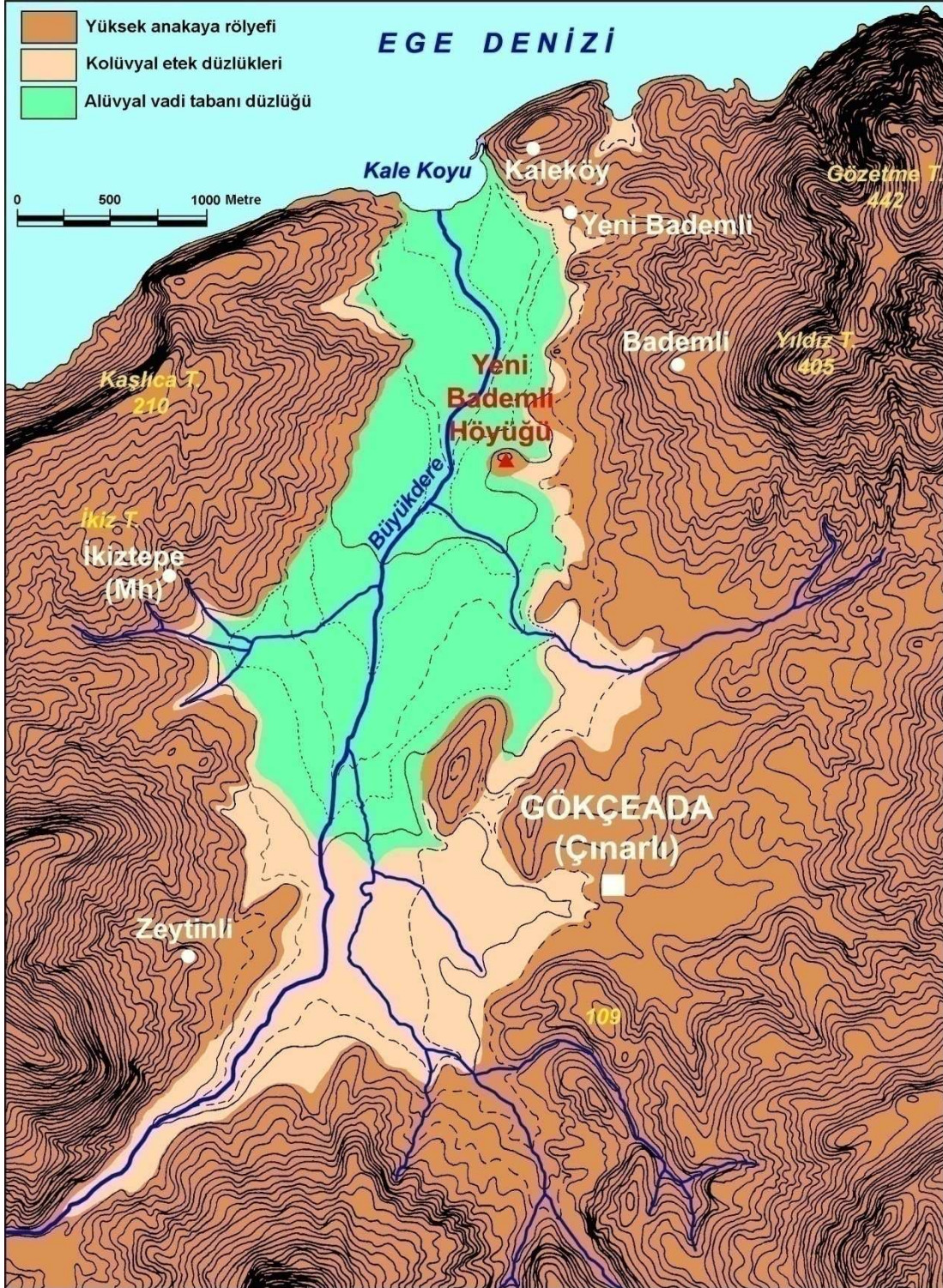


Şekil 3. Gökçeada'nın jeoloji haritası.



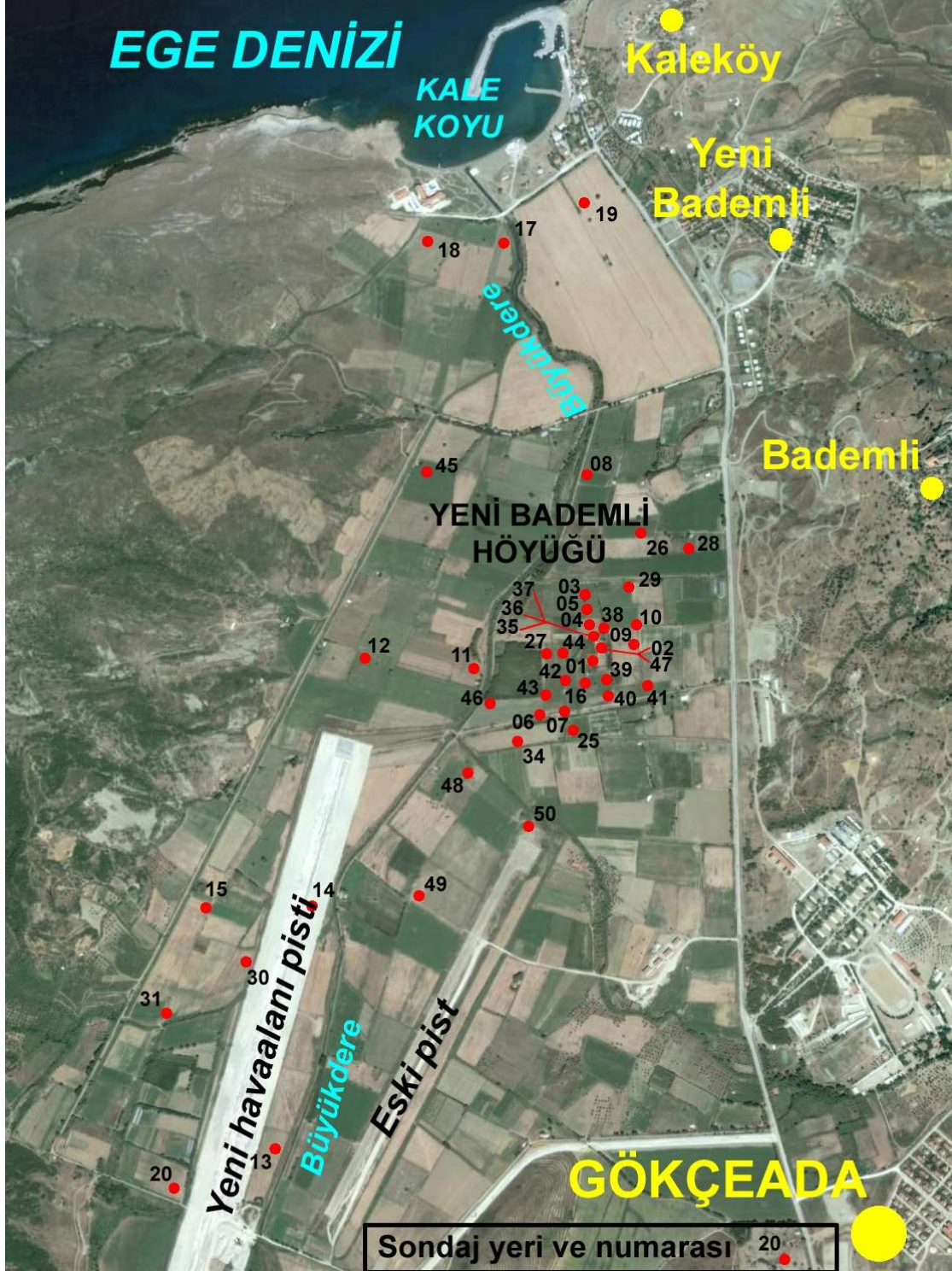


Şekil 4. Büyükdere aşağı bölümü ve Yeni Bademli Höyüğü.

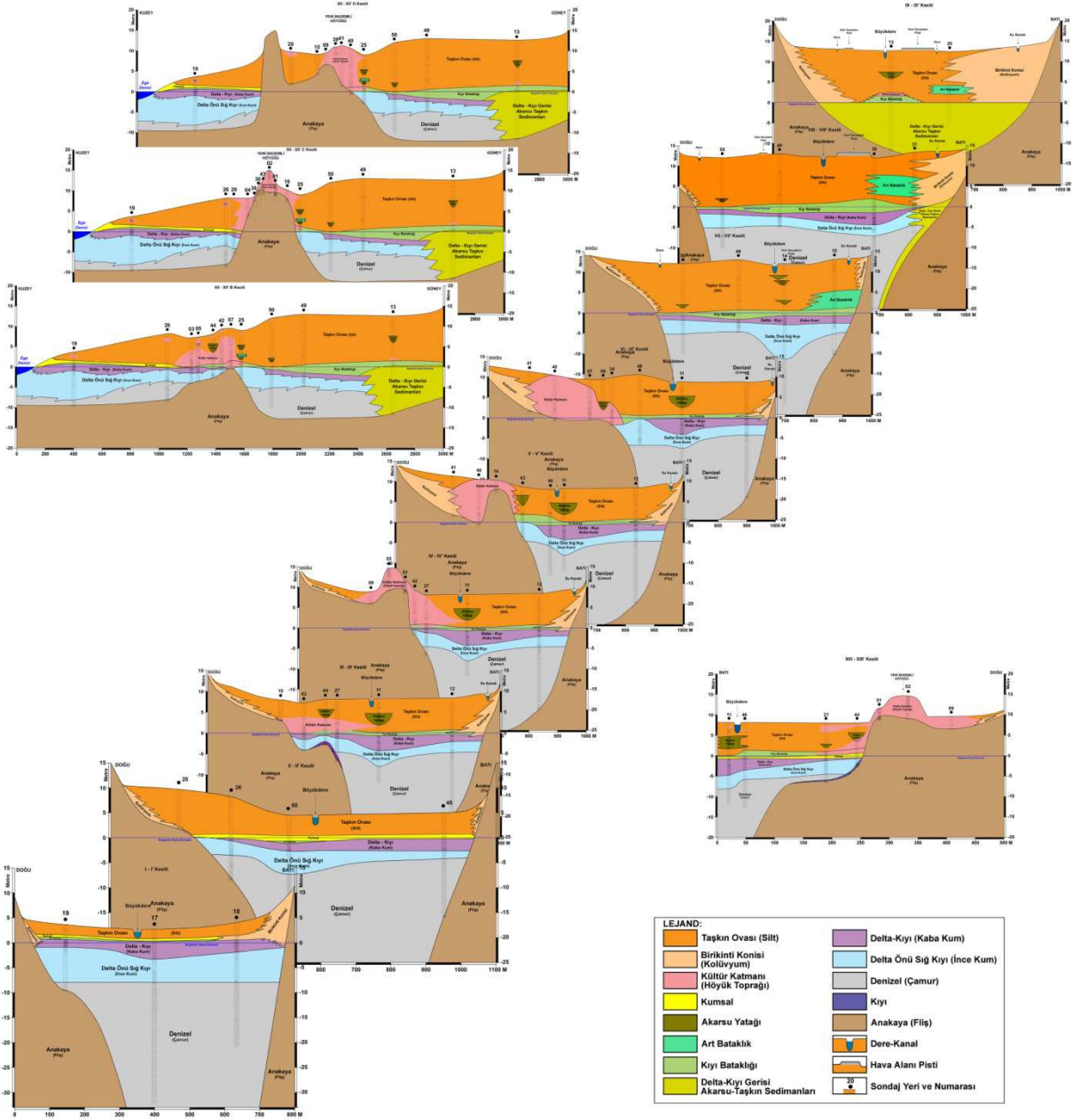




Şekil 5. Büyükdere aşağı bölümü ve Yeni Bademli Höyüğü çevresinde yapılan delgi sondaj yerleri (Google Earth).

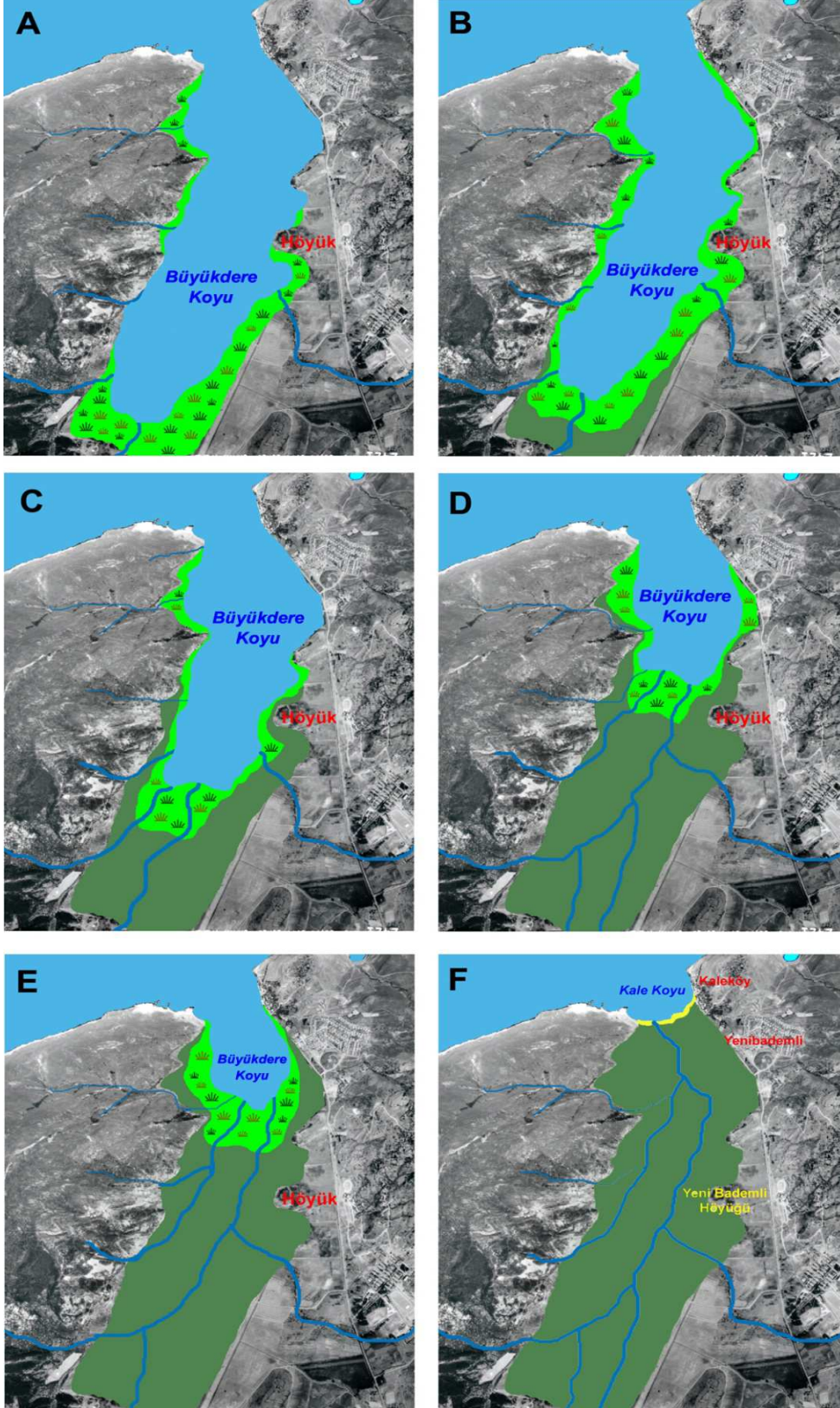


Şekil 6. Büyükdere vadisinde yapılan sondaj sonuçlarına göre hazırlanan D-B ve K-G doğrultulu seri kesitler.



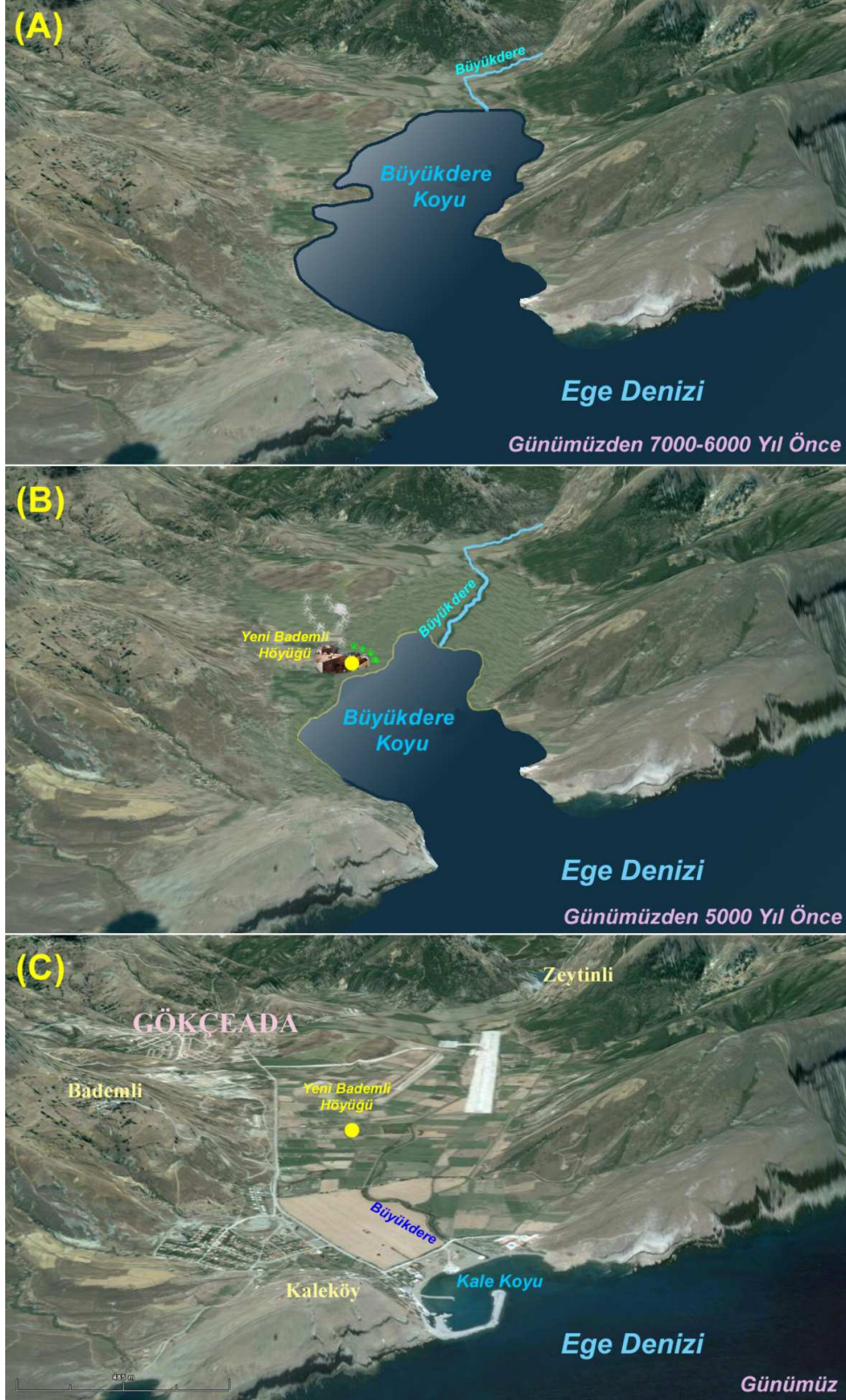


Şekil 7. Büyük dere aşağı bölümündeki koyun şematik dolma aşamaları.



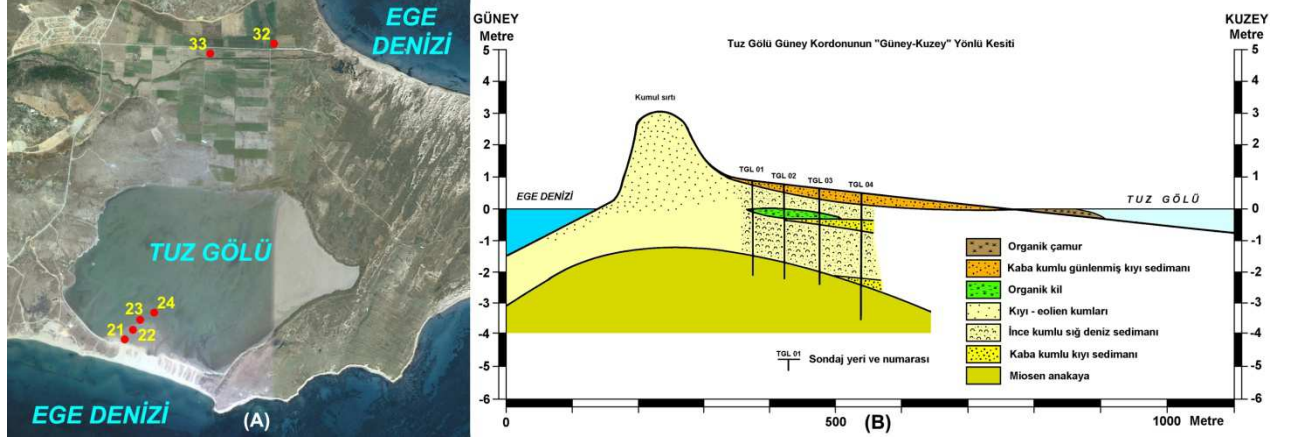


Şekil 8 A; B; C: Büyük dere aşağı bölümünün son 7000 yıllık gelişiminin rekonstrüksiyonu.





Şekil 9. Gökçeada'nın güneydoğusundaki Tuz Gölü çevresinde yapılan delgi sondajların uydu görüntüsündeki (Google Earth) yerleri (A). Tuz gölü güneyinde yapılan sondaj sonuçlarına göre G-K yönlü kesit (B).





JOURNAL OF AWARENESS

ENDÜSTRİ VE ESTETİĞİN KESİŞİMİ: ALPULLU ŞEKER FABRİKASI YERLEŞKESİ-ERGENE KÖŞKÜ VE DONATILARI

Yrd. Doç. Dr. Ali MÜLAYIM

Kırklareli Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi

ÖZET

Alpullu Şeker Fabrikası Yerleşkesi üretim ve sosyal alanlardan meydana gelen, Cumhuriyet'in ilk sanayi tesislerinden biridir ve aynı zamanda uzun süren savaşlar döneminde en çok ihtiyaç duyulan gıda maddelerinden biri olan şekeri, Türkiye'de ilk üreten fabrikadır. Fabrikanın, bulunduğu yerin yanı sıra çevrede bulunan tüm yerleşim birimlerinin ekonomik ve sosyal kalkınmasında büyük bir etkisi olmuştur. Yöre halkı, sosyal alanlarla da fabrikada tanışma imkânı bulmuştur. Spor tesisleri, sinema ve balo salonu gibi sosyal tesislerin yanında hastanesi de uzun yıllar yöre halkına hizmet etmiştir. Alpullu Şeker Fabrikası'nın üst ölçekten başlayarak derinlemesine analizi yapıldığında mimari biçimlenişte etkili olan Art Deco üslubunun yansımalarını dolayısıyla dönemin çağdaş tarzını ve sanat anlayışını görmek mümkündür. Ergene Köşkü iç mekân donatılarının, 20.yy ilk yarısında Avrupa'da etkili olan Art Deco üslubunun izlerini taşıması da Endüstri yapıları ve estetiğin kesişiminin belgelerinden biridir.

Anahtar Kelimeler: Endüstri Yapıları, Art Deco, Modernizm, Alpullu Şeker Fabrikası, Ergene Köşkü

INDUSTRY AND INTERSECTION OF AESTHETICS: CAMPUS OF ALPULLU SUGAR FACTORY-ERGENE PAVILION AND OUTFITS

ABSTRACT

The campus of Alpullu Sugar Factory is one of the first facilities in the history of Republic of Turkey with its production and social facilities, and the very first to produce sugar as the most essential food product that has been needed during everlasting years of independence war. The factory has not only had great impact on the territory for economic and social development but all the accomodation units around it. Locals had the opportunity to be introduced to social facilities in factory. Sports facilities, a cinema and a ball hall have been provided service for locals for a long time as well as the hospital. In the in-depth analysis of Alpullu Sugar Factory starting from upper scale, it is



possible to see the modern style of the period and the Art Deco impact that have influence on the structure. The influence of Art Deco style that had been popular in the first half of the 20th century in Europe on the inner space outfits of Ergene Pavilion is one of the proofs of the intersection between industrial construction and aesthetics.

Keywords: *Industrial Construction, Art Deco, Modernism, Alpullu Sugar Factory, Ergene Pavilion.*

1. GİRİŞ

Alpullu Şeker Fabrikası yerleşkesi sadece bir üretim tesisi değil aynı zamanda modernleşmenin halka ulaştırılmasında kullanılan yöntemlerden biri olan cumhuriyet dönemi sanayi yapılarının temsilcilerinden biridir. Alpullu Şeker Fabrikası yalnızca bir üretim tesisi değil aynı zamanda modern Türk ailesinin yaşamının kültürel kodlarını yansıtan bir alandır.

Şekil 1. Alpullu Şeker Fabrikası



(Türkiye Şeker Fabrikaları Arşivi)

Yerleşke planında belirtildiği üzere alan içerisinde içinde işçi evleri, İlkokul binası, İtfaiye binası, hastane, yemekhane, balo salonu, restoran, toplumsal törenlerin yapıldığı Büyük Köşk, devlet büyüklerinin ve özel misafirlerin ağırlandığı Ergene Köşkü, basketbol sahası, yüzme havuzu, futbol sahası, Türkiye'nin ilk mini golf sahası, sinema salonu, spor salonu, çamaşırhane gibi sosyal amaçlı yapılar ve Ambarlar, garaj, ofis, atölye, malzeme ambarı, arşiv, melas tankı, küspe kurutma, kazan dairesi, türbin, rafineri ve işletme, silolar, itfaiye ve ziraat atölyesinden oluşan üretim tesisi bulunmaktadır.



Şekil 2.Yerleşke Planı



- 1-Lojmanlar
- 2-Spor Alanları
- 3-Köşkler
- 4-Balo Salonu ve Restoran
- 5-Üretim Tesisleri
- 6-Ek Hizmet Yapıları
- 7-Ergene Nehri
- 8-Tren Yolu
- 9-Seralar
- 10-Lise
- 11-İlkokul
- 12-Pak ve Camii
- 13-Tren İstasyonu
- 14-Futbol Sahası ve Sıra Dükkânlar
- 15-Hastane
- 16-Su Deposu

[Alpulu Şeker Fabrikası Arşiv Düzenleme: Mülayim,A](#)

Sosyal alanlar hafta sonları veya özel günlerde yöre halkının kullanımına açılarak halkın sosyal gelişimine katkıda bulunmuştur. Uzun süren savaşlardan çıkmış bir toplumun belki de hayal bile edemeyeceği sosyokültürel etkinlikler Alpulu Şeker Fabrikası Yerleşkesi içinde gerçekleştirilmiştir. Alpulu Şeker Fabrikası ile birlikte büyük şehirlerde bile çok yaygın olmayan elektrik ve dolayısıyla ışık Alpulu'ya getirilmiştir. Tüm bunların yanında fabrika çalışanlarına maaşlarından kesilen cüzi miktarlar karşılığında çamaşır makinesi, buzdolabı gibi modern evin gereksinimleri olan eşyalar temin edilmiştir. Özellikle işgücü sıkıntısı çekilen meslek dallarında kurslar düzenlenmiştir. Alpulu ovasında şeker fabrikasının, köylüler için iş kaynağı olmaktan öte bir uygarlık elçisi olduğu açıktır.

Şekil 3. a- Ergene Köşkü b- Ergene Köşkü c-İkiz Evler



(Alpulu Şeker Fabrikası Arşiv)

Şekil 4. a-Büyük Köşk b-Fabrika Lojmanı c- Lojman Planı



Alpulu Şeker Fabrikası Arşiv, Kaprol ve Minez,2009

Şekil 5. a-Hastane Ön Cephe b-Hastane İç Mekânı c- Yüzme Havuzu ve Futbol Sahası d-Mini Golf sahası



(Alpullu Şeker Fabrikası Arşiv)

Şekil 6. a-Alpullu Şeker Fabrikası Kimya Laboratuvarı b-İşçi Yemekhanesi c-Alpullu Şeker Fabrikası Postanesi d-Alpullu Şeker Fabrikası İtfaiyesi



(Alpullu Şeker Fabrikası Arşiv).

Şekil 7. a- Balo Salonu b-İlkokul



(Alpullu Şeker Fabrikası Arşiv).

Şekil 8. Uşak, Alpullu ve Eskişehir Şeker Fabrikaları Futbol Takımları



(Ayhan,2006)



Şekil 9. Ergene Köşkü ve Planı



(Alpullu Şeker Fabrikası Arşiv). Çizim Mülayim,A

2.BULGULAR VE YORUM

Yerleşke içinde Fabrikanın ilk müdürü Alman Herman Gutherz için yapılan ve sonrasında Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu MK Atatürk başta olmak üzere birçok devlet adamın konakladığı Ergene Köşkü'de (günümüzde Atatürk Müzesi olarak koruma altındadır) yerleşke içinde yer almaktadır. Yeşil alan içinde yer alan Köşk, konaklama amaçlı binada biri ana giriş biri servis girişi olmak üzere iki giriş bölümü, iki hol, uzun bir koridorun etrafında sıralanmış beş yatak odası, aynı mekân içinde bölünmüş olarak bir yemek yeme ve bir oturma mekânı, dört yatak odasından özel girişi olan iki banyo, iki tuvalet, iki kiler, mutfak bölümü, bodrum ve çatı katı ile birlikte, Ergene Havzası manzaralı biri girişte, biri MK Atatürk'ün kaldığı odayla bağlantılı olmak üzere iki balkon ve oturma mekânı ile bağlantılı yine Ergene Havzası manzaralı bir terası kapsar. Köşk'ün terasına çıkıldığında, kot farkından dolayı Ergene Havzası manzarası net olarak görülebilmektedir. Yapıda görünüş itibarı ile Art Deco'ya öykünme vardır. Genel anlamda Art Deco'nun sadeliğini ve şıklığını taşır. Binaya kuzeybatı yönünde yer alan giriş kısmından girilir. Cam bir aydınlıklı fener niteliğindeki giriş ve giriş kısmının güneybatısında yer alan teras, iç ve dış mekân ilişkisinde bağlantıyı sağlar.

Ergene Köşkünün balkon ve teraslar haricinde iki giriş kapısı vardır. Ön giriş kapısı, aynı zamanda konukların girdiği ana giriş kapısıdır ve çift kanatlıdır. Kasa ve kapı metaldir. Doğal aydınlatmadan faydalanabilmek için yüzeyin büyük bir kısmı camlıdır. Ana girişten girildiğinde sağda birde balkon bulunmaktadır. Balkon kapısı da görsel olarak giriş kapısı ile aynıdır. Ancak balkon kapısı üç kanatlıdır. Giriş kapısının merdivenleri mermerle kaplıdır ve yukarıya doğru çıktıkça kademeli olarak daralır. Bu daralarak yükselme Art Deco etkisinin köşke yansımalarıdır. Arka giriş kapısı ise daha sadedir. Köşk çalışanlarının giriş çıkışı için yapılmıştır. Mutfak ve kilere yakın olması sebebi ile mutfak gereçlerinin köşke girişi misafirler tarafından görülmez. Arka kapıdan girildiğinde mekânlar ile bağlantıyı sağlayan bir giriş bölümü ile karşılaşılır. Sol kısımda küçük bir tuvalet, hemen yanında bodrum ve çatı katını birbirine bağlayan merdivenler bulunmaktadır. Hemen sağ tarafta bir kiler ve onun yanında mutfak bulunmaktadır.



Şekil 10. a-Ergene Köşkü Ana Giriş Kapısı b-Servis Giriş Kapısı



Mülayim,A Arşiv

Ergene Köşkü donatıları arasında gerek üslupsal özellik gerek yapım tarzı olarak birçok ortak nokta vardır. Bu ortak noktaların başında mimari akım olarak Art Deco etkisi göze çarpmaktadır. Ergene köşkü iç mekân donatılarının Art Deco akımını temsil etmesi ile Erken Cumhuriyet Dönemi temel hedefi olan modernleşme arasında hem fonksiyonellik hem de anlam ilişkisi vardır. Gerek modernleşme çabaları gerekse bu çabaların temsilcileri olan sanayi yapıları ve sosyal alanların iç mekânları da, onu oluşturan donatılar da bir birinin biçimlenmesini etkilemiştir. İç mekânı tanımlamada kullanılan bu unsurlar gerek fonksiyonel olarak gerekse iç mekânın üslubunu tanımlamada yardımcıdır ve bu unsurlar bütünü oluşturur. Ergene köşkü İç mekânını oluşturan donatılarda modern kurgunun bir parçasıdır. İç Mekânı oluşturan sabit ve hareketli donatılar, kendilerini oluşturan unsurların (Modernleşme) fiziki yansımasıdır.

Ana girişte taş ayna ile karşılaşılır. Girişte bulunan şemsiyelikte, şemsiyelerden damlayabilecek suların tahliyesi için şemsiyeliğin altına gizli olarak bir gider yapılmış ve pis su giderine bağlanmıştır. Ana girişle bağlantılı uzun bir koridor etrafında odalar sıralanmıştır.

Şekil 11. a-Antrede Bulanan Portmanto b- Antrede Bulanan Taş Ayna c-Koridor Görünümü



Mülayim,A Arşiv

MK Atatürk'ün 20 Aralık 1930 yılında Trakya gezisi sırasında istirahat ettiği Ergene Köşkü'nde, kullandığı eşyaları ile birlikte muhafaza edilen odası, müze niteliğindeki köşk içerisinde yer almaktadır. Yaşam mekânı olan salon, birbirine geçişli iki mekândan oluşmaktadır. Bu mekânda günümüzde Atatürk'ün kullandığı günlük eşyalar, mobilyalar, Atatürk'ün fabrikayı ziyaretinde ki görüşlerinin bulunduğu anı defteri yer alır.



Şekil 12. Mustafa Kemal Atatürk'ün Konakladığı Oda



Mülayim,A Arşiv

Şekil 13. a- Yemek Yeme ve Oturma Mekânı, b- Yemek Yeme Mekânından Bir Görünüm



Alpullu Şeker Fabrikası Arşivi, 1949 Mülayim,A Arşiv

Şekil 14. Oturma Mekânında Bulunan Oturma Grubu ve Konsol



Mülayim,A Arşiv

Salondaki mobilyalar günümüze kadar sağlamlığını korumuştur. Salonda ayrıca toplantı ve yemek amaçlı bir masa bulunmaktadır. Yemek masası kızaklı mekanizmaları sayesinde açılarak 15 kişilik yemek masasına dönüşmektedir. Masanın ilave tablaları ayrı bir yerde saklanmaktadır. Masa açılacağı zaman getirilip yan yana konularak birleştirilir. Masanın dört adet ayağı dışında kızaklarla birlikte hareket eden birde orta ayak bulunmakta ve masa açıldığında masanın esnemesine veya kırılmasına engel olmaktadır. Masada kızakların konstrüksiyonunda metal kullanılmamış tüm konstrüksiyon meşe ağacından yapılmıştır.



Şekil 15. Kramiyerli (Açılır) Yemek Masası Vitrin Dolabı ve Raf Sistemi



Mülayim,A Arşiv

Salonda bir başka ilginç detayda, vitrin olarak kullanılan camlı dolapta bulunmaktadır. Camlı dolap için bulunan raflar, dolap içine çakılmış girintili çıtalar sayesinde hareketli hale getirilmiştir.

Salonun iki bölümünden de hole çıkış vardır. Ayrıca salon istendiğinde seperatör görevi gören kapılar ile ikiye bölünebilmektedir. Ergene Köşkü'nde iki adet tuvalet ve iki adet banyo bulunmaktadır. Tuvaletlerde orijinal taşlar, lavabolar ve taş aynalar kullanılmıştır. Banyolar yan yana iki odanın ortasında planlanmış ve iki oda tarafından kullanılmasına olanak sağlanmıştır. Banyo ve tuvaletlerde pencereler diğer tüm odalarda olduğu gibi vastashlı olarak düzenlenmiştir. Banyolardaki kalorifer petekleri duvar içinde bırakılan nişlere yerleştirilmiştir. Bu nişler sayesinde hem mekân daraltılmamış hem de kalorifer peteklerinin gizlenmesi sağlanmıştır.

Şekil 16. Banyo'dan görüntüler



Mülayim,A Arşiv



Şekil 17.a-Tuvalet Taşı b-Tuvalet Penceresi



Mülayim,A Arşiv

Köşk içinde beş yatak odası bulunmaktadır. Birincisi giriş kısmında bulunan diğer mekânlardan bağımsız, hemen girişten geçilen diğer yatak odalarına göre daha küçük olan muhtemelen köşk çalışanlarının kaldığı odadır. Diğer dört yatak odası ise iki banyo etrafında kümelenmiş şekilde yer alır. Her iki yatak odası bir banyoyu ortak kullanmaktadır. Yatak odalarının hepsinden banyoya direk geçiş vardır. Ayrıca her yatak odasında da lavabo-ayna bulunmaktadır. Yatak odalarında tek veya çift kişilik yatak, çalışma masası, aynalı lavabo, sandalye, ayakkabı giyme sehпасı, komodin, gardırop ve valiz sehпасı bulunur.

Şekil 18. a-Yatak Odası Görünümü b-Yatak Odalarında Bulunan Lavabo ve Ayna



Mülayim,A Arşiv



Şekil 19. Yatak Odalarından Görüntüler



Mülayim,A Arşiv

Yatak odalarının aydınlatması tavanda küp şekeri şeklindeki aydınlatma elemanları ile sağlanır.

Şekil 20. Küp Şekeri Anımsatan Oda Aydınlatmaları



Mülayim,A Arşiv

Aydınlatma armatürleri sarkıt olarak kullanıldığı gibi duvar armatürü olarakta kullanılmıştır. Bu armatürler dörtlü grup halinde veya tekli olarak kullanılmıştır. Duvara asılarak kullanılan aydınlatma armatürleri genelde banyolarda aynanın iki yanında, tekli olarak yer almaktadır.

Şekil 21. a-Banyo Aydınlatması b-Salon Aydınlatması



Mülayim,A Arşiv

Kapılar ve pencerelerde ilginç detaylar göze çarpmaktadır. Kapılarda kullanılan menteşeler sayesinde kapı açılırken yukarı doğru kalkmakta ve kapandığında da yine aynı yerine gelmektedir. Bu durum özellikle kapı altlarına paspas konması durumunda kapının açılırken paspasa sürmesini engeller.



Şekil 22. a-Salon Giriş Kapısı ve Kapı Mentşesi



Mülayim,A Arşiv

Pencerelerin tamamı çift kanatlıdır. Pencerenin birinci kanadı ile ikinci kanadı arasında 7-8 cm'lik bir boşluk bırakılmıştır. Düşey açılır pencerelerin açılımlarında ise çok ilginç bir detay göze çarpmaktadır. Pencere kolu erişilebilirlik mesafesinden daha yukarıdadır. Bir mekanizma yardımı ile pencere yanında rahat erişilebilecek mesafeye kadar indirilmiş bir kol yardımı ile pencerenin açma ve kapanması sağlanmıştır.

Şekil 23. a-Ergene Köşkü Pencere Görünümü b-İki Düşey Açılır Pencereyi Aynı Anda Açma ve Kapanmayı Sağlayan Mekanizma, c- Açma Kapama Kolu



Mülayim,A Arşiv

Pencere doğramalarında bir başka ilginç detayda dış cephede dikkat çekmektedir. Pencere doğramaları takılmadan önce alt kısmına kanal açılarak metal bir saç levha yerleştirilmiştir. Bu saç levha aynı zamanda pencere denizliği üzerine de kıvrılarak yağmur suyunun duvar-doğrama arasından sızmasını engeller. Pencere kolları da orijinalliğini günümüze kadar korumuştur.

Şekil 24. a-Pencere-Saç ve Duvar İlişkisi b- Pencere Kolu c- Kapı Kolu



Mülayim,A Arşiv



Köşk'ün iç mekânlarında bulunan donatılar, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde dünyanın birçok yerinde etkisini gösteren Dönemin çağdaş tarzı olan Art Deco akımının etkisinde yapılması itibariyle dönem özelliklerini taşımaktadır. Donatıların konstrüksiyonları döneme özgüdür. Köşk içinde bulunan donatılar ilk yapıldığı hali ile sağlamlığını koruması ve hala kullanılabilir olması sebebiyle “*Kullanılabilirlik*” değeri taşımaktadır.

Ergene Köşkü'nün donatıların tasarımında, konstrüksiyonunda ve kullanılan malzemelerin seçiminde farklı kaynaklardan (yerel veya yurtdışı) etkilenilmiştir. Gauthier-Poinsignon tasarımı olan konsollar ile Ergene Köşkü'nde bulunan konsollar gerek genel form, gerekse de ayna kenarında bulunan Art Deco'yu işaret eden kademeli yükseltmeler (ziggurat) bakımından bir birine çok benzerdir (Şekil 21 ve 22). Mobilyalarda, süsten uzak olarak tasarlanmış değerli ahşap kaplamalar kullanılmıştır.

Şekil 25. a-1920'li Yılların Ortalarında Maun ve Gül Ağacından Yapılmış Aynalı Konsol, Tasarım; Gauthier-Poinsignon . b-Ergene Köşkünde Bir Konsol



<http://www.artnet.com/artists/gauthier-poinsignon/dining-suite-4c9xkh4zcbRO4DcYiae4ZA2>. Mülayim, A Arşiv

Şekil 26. a-1920'li Yılların Ortalarında Maun Ve Gül Ağacından Yapılmış Aynalı Konsol, Tasarım; Gauthier-Poinsignon b-Ergene Köşkünde Bir Konsol



<http://www.artnet.com/artists/gauthier-poinsignon/dining-suite-4c9xkh4zcbRO4DcYiae4ZA2>. Mülayim, A Arşiv

3. SONUÇ:

Ergene Köşkü donatıları arasında gerek üslupsal özellik gerek yapım tarzı olarak birçok ortak nokta vardır. Bu ortak noktaların başında mimari akım olarak Art Deco etkisi göze çarpmaktadır. Ergene köşkü iç mekân donatılarının Art Deco akımını temsil etmesi ile Erken Cumhuriyet Dönemi temel hedefi olan modernleşme arasında hem fonksiyonellik hem de anlam ilişkisi vardır. Gerek modernleşme çabaları gerekse bu çabaların temsilcileri olan sanayi yapıları ve sosyal alanların iç mekânları da, onu oluşturan donatılar da bir birinin



biçimlenmesini etkilemiştir. İç mekânı tanımlamada kullanılan bu unsurlar gerek fonksiyonel olarak gerekse iç mekânın üslubunu tanımlamada yardımcıdır ve bu unsurlar bütünü oluşturur. Ergene köşkü İç mekânını oluşturan donatılarda modern kurgunun bir parçasıdır. İç Mekânı oluşturan sabit ve hareketli donatılar, kendilerini oluşturan unsurların (Modernleşme) fiziki yansımasıdır. Yapılan analiz sonucunda Erken Cumhuriyet Dönemi temel hedefi olan modernleşme ile Alpullu Şeker Fabrikası ve Ergene Köşkü arasında da mekân bölümlerinin her birinin kendine ait unsurları ve iç mekân bölümlerinin tüm unsurları arasında da istikrarlı bir ilişki olduğu açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu ilişkiyi Ergene Köşkü'nün mekânsal analizinde açıkça görmektedir.

İç mekânı meydana getiren her bir unsurun detaylı analizi çıkartıldığında yapıldığı dönemin sosyal yaşamı ve yapım imkânları bağlamında aynı özellik gösterdikleri ve de bir dönemin yaşam tarzının örüntüsü olduğu kabulünden hareketle aralarında bir etkileşim olduğu görülür. Bu etkileşimi büyük ölçekte ülkede yaşanan modernleşme çabalarında görmek mümkündür. Aynı dönemde dünyada etkili olan mimari akımları, ülkede, sanayi yapılarında ve sanayi yapılarının sosyal alanlarında görmek mümkündür. Alpullu Şeker Fabrikası'nda bu duruma örnek sanayi yapılarından birisidir. Fabrika alanını oluşturan tüm unsurlar ekonomik faydalarının yanında temel hedef olan modernleşmenin halka ulaştırılması için birer araç olarak tasarlanmıştır. Bu unsurlar aynı dönemin mimari özelliklerini taşır. Yapılar gibi, iç mekânlarda bulunan sabit veya hareketli iç mekân donatıları da aynı mimari akımın izlerini taşımasının yanında modernizmin sosyal hayata yansımasının belgesi niteliğindedir. Son tahlilde tümevarım olarak düşünüldüğünde donatıların bir araya gelmesiyle oluşan iç mekânlar, mekânların bir araya gelmesiyle oluşan mimari yapılar ve mimari yapıların bir araya gelmesiyle oluşan tesisler aynı nitelik ve özelliğe sahiptir ki sanayi yapıları da ülkede yaşanan modernleşme çabasının toplumsal etkileşimde en önemli kanıtlarından biri olmuştur. Modernleşmeyi gelenekselden kopma veya daha dar anlamda batılılaşma olarak düşündüğümüzde sanayi yapıları, bu yapıların içinde bulunan yaşam alanları ile iç mekân donatıları da bu örüntünün birer parçasıdır.



KAYNAKÇA

- Ş. F. Arşiv, Türkiye Şeker Fabrikaları “Gauthier-Poinsignon, Dining Suite”, Fotoğraf
<http://www.artnet.com/artists/gauthier-poinsignon/dining-suite-4c9xkh4zcbRO4DcYiae4ZA2>.
10.4.2017. tarihinde erişilmiştir.
- Alpullu Şeker Fabrikası Arşivi, 1949
- Mülayim,A. Arşiv
- T. v. M. B. Kaprol, “Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi Endüstriyel Mirası: Alpullu Şeker Fabrikası”,Mimar.ist , no. 32, pp. 19-27, 2009.
- Boratav.K, “Açık Ekonomi Koşullarında Yeniden İnşa:1923-1929”,“75. yılda Çarkalardan Chiplere”, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, pp. 23-32.
- Taygun, N. “Türkşeker’in Öyküsü” Türkiye Şeker Fabrikaları A.Ş., Yayın No:217 Ankara 1993
- Günaydın, İ. 2006. Beyaz Şekerin Açılan Öyküsü. Mühendislik Mimarlık Öyküleri-2, Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği. Mayıs Sayısı
- Mülayim,A. Alpullu Şeker Fabrikası Yerleşkesi-Ergene Köşkü Örneğinde İç Mekân Donatılarının Toplumsal Yapı Yöntemi ile Analizi, Trakya Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık ABD Doktora Tezi,Edirne 2014
- Ayhan.E.D, "Workers' Health And Architecture: A Reading on Eskişehir Sugar Factory within Turkish Modernization", Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Doktora Tezi, 2006.

MAHALLE ÖGESİ VE TURGUT CANSEVER PROJELERİ

Behiye YILMAZ
Email: behyyey@gmail.com

ÖZET

Mahalle bir yerleşim ölçeği olarak kentsel alanın idari olarak bölünmüş bir parçasını tanımlamaktadır. Kentin fiziksel yapısı ve gelişimi bakımından mahalle birimi önemli bir kentsel ölçektir. (Felekoğlu,2000: 5) Toplumda düzen, iyileşme ve güzelleşme; sosyal ilişkilere ve etkileşimlere olanak veren mahallede başlamaktadır. Türkiye’de mahalle kavramının temeli Cansever’in tanımıyla“...mahremiyetine sahip, bahçe-doğa, mahalle-toplum ilişkilerinin en yoğun şekilde yaşandığı...” Osmanlı-Türk mahallesiyken “günümüze gelindiğinde mahalle kendisine modern kent mekânları arasında yer bulmaya çalışan sınırlı bir alan olarak karşımıza çıkmakta ve kültürel bir yapıdan daha çok idari bir yapıya işaret etmektedir”.(Baday,2011: 30)Bu süreç dikkate alındığında mevcut mahalle oluşumunda bir değişimin var olduğu görülmektedir. Bu sebeple Cansever’in “Güzel bir dünya inşa etmek, dünyayı güzelleştirmek, insanların gelecek nesillere karşı asli vecibeleri ve sorumluluklarıdır”Şiari ekseninde kent ve mahalle ölçeğinde tasarladığı mimari projeler sosyolojik ve mimari bağlamda irdelenmiştir. Elde edilen verilerin yeni oluşturulacak mahallelerin kavramsal altyapı hazırlama ve tasarı süreçlerine katkı sağlaması hedeflenmektedir.

Anahtar kelimeler: Mahalle, Turgut Cansever, Mimari

THE NEIGHBORHOOD CONSTITUENT AND TURGUT CANSEVER PROJECTS

ABSTRACT

The neighborhood is described an administrative fragment of the urban area as a settlement scale. The neighborhood unit is an important urban scale in terms of the physical structure and development of the city. Order, improvement and beautification in society (Felekoğlu, 2000) start with social relations and interactions. With the definition of Cansever, which is based on the concept of neighborhood in Turkey," while it is the Ottoman-Turkish neighborhood where the relations between the garden and nature, the neighborhood and society are lived the most intensely and having privacy, when it comes to the day, the neighborhood is a place that there is a limited space trying to find itself



among the modern urban spaces, and it points out a cultural structure rather than an administrative structure (Baday, 2011). Considering this process, it seems that there is a change in the existing neighborhood formation. For this reason, With the axes of Cansever's slogan that is stated as "building a beautiful world, beautifying the world, people have the principal obligations and responsibilities for future generations." The architectural projects designed in the city and neighborhood's scale have been examined in the sociological and architectural context. The new data to be generated is targeted to contribute to the conceptual infrastructure preparation and drafting processes of new neighborhood to be formed.

Key Words: *Neighborhood, Turgut Cansever, Architecture*

1. GİRİŞ

Şehirde planlamanın en küçük birimi olan mahalle ögesi fiziksel yapı ve sosya-kültürel yapı değişkenleri üzerine kuruludur. (Ürküt, 1998: 5) Konut, ortak alanlar, sokaklar, yollar vs. mahallenin fiziksel yönünü oluştururken; komşuluk, sosyal ağ, ilişkiler vs. de bu kriterin sosya-kültürel yapısını meydana getirmektedir.

Türkiye’de Mahalle Kriteri ve Gelişim Süreci

Mahalle Cansever’in deyimıyla Osmanlı şehir yapısının çekirdeğidir. Osmanlı mahallesinin fiziksel yapısını merkezi bir cami ve onun etrafında daireler şeklinde genişleyerek kurulan evler oluşturur. (Baday, 2011: 21) Bu geleneksel mahallelerin en önemli fiziksel özelliklerinden biri ise organik ve spontane oluşma eğilimidir.(Ürküt, 1998: 18) Bir başka ifadeyle bu mahalleler bir plancı tarafından tasarlanmaz; zamanla, aşamalı olarak kendiliğinden oluşur. İnsanlar evlerini komşularının evlerini referans alarak kurar. Evler arasındaki ilişkiyi “ ‘bitişik’-‘ayrık’, ‘yakın’-‘uzak’, ‘aynı hizada’-‘farklı hizada’ “ olma, yol ile aynı yönde veya farklı yöne dönük olma” kriterleri belirler. Topografya bu kurulumda önemli bir referanstır. Bu fiziksel kurulum aynı zamanda Osmanlı mahallesinde soysa-kültürel yapıyı da destekler. Çünkü mahalle sadece bir mekân temsiliyeti değildir; kimlik kurulumunun, ben-idrakinin, hayat tarzının şekil bulduğu sosyolojik bir ortamdır. Nitekim “...Osmanlı İmparatorluğu dünyanın dört bir tarafına ulaşan medeniyet tahayyülünü idari teşkilatın en küçük birimi olan mahallelerden başlatmış ve bu yönü ile mahallelere büyük önem vermiştir”. (Baday, 2011: 21) Mahallenin bu geleneksel yapısı Cumhuriyet döneminde yapılan imar planları, düzenlemeler ve apartmanlaşmanın sonucu olarak bozulmaya başlamıştır ve hızlı kentleşme sürecine girilmiştir. Bu süreç sonunda toplu konut mahalleleri, yasal olarak gerçekleştirilen mahalleler ve gecekondulu mahalleleri olmak üzere üç tip mahalle ortaya çıkmıştır. (Ürküt, 1998: 20) Ayrıca bu fiziksel bozulma soysa-kültürel yapıdaki bozulmayı beraberinde getirmiştir. Cansever bu bozulmanın farkındalığıyla mahalle kriterindeki fiziksel ve soysa-kültürel sorunlara cevap verebilecek çalışmalar yapmıştır.

2. TURGUT CANSEVER VE MİMARLIK TASAVVURU

Turgut Cansever 1920 yılında Antalya’da doğdu. Lise eğitimi Galatasaray Lisesi’nde, üniversite eğitimini ise Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü’nde aldı. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nin Yüksek Mimarlık Bölümü’nden 1946 yılında mezun olmasının ardından Sedat Hakkı Eldem’in teklifiyle onun asistanı oldu. Sonrasında ise 1949 yılında İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü’nde Selçuk ve Osmanlı Mimarisinde Üslup Gelişmeleri: Türk Sütun Başlıkları konusunda doktorasını tamamladı ki bu Faruk Deniz’e



göre Türkiye’de yapılmış ilk sanat tarihi doktorasıdır. 1960 yılında Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Walter Gropius, Alvar Aalto ve Mies van der Rohe gibi çağdaş mimarlığın beş önemli şahsiyetini incelediği Modern Mimarının Temel Meseleleri adlı teziyle doçentlik tezini hazırladı. 1980 yılında Bodrum’daki Erteğün Evi ve Ankara’daki Türk Tarih Kurumu Binası; 1992 yılında ise Demir Tatil Köyü ile uluslararası Ağa Han Mimarlık Ödülleri’ni kazanmıştır. Ağa Han mimarlık ödülünü üç kez alan tek mimardır. Cansever mimarlık işini insanın asli vazifesi olarak gördüğü “güzelleştirme” felsefesiyle temellendirmiştir. Bu güzelleştirme eylemi ona göre varlık sebebinin ve sorumluluğun farkında olan her mimar için ilk tasarı gayesi olma özelliğine sahiptir. İmar edenin amacını böyle tanımlarken yöntemini transandantalın, İlahi Emrin varlıkta vücut bulmasıyla oluşan tezyinîlik kavramıyla açıklamaktadır.(Cansever,1997a: 25) Bu doğrultuda kültürel sefaleti aşmanın çözümü olarak ise Türk evini ve mahallelerini vücuda getirenlerin amaçlarının ve yolunun takip edilecek en önemli örnek ve yol olduğunu belirtmiştir.

3. CANSEVER’İN ŞEHRE VE MAHALLE ÖLÇEĞİNE YAKLAŞIMI

“Türk evinden elimizde kalanları korumak ve buna ilaveten Türk evi ve mahallesini vücuda getiren iradeyi yeniden etkili kılarak çözümleri yeniden üretmek, toplumumuzun gelecek nesillere karşı en önemli görevi olacaktır.”(Cansever, 1997a: 156) Söylemine paralel olarak Cansever şehir dolayısıyla mahalle üretimine katkıda bulunabilecek analizler ve yeni çözümler sunmuş bir mimar ve düşündürüdür. Ona göre yaşam alanında güzeli yakalamak için mahallenin temel birimi olan evin diğer evlerle olan ilişkisi ve bu evlerin arazideki konumları önem arz etmektedir. Bu da, onun deyişiyle, ancak “...iyi komşuluk esasları, manzara, güneş ve arazi eğimi gibi faktörleri göz önünde tutmasına imkan veren genel planlama ve üretim organizasyonu..” ile sağlanabilir. (Düzenli, 2009: 170) Bahsedilen kriterler temel alınarak tasarlanmış mahallelerin ölçeği yaklaşık bin aileye yaşam alanı sunacak şekilde olmalıdır. İç yolları trafikten arındırılan bu mahalleler yaya ve çocuk alanlarına imkân sağlamalıdır.(Cansever, 1995: 32) Cansever’e göre şehir, meydanları ve ortak alanları kurma eylemiyken aynı zamanda özelde evin kapı, pencere, ışık ve diğer ayrıntılarının inşasıdır.(Ceran, 2011: 37) Bu bağlamda Cansever’in mahalle kriterinde ortak alanlara yaklaşımları olduğu gibi konut bazında da önemli kararları vardır. Ona göre konut tasarlanırken yöreye uygun malzemeler tercih edilmelidir. Bu konutlar 1, 2 veya 3 katlı küçük bahçeli evler olmalıdır. Zira toplumun isteği bu yönde olduğu gibi aynı zamanda bu evler çok katlı yapılara göre daha ucuza mal olmaktadır. Çünkü çok katlı yapıların inşa sürecinin uzunluğundan kaynaklı finansal kayıpları az katlı yapılarda olmayacaktır. Yine benzer şekilde çok katlı yapılarda kullanımı mecburi olan güçlü donatıya sahip betonarme malzeme, asansör, koridor, depreme dayanıklılık için gerekli malzeme gibi masraflar az katlı yapılarda daha az olacaktır. (Cansever, 1995: 15) Çok katlı yapılarda her dairenin arasında su ve ısı izolasyonu gerekirken iki katlı ahşap bir yapı için böyle bir gereklilik yoktur. (Cansever, 1997b: 299) Onun tasavvuruna göre mahalle kriterinin barındırdığı “mahalleli” kavramı da önemlidir. Zira mahalle için yapılacak düzenlemelerin karar aşamasına mahalleli de katılmalıdır. Ve hatta karar aşamasının yanısıra evin ve sosyal donanım tesislerinin (cami, mektep vs.) üretiminde de rol almalıdır. Dahası mahalleli çevre bakım sorumluluğunu da üstlenecek şekilde yetkilendirilmelidir. (Cansever,1995: 15)



4. CANSEVER'İN MAHALLE ÖLÇEĞİNDEKİ PROJELERİ

4.1. Batıkent Yenişehir ve Konut Projesi

Cansever'in mahalle oluşumunda önem verdiği kriterlerden biri ferdiyettir. Onun mahalle tasavvurunda her bireyin evin ve toplumsal mekânın oluşumuna katılarak ferdi olma imkânını yakalamış olur. Bu mahalle çözümlemesi buna imkân veren bir düzenlemeye sahiptir. Bu proje ev, bahçe, komşular, sokak, meydan ve şehir merkezinden oluşmaktadır. Cansever Batıkent Yenişehir ve Konut Projesi'ndeki evleri şöyle tarif etmektedir: "tabiata bahçeye bağlantılıdır. Bu bahçe, çocuklar ve yaşlılar için çok önemli bir yaşama alanı olduğu kadar herkes için her an tazelenen bir tabiat duygusunu ve varlık bilincini geliştirmek bakımından da önemlidir." Geleneksel mahalle yapısına benzer şekilde yeni gereksinimlere cevap verebilecek şekilde ev dönüşüme ve değişime müsaittir. Bu proje ev, bahçe, komşular, sokak, meydan ve şehir merkezinden oluşmaktadır. (Düzenli, 2009: 170)

4.2. Sivas Kaleardı Mahallesi Projesi

"...Yerleşme düzeninin üslubunu belirleyen ana özellik, mahalleyi ve yapı gruplarını oluşturan evlerden her birinin beğimsizliğini koruyarak mahalle kolektivitelerini oluşturmalarıdır. Birimlerin, fertlerin ve dolayısıyla yüceliğin kültür tarihinin nihai aşaması sayan İslami tasavvuf inancının ve son iki asırdır Batı'nın modern demokrasi ideali içinde yer almasını sağlayacak bir yerleşme düzenini gerçekleştirmek gerektiği görünmektedir. Bu yaklaşım geleneğimiz ile çağdaş alanın bütünlüğünün bir zarureti olmaktadır. Her evin bütünlüğü içinde yer alan birimler odalardır. Evlerin mimarilerinin oluşumunda odaların varlığını açık şekilde ortaya koyan çözüm, odaların bina cephesinde özel hacimleri ile belirmesidir. Türk Evi'nin planimetresinin bu özelliği üst kat odalarının alt kata nazaran ileri çıkan ve eli böğründeler ile taşınan cumbalar teşkil etmesi ile daha da bariz bir şekilde ortaya konulur." (Düzenli, 2009: 256)

4.3. Plot Şehir Teklif Projesi

Bu proje bin evlik bir mahalle tasarımıdır. Bu mahalle elli evlik bir komşuluk biriminin farklı kümeler oluşturularak yirmi kez tekrarlanmasıyla oluşturulmuştur. "Mahallenin tasarımında, sosyal hayatın ve ailenin değişen ihtiyaçlarına cevap verebilecek bir mimari yaklaşım, günün her saatinde yaşayan güvenli kentsel mekânlar, sürdürülebilir doğal çevreler ve mahallelilik ruhunu yeniden hayata geçirecek canlı komşuluk ilişkilerini kurma fırsatlarını geliştirebileceğine inandığımız bir çözüm önerilmiştir. Amacımız, gelir ayrımı yapılmadan düşük gelir grubundaki ailelerin de mütevazı, ancak güzel ortamlarda, çocuk, yaşlı, kadın, erkek her bireyin toplumsal oluşuma yabancılaşmadan katkıda bulunmasını sağlayacak, bireyin çevrenin oluşumuna katılabildiği ve çevresinin sorumluluğunu yüklenerek çevresini denetleyebildiği bir planlamayı gerçekleştirmektedir." (Düzenli, 2009: 262)

4.4. Ballıkuyumcu Toplu Konut Alanı Projesi

Bu projede arazinin yüksek noktalarında 3 ve 4 katlı olmak üzere 2, 3, 4 katlı konutlardan oluşmaktadır. Evler birbirinin manzara ve güneş alma imkânını engellemeyecek şekilde düzenlenmiştir. Birbirine yakın evler, küçük ve dar sokaklar projenin diğer şematik özellikleridir. "Yerleşmede yapı adaları ve yol tasarımı, yapı dağılımı topografya gözetilerek tasarlanmış, farklı yapı yoğunlukları ve kentsel tasarımın yeknesak tekrarlarından oluşmasının önüne geçilerek, bireyin sürekli yenilenen bakış açıları ile zengin bir çevrede yaşaması öngörülmüştür." (Düzenli, 2009: 270)



5.SONUÇ

Turgut Cansever mimari projeleri kadar fikriyatıyla da öne çıkmış bir Türk mimardır. Onun mimarlığı varlık bilinci ve bu bilincin sorumluluğunu fark etme üzerine kuruludur. Bu sorumluluk ise sahip olduğu İslam inancının gerektirdiği doğrultuda güzelleştirmek ve yüce fert olmak amacıyla yapılarına tezahür etmiştir. Tasarladığı şehir ve mahallelerdeki her bir ev hem tek başına sanat ögesidir, hem de kolektivitenin bir parçasıdır. Dolayısıyla bu mahallede yaşayacak olanlar onun inancına göre bu güzelleştirme eylemine katılmaları sayesinde hem fert olma hem de toplumun bir ögesi olma bilincine sahip olacaklardır.



JOURNAL OF AWARENESS

KAYNAKÇA

- Baday, N., 2011, Modern Kent Mekanlarında Mahallenin Konumu, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi
- Ceran, Y., 2011. Filozof Mimar Turgut Cansever, İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi, 11, p.35-38, İstanbul.
- Cansever, T., 1995, *HABITAT II Konferansı için Şehir ve Konut Üzerine Düşünceler*, Hak-İş Yayınları, Ankara
- Cansever, T., 1997a, İslam'da Şehir ve Mimari, Timaş Yayınları, İstanbul, 8
- Cansever, T., 1997b, *Kubbeyi Yere Koymamak*, Timaş Yayınları, İstanbul, 7
- Felekoğlu, H., 2000, Yapı-Çevre ilişkisi; Adana kenti ve Yeni Adana'da yapı-çevre ilişkisi, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi
- Ürküt, S., 1998, Yaşanabilir Çevre Oluşumunda Mahalle Kriterinin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi
- http://www.isam.org.tr/documents/_dosyalar/_pdfler/islam_arastirmalari_dergisi/sayi22/160_181.pdf (İslam araştırmaları dergisi)

GÜZELİ ARAYIŞTA KADIN İMGESİ, ŞİDDET TEMASI VE POLYXENA'NIN ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINA YANSIMASI

Öğr. Gör. Münevver Berrin KAYMAN KARAGÜL

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

ÖZET

Kadın imgesi neolitik dönemden günümüze plastik sanatlarının her alanında estetik bir form olarak yer almaktadır. İlk çağlardan günümüze kadar olan süreçte kadın, içten gelen öğrenilmiş bir duygu olan şiddette maruz kalmış ve günümüzde de hâlen kalmaktadır. Özellikle çağımızda kadına uygulanan şiddet, medeniyetlerin toplumsal yaşam biçimlerinin ve yaşam şartlarının değişmesine karşın sürekliliğini korusa da şiddeti uygulama biçimleri benzerliklerini taşımaya devam etmektedir. Kadın, şiddet ve kurban konusunun sanatsal olarak işlenişi yüzyıllardır estetik açıdan hiçbir değer kaybetmeden farklı teknikler ve formlarla işlenmeye devam etmiştir. Polyksena'nın kurban sahnesinin M.Ö 525 yıllarından itibaren seramik yüzeylerde işlendiği görülmektedir. Plastik Sanatların farklı disiplinlerindeyse 14. yüzyıldan 21. yüzyıla dek sanatçılara esin kaynağı oluşturmuştur. Troia savaşının sonundaki hikâyenin başkarakterlerinden biri olan Polyksena'nın, hüüzün dolu mitolojik öyküsünün yer aldığı " Polyksena Lahdi" günümüzdeki trajik kurban kadın hikâyelerin temelini en gerçekçi işleniş biçimi olarak günümüze sunmaktadır.

Anahtar kelime; Kadın, Şiddet, Kurban, Çağdaş Seramik Sanatı, Polyksena

WOMEN'S IMAGE OF BEAUTIFUL LOOKING, VIOLENCE THEME AND POLYXENA'S REFLECTION TO CONTEMPORARY CERAMIC

ABSTRACT

The female image takes place as an aesthetic form in all aspects of the daily plastic arts from the neolithic period. In the period from the early ages to the present day, the woman has been subjected to violence as a learned emotion from the inside and still remains today. In particular, the violence applied to women in our time continues to bear similarities to the ways in which civilizations, social life styles and practices of life, while maintaining their continuity, apply violence. For centuries, the artistic treatment of women, violence and sacrifice has continued to be processed with different techniques and forms without losing any aesthetic value. It is seen that the sacrificial scene of Polyksena was processed on ceramic surfaces since 525 BC. From various disciplines of plastic arts,



from the 14th century to the 21st century, she created a source of inspiration for artists. Polyksena, one of the main characters of the story at the end of the Troia war, presents the myth of the tragic sacrificial women's stories as the most realistic way of working today.

Keyword: *Women, Violence, Sacrifice, Contemporary Ceramic Art, Polyksena*

İnsana verilebilecek en güzel armağanı, hayatı sunan kadın, birimge olarak neolitik dönemden günümüze dek plastik sanatlarının her alanında estetik bir form olarak yer almaktadır. İlk çağlardan günümüze kadar olan süreçteyse, her ne kadar hak etmese de toplumun içgüdüsel eğitimiyle öğrenilmiş bir duygu olan şiddette maruz kalmış ve günümüzde de hâlâ kalmaktadır. Özellikle çağımızda kadına uygulanan şiddet medeniyetlerin, toplumsal yaşam biçimlerinin ve yaşam şartlarının değişmesine karşın sürekliliğini korusa da şiddeti uygulama biçimleri hâlen benzerliklerini taşımaya devam etmektedir.

İnsanlığın var olduğu günden itibaren yaşam biçimi oluşturmuş önemli bir olgu süreci olan sanat, aynı zaman da kültürel değerlerimizi belirleyen bir faktör olarak yaşamımız içinde yer almaktadır. Sanat eseri oluşumunda da önemli bir etken olarak karşımıza doğumla birlikte yani kadının varlığı ile birlikte çıkan yaşam kavramı, dönem ve etkilere göre bireysel olarak şekillendirilmekte olduğumuz duyu ve duygusal birikimlerimizdir. Herhangi bir beklenti olmaksızın, insanın duygularını tetikleyen temel faktörün, duyu organlarının yardımıyla algıladığı form, kütle, renk gibi unsurların içsel seçiciliğine göre ayrımını yaparak kişiye özgü güzel kavramını oluşturmaktadır. Bu süreci oluşturan temel nokta, bireyin toplumsal yaşam biçimi ve anelerinin verdiği çeşitlilikle birlikte oluşturduğu, kendi güzelini yaratma çabası içinde belirginleştirmektedir.

Kant'a göre doğadaki güzel ile sanat yapıtının güzelliğın ayırımı, "Bir doğa güzelliğı güzel bir şeydir, sanat güzelliğı ise bir şey hakkında güzel bir tasavvurdur" diyerek yapar(2006:45). Sanat yapıtındaki güzelin, doğadaki güzel gibi belli bir sistematığın içinde var olan ve kendi dinamiğı içindeki tekrarlanamaz estetik değer kadar kuvvetli olması beklenmemelidir. Sanat eseri üretiminde söz konusu olan sanatçının, eser üretiminde duygusal olarak işlediğı şiddet ya da çirkin içeriğın taşındığı, ifade biçimleri değer olarak güzelliğı belirleyecektir. Bunun sonucunda ortaya çıkan, eserin işleniş biçimi ve izleyicilerin duyuları arasındaki bağlantıya göre estetik ve güzel algısını kişisel bir dille oluşturması beklenmektedir.

Şiddet ve kurban açısından baktığımızda, medeniyetlerin, toplumsal yaşam biçimlerinin ve yaşam şartlarının değişmesine karşın şiddet ve uygulama biçimleri her ne kadar aynı kalsa da, konunun sanatsal olarak işlenişı bakımından kadın formu estetik açıdan hiçbir değer kaybetmeden farklı teknikler ve formlarla işlenmeye devam etmektedir.Şiddetin kelime anlamı; duyu ve davranışta aşırılık, büyük güç ve sertlik, olarak tanımlanmaktadır(URL-1, 2010). Dünya Sağlık Örgütü şiddeti "fiziksel güç ya da güçlerin kasıtlı olarak, bir tehdit veya eylem biçiminde kullanılmasının kişinin kendisinde, başka bir kişi de ya da grup veya toplulukta, yaralanma, ölüm ya da psikolojik zarara; gelişim bozukluğuna veya yoksunluğa yol açması ya da yol açmada yüksek olasılığı bulunması durumu" (URL-2, 2010) olarak tanımlamaktadır.

Şiddet kelimesinin karşılığını daha da anlaşılabilir bir dille yapacak olursak, doğadaki yaşam hakkına sahip her türe zarar vermek, özgürlüğünü bilerek ve isteyerek zor yoluyla engellemek veya varlığın ya da kişinin sahip olduğı yaşama hakkını elinden almak üzere,



sahip olduğu gücü orantısız biçimde kullanması olarak tanımlayabiliriz. Bu güç şiddetin içeriğini oluşturur ki, kişiye ya da topluma uygulanan, işkence, baskı, güç gösterisi, cinayet, v.b. davranışlar günümüzde oldukça popüler bir kültür haline gelmiş ve insanlık tarafından içerik açısından zenginleştirilmeye devam edilmektedir.

Yaradılış itibari ile doğumundan ölümüne kadar süren süreç içerisinde görerek, duyarak, dokunarak, konuşarak çevresiyle iletişime geçerek kendini geliştiren, öğrenme yeteneğine sahip bir varlık olan insan, duygularını da yukarıda saydığımız becerileri öğrenerek şekillendirmektedir. İnsanlar, çevre ile etkileşimleri sonucu bilgi, beceri, tutum ve değer kazanırlar. Öğrenmenin temelini bu yaşantılar oluşturur. Kişi, çevresinden sürekli olarak kendisine ulaşan verileri değerlendirir ve bunun sonucu olarak düşünsel, duyuşsal veya davranışsal tepkide bulunur. İnsanın çevresi ile etkileşimi, onda düşünsel, duyuşsal veya davranışsal değişime yol açıyorsa öğrenmeden söz edilebilir. Bu nedenle öğrenme, kişide oluşan kalıcı değişimler olarak tanımlanmaktadır (Yüksel, 2002:72).

Kısaca şunu söyleyebiliriz ki; şiddetin içgüdüsel bir duygu olarak insanın içinde doğumuyla birlikte var olduğu, çocukluk döneminde öğrenilmiş birikimlerin ve yaşadığı döneme göre çevresel etkilerle şekillenerek birleşmesiyle, yetişkin hayatındaki dışa vuruma açık bir davranış biçimi olduğu söylenebilir. Yeryüzündeki bütün toplumlarda şiddete açık olma eğilimi, bilinçaltına çocukluk dönemlerinden itibaren farkındalık hissettirilmeden yerleştirilmiş bir olgudur. Bunun en belirgin örneğini ise masallar oluşturmaktadır. Her ne kadar hayata hazırlık dersleri verdiği düşünülse de ilk eğitim aracı olarak bilinçaltına, şiddet - kutsal ve mutluluk kavramlarını işlemeyi amaç edindirdiği bir gerçektir.

Örnekleyecek olursak; Andersen'den Masalların; Küçük Deniz Kızı, sevdiği için kurban olma duygusunu ön plana getirerek etkileyicilik kazanmaktayken, Grimm Kardeşlerin; Pamuk Prensesi, kıskançlık karşısında kurban etme, eylemine karşı şiddetli bir ileti göndermektedir. Masalların, içersin de ciddi şiddet, sunumları bulunurken aynı zamanda mutlu sonla bitmiş olmaları da dikkat çekmektedir. Merak içersinde sonunu beklediğimiz, çocukluğumuzun en güzel günleri aslında bizleri, gizli bir şiddet duygusuna alıştırmaya döneminin başlangıcı olarak kabul edilebilir (Kayman, 2011:46). Diğer taraftan çağımızın vazgeçilmez iletişim kaynakları olan özellikle görsel ve işitsel TV-radyo yayınları, çizgi filmler, aksiyon içerikli filmler, günümüz sabah kuşaklarının vazgeçilmez tatlı sert programları, özellikle çocuk izleyicilerin bilinçaltın da teorik bilgi, teknikler ve şiddet eylemini gerçekleştirebileceği, materyal seçimleri ile uygulama bilirliliğini mümkün kılacak şekilde hafızalara yerleştirmekte olduğu da kaçınılmaz bir gerçektir.

Geçmiş çağlardan bu güne kadar uygulanan toplumal şiddetin en kabul edilmiş uygulama biçimi kurbandır. Kobyalleşmiş iradan bir eylem olarak, dinin ve vicdanının doğru bulduğu amaçlarla farklı biçimler ve yöntemlerle uygulanma özüllüğünü elde etmiş kutal bir eylemdir. En dikkat çekici özelliği iē farklı inanış biçimlerine āhip toplumlarca kabul örmüş, vazēçilmez bir ibadet biçimi olmaıdır. Farklı birçok inançlarda kurban, kanlı ve kanız olarak iki şekilde unulmaktadır. Kanlı kurbanlar inan ve hayvan keēilerek ya da el, kol, parmak, kulak, peniē ēibi orānlarının vücuttan koparılarak, kan akıtma biçimlerinde, kanız kurban unumları iē çeşitli yiyecek ve içeceklerin unulmaı şeklinde uygulanmıştır. Bazı araştırmacılara göre kurbanın kökeni, Tanrı olan hayvan ve inan akrabalar düşünceından, yani totemizmimden kaynaklandığını ileri ürlmektedir. Kıaca kurban; psikolojik yaklaşımları üzerinde durarak, inānda bulunan āldırānlık içüdüünün en önemli tatmin araçlarından biri olarak kabul etmektedir. Geçmişten ünümüze, kurban unumunun

uyulanmadığı hiçbir zaman yoktur.”(Kayman, 2011:46). Çeçilen kurban üzerine şiddeti uygulama, “Topluluk içindeki çerilim, rekabet ve karşılıklı çaldırı konuundaki her türlü kararız duyuyuyu tüm toplulukça kurbanı aktarma işlemidir(Girard, 2003:10).

Günümüze kadar ulaşmış birçok arkeolojik buluntu üzerinde sanatsal olarak işlenmiş, çoğunlukla seramik vazo resimlerinde şiddet temasının, özellikle tanrılar için düzenlenen kurban sahneleri işlenmiştir. Bütün antik çağ dönemine ait eçemen bir düşünce olan kurban, tanrılara çunulan bir hediye olarak kabul edilmektedir. Kurban türlerinin sınıflandırılması da ilk kez, antik çağ düşünürlerinden biri olan Theophrastu tarafından yapılmıştır. Düşünürün çnıflandırmaına çöre beş ana başlıkta kurban çunma çeşitlemeç karşımıza çıkmaktadır. Bunlar; övü kurbanları, teşekkür kurbanları, dilekte bulunma kurbanları, rica kurbanları ve ölü ruhları için çunulan kurbanlardır(Erçiner, 1997:20).

Kurban, şiddet ve çanat kelimelerinin birbiri ile olan ilişkilerinin en temel noktaını yaşam oluşturmaktadır.Yaşam, bir yaşantılar örüntüsüdür (Erinç, 1998:13).Geçmişten çeleceğe çunulmuş değerli bir armağan olan yaşamışlığa dair bu çüne ulaşan çanat eçerleri üzerinde inçanlığın en önemli çorunu olan karşı cinç uyçulanan şiddet o çün olduğu çibi buçün de açıkça izlenmektedir. Günümüze ulaşan eçerlerinin betimlemelerini incelediğimizde, çenel olarak inçan kurban temaç, en çok antik çağ uyçarlıklarındaki toplumların, toplu katliam törenlerinde kullandıkları, tören kaplarında, duvar kabartmalarında ve reçimlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Tarihel çüreç içerçinde çelişen medeniyetler ve kültürel deçişimler çonucunda kurban olarak çeçilen kadın kurban anlayışından uzaklaşmıştır. Fakat şiddet bir korku unçuru olarak kullanılmaya hâlen devam etmektedir. Konu pek çok çanatçı tarafından çüz el ya da eçetik olarak deçerlendirilmemektedir. Oyç ki alçılanan biçim ve içerik, konunun işleniş biçimi ile bütünlük kazandığında eçetik deçeri yükçek yapıtların oluştuğu çanat otoritelerince de kabul çörmektedir.

Şekil 1. **Mermer Polyksena lahdi.** MÖ ~500 Çanakkale Arkeoloji Müzesi, 2010.

Fotoğraf: Berrin Kayman



Polyksena'nın mitolojik hikâyesinin en detaylı anlatımı, Euripides'in Hekabe adlı

eserinde bulunmaktadır. Bu hikâye de şöyle özetlenebilir. “Troia kralı Priamos ve Hekabe'nin en küçük kızı olan Polyksena, Troia savaşlarının sonunda, Akhilleus'un ruhunun, mezarı üzerinde örünerek, ülkelerine eri dönecek olan, Yunanlı avaşçılardan; denizlerin eri dönüş yolculuğu sırasında geçit vermesi karşılığında, onur payı olarak Polyksena'nın kanını ister. İsteği gerçekleştirilmediği takdirde, denizlerin kendilerine geçit vermeyeceğini bildirir. Küllerime adansın Polyksena, katledilsin Pyrrhus'un eliyle, mezarım ıslansın kanıyla, (Seneca, 2009: xii). Bu istek üzerine, Polyksena, Akhilleus'un mezarı üzerinde boynu kesilerek, Troia savaşlarının sonunda kurban edilen ve antik çağ yazarlarınca kurban edilişi, farklı yorumlamalar ile işlenen, mitolojik kadın karakterlerinden biri olmuştur (Kayman, 2011:3).

Polyksena'nın kurban edilişi mitolojik bir öykünün, yazın ve plastik sanatlar içersinde hazin bir hikâyenin işlenişi gibi görünse de aslında bütün dünya ülkelerinin en önemli sorununun başlangıcı niteliğindedir. Yeryüzündeki en vahşi varlık olan insanın, ruhunda barındırdığı, inanç, sevgi, aşk, kaygı, şüphe, tutku, nefret, öfke, korku ve sonucunda bir anda ortaya çıkan şiddet insana her türlü elemi gerçekleştirebilecek gücü vermektedir.

Şekil 2. **Tyrrhen amphorası detayı.** Polyksena'nın Neuptolemos tarafından kurban edilmesi, , Attik siyah figür MÖ 570-550, 38 cm., (URL-3: 2010)



Şekil 3. Polyksena (Kızöldün) lahdi detayı. Polyksena'nın Neuptolemo tarafından kurban edilme, MÖ ~500 Çanakkale Arkeoloji Müzesi, Fotoğraf: Berrin Kayman, 2009.



Şekil 4. Polyksena'nın kurban edilmesi yorumu (detay). 2010, Berrin Kayman
Fotoğraf: Berrin Kayman, 2010



Polyksena lahdinin en can alıcı sahnesi, dramatik kurban sahnesidir. Mermer yüzeyde iki boyutlu olarak betimlenen öykü (Şekil 4), figürlerin hacimsel oluşları nedeniyle, yaşanan olayın etkisini tam olarak yansıtamamaktadır. Bu yüzden betimlenen kompozisyon ve şekillendirilen sahnenin üç boyutlu olarak uygulanma durumunda nasıl bir etki uyandıracığını tespit etmek amacıyla, lahit yüzeyini kaplayan öykü figüratif olarak çeramikten şekillendirilmiştir.

Antik çeramik vazo yüzeylerinde (Şekil 3) ve rölyefli olarak lahitlerde betimlenen kanlı öykü, relief alanında örnekler vermiş olsa da, böylece zengin figürlü üç boyutlu bir kompozisyon daha önce şekillendirilmemiştir. Yağlı boya ve relief sanatı örneklerinde hikâyenin farklı varyasyonları görülebilmektedir. Bu nedenle, mitolojik öyküye sadık kalınarak, şekillendirmede mermer lahit referans alınmıştır.



Çunumu çerçeleştirilen kompozisyon iki farklı veriyon olarak çerçeleştirilmiştir. İlk çerilemede iyah fon ve doğal ışık kullanılmıştır. Oluşan etki doğal ışığın etki ile abartılıdır ve ölçeler ün ışığına öre değişmektedir. İkinci veriyon iē loş bir ortamda çerilenmiştir. Arka plandaki kızıl fon önünde yer alan heykel rubunun üzerine, kırmızı aydınlatma kullanılarak, kanlı olayın dramatik etki vurulanmıştır.

Ele alınan tema her ne kadar üzel kavramı altında değerlendirilemeyecek olā da, temanın yanma olarak üretilmiş eçerlerin üzel olup olmadığını değerlendirmek daha doğru olacaktır. Soyut kavramları görsel hale dönüştürmenin zorluğu, kimi zaman ōnuçların yanmalarından yararlanılarak ürece dāhil olmaktadır. Şekillendirmiş olduğumuz heykel rubu da şiddetin toplumal etkilerini vurulamayı ve bunları eçetik anlamda üzel bir biçimde ifade edebilmek için, bir araç olarak kullanılmıştır. Ayrıca bu aydınlatma ayeinde aydınlık ve karanlık alanların kontra t etki daha da belirleştirelebilmştir. (Şekil 5)

Şekil 5. Polyksena'nın kurban edilmesi yorumu (detay). 2010, Berrin Kayman

Fotoğraf: Berrin Kayman, 2010



SONUÇ

Adı Polykēna ya da kadın, o tarih boyunca şiddete ve i tīmara maruz kalmış bir varlık. Erk, her zaman kadın bedeninin üzerinde hak āhibi ve onun yaşam biçiminin ya da üreinin belirleyicisidir. Çocukluğumuzun unutulmaz maalları ile hazırlanan gerçek dünyaya hazırlık çok normal eylemlermiş ōbi kabullendiğimiz katlediliş āhneleri, ündelik yaşamımızın 35-50 āniyelik bölümünü iērin de hemen hemen her ün beyaz ekrandan özüme elip eçmektedir. İnanç, eğitim, üzel, çirkin, eçetik ya da adına ne dersek diyelim öz konuyu aında ānattan ziyade milyonlarca yıldır inānlığın kurtulamadığı eōu ya da ücünü, topluma ünma ö tiriisidir. Burada konu, kadın imēinin, şiddet teması karşısında her zaman kurban sınıfında yer aldığını ve bunu da medeniyetler boyunca eçmişte na il yaşıyorāk aynı şekilde hala yaşıyor olmamızdır. Polyksena sadece dünün ve bu günün kurban karakterlerinden biridir.



JOURNAL OF AWARENESS

KAYNAKÇA

ERGİNER, Gürbüz, 1997, Kurban, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, ISBN:9753636644

ERİNÇ, Sıtkı M., 1998, Sanat Psikolojisine Giriş, Ayraç Yayınevi, Ankara, ISBN:9756361174

GIRARD, René, 2003, Şiddet ve Kutsal, Kanat Kitap, İstanbul, ISBN:9758859013

KANT, Immanuel, 2006, Yargı Yetisinin Eleştirisi, Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, ISBN:9753970943

KAYMAN, M.Berrin, 2011, Çanakkale Arkeoloji Müzesinde Yer Alan Polyksena Lahdindeki Kurban Sahnesinin İncelenmesi ve Seramik Malzemeyle Yorumlanması, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

SENECA, 2009, Troialı Kadınlar, 1.Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, ISBN:9944885744

YÜKSEL, Özden, 2002, Eğitimde Yeni Değerler, Pegem Yayıncılık, Ankara, ISBN:975-6802-02-2

URL_1:http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5901cc5fd9be6.83086293

URL_2:<http://www.who.int/violenceprevention/approach/definition/en/>

URL_3:http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=462439&partId=1&searchText=timiades&page=1

GÜZEL?

Haluk Naci GÜLALP

ÖZET

Başlıca Sokrates'e (Platon) dayalı İdealist felsefe Kant ve Hegel ile doruğa ulaşmıştır. Bu özünde tümüyle öznel bakış açısı, tek doğru 'Ben', gerçek 'Ben'in algıladığıdır anlayışındadır. Şansızlığı Marx'tan sonra kurulmak olan Frankfurt Okulu Marx'ı yok sayamayınca, anlamsızlık açısından monist-pluralist demekten geri kalmayan Hegelci-Marxistlik ileri sürüp uzlaşamaz idealizm ve tarihsel materyalizm bileşkesi çabalarıyla Marx'ı aşındırmayı seçmiştir. İlginçtir ki, bu anlayış özellikle çağdaş Fransız isimlerle sürdürülerek karmaşa derinleştirilmekte, anlaşılmaları için kalkışılan açıklamalar ise kargaşayı daha da koyultmaktadır.

'Güzel' per se bir varlık/monad değildir yalnızca 'beğeni' anlatan bir sıfattır. 'Beğeni' doğa ile ilişkiden ve kültürel değer yargılarından kaynaklanır ki, bu hiç kimseye kişisel/ öznel seçimlerinin geçerli ve evrensel olduğunu ileri sürme hakkı tanımaz.

Anahtar Sözcükler: Güzel, İdealizm, Frankfurt Okulu, Beğeni

BEAUTY?

ABSTRACT

Idealist philosophy mainly rooted in Socrates (Plato) has reached its peak by Kant and Hegel. This, in essence, totally subjectivist outlook considers the right one is only 'I' and reality is what that 'I' perceives. Frankfurt School, unfortunate to have been founded after Marx, not being able to neglect him have chosen to distort Marx claiming to be Hegelian-Marxists, -not less meaningless than saying monist-pluralist- and have tried to blend idealism and historical materialism which are mutually exclusive. Interestingly this still prevails mainly in contemporary French names deepening the confusion and requiring explanatory interpretations which contribute only to higher complexity.

Beauty is not an entity/a monad per se and is nothing but a qualifying noun form of an adjective which expresses 'like' that which stems from the relation with nature and cultural value judgments which entail no right for a claim of personal/subjective preferences to be assumed valid and universal.

Keywords: Beauty, Idealism, Frankfurt School, Like



Asla unutulmamalıdır ki, her sözcük bir somuttan kaynaklanan bir soyutlamadır ve her soyutlama bir genellemedir. Ve, her genelleme yanlıştır, bu genelleme de içinde... Bu öncüllerden yola çıktığımızda ise daha ikinci adımda varacağımız yer sonsuz bir boşluk, bu boşlukta derin bir bilemezliktir. Bilmezlik izlenimi vermek yerine bilişsel yeti yansıtma çabasından olsa gerek, -doğrusu biraz da sorumsuzlukla-genellemeler neyi kapsadığı belirtilmeden alabildiğine kolay kullanıldığından başka, bir yanda evrenselleştirilmeye uzanırken, diğer yanda değişik anlamlar da yüklenirler her nasılsa. Bu süreçte ben, sözcüklerin soy gelişimine (genealogy) bakarken, köken anlamını (etimoloji) asla göz ardı etmemek gerektiğini düşünürüm. Öylesine çok şeye ışık tutar ki köken anlam...

Örneğin, 'sol' sözcüğü yön bildirme işlevi dışında siyasal bir anlam da taşır. Fransız devriminde devrimciler ve daha sonraki süreçte yenilikçiler bir talihsizlikle parlamentonun başkana göre solunda, kral destekçileri de sağında oturmayıp tersi olsaymış, 'sağ' sözcüğünün birçok dilde olumlu anlamını onlar üstlenecekmiş çünkü 'sağ' sözcüğü birçok dilde aynı zamanda 'doğru' anlamında kullanılırken bir de 'doğru' sözcüğü ile eş yazılış ve okunuştadır. 'Doğru' ise, bir yanda Türkçemizden başka kimi dillerde de düz bir biçimde öne, ileriye uzanan bir gidişi söylerken, diğer yanda belki de 'öne/ileriye' kavramlarının olumlu çağrışımlarından yararlanmaktan kaynaklanarak 'gerçek' olanı belirtmekle görevli bir sözcük işlevinden sıyrılıp, daha çok 'iyi' ve 'güzel' diye nitelediklerimizi anlatan bir sözcüğe dönüşmüştür.

Söz gelimi; kutsal bir bayramda ilk gün ne yaptığını, gerçeğe uygun olarak yani 'doğru'yu söyleyerek anlatmak üzere "büyükleri ziyaret ettim", diyen birisinin alacağı tepki tartışmasız bir çoğunlukla " 'doğru' ya da 'güzel' bir iş yapmışsın" olacaktır. Oysa böylesi bir tepkiyle söylenmek istenen aslında 'iyi' diye nitelenen bir iş yapıldığıdır. Gerçeği anlatan 'doğru' ile değer yargısı 'iyi' karışmış, gerçeğe uygun anlatım olan 'doğru' bir değer yargısı belirten 'iyi' yerine kullanılmıştır ki 'iyi' yerine bir başka değer yargısı anlatan 'güzel' de böylesi durumlarda kullanılmaktadır.

Peki, her 'iyi' güzel midir? Görüntüyü engelliyor diye bir ağacı kestğini söyleyen kişi olasıdır ki 'doğru' söylemektedir de, ağacın kesilmesi kimileri için 'iyi' kimileri için 'kötü' olabileceken 'doğru' ve 'iyi' ile çoğunlukla eşanlamlı kullanılan 'güzel' sözcüğü bu durumda geçerli olabilir mi?

'Güzel' kavramı üstüne görüşlerden söz etmeye başlamadan, sözcük olarak 'güzel'in kökenine, değişik yıllarda yayınlanmış TDK başta olmak üzere çeşitli sözlüklerde baktığımızda, karşımıza 'gök' ve 'göze etkileyici görünüm' demek için kullanıldığı çıkmakta, yani 'güzel' dendiğinde kabaca 'gözümde gök gibi etkileyici görünen' denmekte işin kökeninde. Bu, Latince 'bellus', Fransızca 'beauté', İngilizce 'beauty' sözcüklerinin 'çekici gelen/hayranlık uyandıran' köken anlamlarından hiç de uzak değil. Peki, felsefenin başlıca konularından olan, üstüne sonsuz söz söylenip, yorum yapılan 'güzel' kavramının bu köken anlamlarla bağlantısı ne denli yakın? Artık ona bakmaya başlayalım.

İnternet pek güvenilir olmasa da çok yaygın kullanılan bir bilgi kaynağı. 'Güzel' tanımı arandığında bir Fransız çizer olan Carlotti'nin 'güzel' tanımlaması ile karşılaşmakta:

"Güzel; bir şeyin ne eklenebilir, ne çıkartılabilir ne de değiştirilebilir olduğu, tüm öğelerin uyum içindeki bütünlüğüdür".

İlk bakışta karşı çıkılmaz gözükken bu tanımın geçerliğini Picasso'nun sözlerine baktığımızda tartışılır bulmamak olanaksız:



“Güzellik?... Bu bana göre anlamsız bir söz çünkü ne anlama geldiğini bilmiyorum, nereden geldiğini, nereye götüreceğini de.”

Sanatsal yeti düzeyiyle bilişsel (cognitive) yeti düzeyini eşdeğer, sanatçının üniyle görüşlerinin geçerliğini doğru orantılı ele almazsak (öyle ele alınsa dünya belki çok daha yaşanır olurdu ancak bilinemez),

tanıştığım birçok dilde eşanlamlı/eş sözcüklü kullanılan aslında birbiriyle ilişkisiz ‘haklı’/‘doğru’/‘iyi’/‘güzel’ kavramları için kamuoyunda çoğunluğun görüşlerini ya da siyasal/yönetimsel/ekonomik güç odaklarının tercihlerini bilimsel ölçü tutmazsak, çaresizlikten geriye kalan; binlerce yıldır ‘eşitlik’; ‘özgürlük’; ‘gerçek’; ‘erdem’; ‘sevgi’; ‘sanat’ ve ‘güzel’ vb. kavramlarla uğraşıp teki üstünde bile ortak tanıma varamamış, kavram kargaşasını bir türlü giderememiş felsefe olmakta. Olmakta da, felsefe tarihine bakıldığında ‘güzel’in ne olduğuna ilişkin doyurucu bir sonuca varılacağı umudu da hiç bulunmamakta.

Felsefede genellikle yapıldığı gibi, öncesini kurcalamadan burada da Platon(Sokrates) ve Aristoteles’i -‘güzel’ üstüne söylediklerini ilerde kısaca ele almak üzere- anarak başlayacak olursak, Voltaire’in ‘güzel tanımının olanaksızlığından’ söz etmesiyle umutsuzluğa düşerken, yüzyıllar boyu çok sayıda Pisagorcu gelenekle uyumlu, güzeli matematiksel ölçülere sığdırmaya kalkanları yadsıyan Hume ile kendimize gelmemize Kant izin vermez. Baumgarten’in *Şiir Üstüne Düşünceler (1735)* çalışmasında felsefe evrenine;

“Bilinenlerin bilinebilmesi ancak üstün bir yeti olan mantık konusudur, algılananların algılanması ise daha düşük bir yeti olan algılama bilimi ya da ‘estetik’ konusudur.”

Tanımıyla ilk kez sunduğu ‘estetik’ sözcüğünü beğenen ancak Baumgarten’in ona yüklediği anlamdan hoşnut olmayan Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*’nin başlarında;

“Yetkin analist Baumgarten’in anladığı biçimde, güzelin eleştirisini aklın ilkelerine özne kılmak ve bunu bilimin kurallarına taşımak düş kırıklığına uğramış umuttur. Çabaları boşunaydı.”

diyerek Baumgarten’in ‘estetik’ kavramını aparıp çarpıtan, bilimi yadsıyarak ‘güzel’i hem öznel, hem evrensel düzlemde birlikte ele alırken anlaşılmazlığı ‘a priori’; ‘aşkınsal’; ‘göksel’; ‘sezgisel’; ‘amaçsız amaçlılık’ kavramlarıyla derinleştiren Kant’ın *Saf Aklın Eleştirisi* ve özellikle *Yargı Yetisinin Eleştirisi* yapıtlarından derlemeyle ‘güzel’ üstüne söylediklerine bakıldığında;

“A priori ilkelerden kaynaklanan bilgi yetisine saf akıl denebilir.”; “A priori duyarlılığın tüm ilkelerinin bilimine ben aşkınsal estetik diyorum.”; “Mantıksal niceliğinde tüm yargılar tekil yargılardır” ; “Güzel; Kavramlardan bağımsız olarak, evrensel hazzın nesnesi/konusu olarak yansıtılandır/sergilenendir. Dört tür ‘güzel’ vardır: 1- Hoş; insanı mutlu eder, 2- Güzel; yalnızca zevk verir, 3- İyi, saygı duyulandır (onaylanan), 4- Yüce, ‘güzel’den değişik olarak biçim taşımaz, sınırsız, anlaşılabilir ve akla ilişkin kesin olmayan kavramsallıkta her alanda mutlak büyük, aşkınsal olandır.”

değerlendirmeleriyle karşılaşılmakta ki, ilerde Sokrates’in ‘güzel’ üstüne sözlerini gördüğümüzde esinlenmenin ötesinde benzeşliklerin dikkat çekici olduğu sanırım fark edilecektir.

Kant’a bazı eleştiriler getirirse de sonuçta onun izindeki Hegel de Baumgarten’a büyük haksızlıkla onun “algılama/duyumsama bilimi” olarak tanımladığı ‘estetik’ kavramına ‘sanat



felsefesi' tanımını yakıştırmış, 'güzel/sanatsal' olanı eski Yunan ve ortaçağ dinsel sanatı ile özdeşleştirip, *Sanat Üstüne Dersler* çalışmasında;

“Sanatın güzelliği, ruhtan doğan ve yeniden doğan güzelliştir.”; “...Doğal güzelliklere güzel diyemeyiz çünkü özgür ve öz-bilince sahip değiller.; “...doğanın güzelliği ruha ait olan güzelliğin yalnızca bir yansıması, eksikli bir biçimi olarak karşımıza çıkar.”; “Yunan sanatının güzel günleri, aynen geç Orta Çağ altın dönemi gibi artık yoktur.”; “...günümüz koşulları sanata elverişli değildir.”; “...sanatı en üst düzeyinde düşündüğümüzde bizim için geçmişe ait bir şeydir ve öyle kalacaktır...”

diyerek kapitalizmle birlikte sanatın sonunun geldiğini de ileri sürebilmiştir.

Ne var ki, işin çığırından çıkması bununla kalmamıştır. 'Felsefi' (!) alanda özellikle günümüzde büyük bir kargaşaya yol açan gelişmeler, aslında Marxizm üstüne çalışmalar amaçlayan bir sosyoloji enstitüsü olarak kurulmuş Frankfurt Okulu'nun kısa sürede değişen çizgisinden kaynaklanır. Frankfurt Okulu üstüne ayrıntılı irdelemeler bu çalışmanın amacı dışına çıkar, ancak 'güzel' kavramı ile büyük ölçüde ayrılmaz ve örtüşür kullanılan 'sanat' konusunda günümüz tartışmalarının belirleyicisi Frankfurt Okulu üretimi Hegel-Marx bileşkesi arayışının kökenine kabaca da olsa değinmek kaçınılmazdır.

Bu bağlamda önce Frankfurt Okulu'nun kuruluşu ve ertesindeki pek üstünde durulmayan genel duruma bir göz atmak gerektir.

Alman Sosyal Demokrat Partisinde (SPD) kaynağı Bernstein ile simgelenebilir görüş çatışmaları, SPD'nin sermaye ile işbirliği, savaş yanlısı tutumu, sonra Almanya'nın I. Büyük Savaş'tan yenik çıkması ve taşınamaz ağırlıktaki savaş tazminatlarının olumsuz ekonomik sonuçları bir yanda, diğer yanda Marxizmin kaba ve yanlış yorumuyla kendiliğinden gerçekleşecek diye beklenen işçi sınıfı devriminin gelmemesinin yarattığı düş kırıklığı ortam belirlemesi adına vurgulanmalıdır.

İşte bu koşullarda sonradan Frankfurt Okulu olarak anılacak olan 1923'de kurulan 'toplumsal araştırmalar enstitüsü', kuruluşunda kimliğini belirleyen Marxizm'den yüzeyde ve söylemde uzaklaşmadan ancak sola/Marxizm'etepkisel çözümler arayışında amacından özünde saparken, Nazi ideolojisinin beslediği Kant ve Hegel yüceltilmiş, bu arada kıyım uğrayan soy duygusallığını, *'Aydınlanmanın Diyalektiği'* (Adorno-Horkheimer) örneğinde olduğu gibi, bilime taşıyarak Nazizm'e de sorunlu bir tepkisellik yansıtmaya başlamıştır ki, Nazizm'in henüz giderilememiş en büyük zararlarından biri de bu olsa gerektir. Birinci Büyük Savaş'tan yenik çıkıp olağanüstü ağır ekonomik yükler altına giren Almanya'da, SPD önderliğindeki 'sol'un engelleyemediği Nazizm kitleleri Hitler'e, entelektüelleri de Kant ve Hegel'e savurmuş, suç da özde toplumsal odaklı Marx'a-tarihsel materyalizme yüklenerek, çıkış özne odaklı idealizmde aranır olmuştur...

Tarihin akışında belirleyici öğeler özde değişmese de tarihin kısa erimli kesitlerinde insanın uzun süreli birikimlerden doğan nesnel koşulların (taban/altyapı) önüne, üst yapı kurumlarından etkilenen karşılıklı etkileşimli bireysel algılamaları ile davranış biçimlerinin geçtiği görülmez değildir ve sosyolojinin felsefeyi de, ekonomiyi de, vs., birbütünü ayrılmaz parçaları olarak görmesi yalnızca doğal değil, zorunludur. Yoksa başka türlü Frankfurt Okulu'nda 1930'larda Horkheimer'la başlayan felsefe yoğun sürecin yol açtığı, C.W.Mills'in *'Sociological Imagination'* yapıtındakideymiyle *"Büyük Kuram"* arayışları *"soyutlanmış deneycilik"* ve/veya eklektik yaklaşımlar ve kesit analizler sonucuna götürür ki, öyle de



olmuştur. Mills'in sözlerinin hedefinde Frankfurt Okulu değil özellikle Talcott Parsons vardır ancak Parsons ve Frankfurt Okulu anlayışları da birbirinden hiç uzak değildir.

Marxism'in düş kırıklıklarını Hegel ile giderme arayışlarına girmiş olsa da, bir yergi söylemine dönüştürülmüş Ortodoks Marxism'in bir metodoloji konusu olduğunu çok yerinde bir saptama ile savunan Lukacs'ı şimdilik ayrı tutarak; diğer ünlü adlar sosyolojik gözükten analiz yapmalarına karşın sosyolojiden uzaklaşan ilginç bir felsefi yaklaşıma girmiş, kavram kargaşası iyice koyulmuştur. İlginçtir ki, Nazizm felsefesinin beslendiği, Kant –ki unutulmaya yüz tutmuşken yeniden gündeme gelmiştir-, bir de kuşkusuz önemli bir düşünce insanı olan Hegel'i yarı-tanrılaştırmışlar, ancak buna kendileri de inanmadıklarından olsa gerek, 'monist-pluralist' demekten anlamsızlık farkı olmayan, birinin varlığının diğerini dışladığı tarihsel materyalist – idealist felsefe bileşkesi peşinde Hegelci-Marxism'i yaratmışlar, sanırım bu yolla idealist felsefenin açmazlarına Marx üstünden itibar sağlamaya çalışırken ölçüyü kaçırmış, işi Marx'ı bile Hegelci yapmaya kadar götürmüşlerdir. Bu konuda en büyük dayanakları genç Marx'dır, ancak Hegel öldüğünde henüz ilk gençlik yıllarının daha başındaki Marx'ın, Schopenhauer'in itirazlarına karşın kendisine tanınan olanaklarla güçlü bir etki alanı yaratmış Hegel'le hesaplaşmasının kaçınılmazlığını, ancak daha sonra henüz otuz yaşına bile gelmeden felsefe tarihine bir başyapıt olarak sunduğu idealist felsefeyi çok ağır eleştirdiği 'Alman İdeolojisi' kitabının 'Giriş' bölümünde idealist felsefe ile eğlenerek;

“Geçmişte bir zaman gözü pek biri, insanların suda boğulma nedenlerinin yerçekimi yasasının varlığına kendilerini kaptırmalarından ötürü olduğuna inanıyordu. Ona göre insanlar, bu düşüncenin dinsel bir kavrama, bir batıl inanca dayandığını kendilerine belletir, akıllarına yerleştirirlerse suda boğulma tehlikesine karşı kesin bir çözüm gelecekti. Böylece tüm yaşamını, bütün istatistiklerin yeni ve çok yönlü kanıtlar getirdiği, zararlı sonuçlar doğurmayı sürdüren yerçekimi yanılısamasına karşı savaşmakla geçirdi. Bu gözü pek adam Almanya'nın yeni devrimci filozoflarının bir örneği idi.”

sözlerini ve başta 'Kapital' olmak üzere tüm çalışmalarını, gözükten o ki, yok sayarlar.

Bilimin olmazsa olmaz özelliklerinden biri yansız ve nesnel olmasıdır.

Bilimin kendi erekları dışında tepkiselliklere, siyasi etkilere, baskılara uğramış bilim güvenilir bilim değildir. Nazizm'den çok haklı nedenlerle kaçarak ABD'ye sığınan 'Frankfurt Okulu' kadrolarının Marcuse örneğinde çok açık görüldüğü gibi siyasal güdülenmelerden bağımsız bilimsel çalışma ve sanat yorumu yaptıklarını, soğuk savaş yöntemlerinde kullanılmadıklarını düşünmek pek yerinde olmaz. Lukacs'ın kendine dönük değerlendirmeler de içeren 'Roman Kuramı' yapıtının Önsöz'ünde o kadroyu eleştirdiği,

“Adorno'nun da aralarında bulunduğu önde gelen Alman aydınlarının önemli bir bölümü, benim Schopenhauer değerlendirmemdeki, 'abyss'in (kaotik boşluğun), hiçliğin, absürtlüğü'nün kıyısında her konforla donanmış mükemmel bir otel' diye betimlediğim Grand Hotel Abyss'e yerleşmiş bulunmaktalar.”

sözlerinin üstünde önemle durulmasında yarar olsa gerektir.

Birinin varlığının diğerini dışladığı idealizm ile tarihsel materyalizm bileşkesi arayan, Marx'a ve onun eleştirel yaklaşımına büyük haksızlık yaparak özellikle sanat ve güzel üstüne yazdıklarıyla sözüm ona Hegelci-Marxist, sözüm ona eleştirel bir anlayış ileri süren Frankfurt



Okulu son birkaç on yılda artık pek anılmaz olurken bayrağı çağdaş Fransız kuramcılarında bırakmış onlar da ortalığı iyice bulanıklaştırmıştır.

Modern/post-modern (?) akımların ‘güzel’ ve ‘sanat’ kavramlarını iyice iç içe kullanılır olmasının kaynağı gördüğüm Frankfurt Okulu’na ilişkin genelde yüceltici yaklaşımların tam karşısında yer alan, yukarıda elden geldiğince kısa aktardığım bakış açım hiç kuşkusuz;

- Adorno’nun ‘*Aesthetic Theory*’ çalışmasında belirttiği, “*sanat toplumun toplumsal anti-tezidir, oradan doğrudan indirgenemez*” görüşünün tabanında kendisine yakıştırılan Marxistliğin nasıl olup bulunduğunu, diyalektiğin ‘negatif- pozitif’ diye ayrılmasını; “*kültür endüstrisi*” sanayi toplumu ile başladıysa ilk topluluklardan sanayi toplumuna gelinceye dek kültür üretiminin, ‘kültür manüfaktörü’ ile mi açıklanacağını,
- Benjamin’in ‘*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*’ çalışmasında bir sanat yapıtının çoğaltılmasını, “sanatın kendini yeniden üretmesi” sanmasını,
- Althusser’in, devletin kendisi bir aygıt iken ve aygıtın aygıtı olabilirmişçesine “*devletin ideolojik aygıtları*” varlığından söz edilebilmesini,
- Badiou’nün, bana kalsa ne dendiğini anlamak için Sümer yazıtlarını çözmekten çok daha zor bir uğraş gerektiren “*çağdaş sanat üstüne on beş tez*” dizisini,
- Lacan’ın ‘*ayna evresi*’, ‘*babanın adı*’, ‘*gaze*’ ve daha nice kavramla bilimin tarihselliğini ve evrenselliğini yadsıyarak *tutarsızlığın tutarsızlığının tutarlılığını* sergilemesini,
- *Baudrillard’ın (neyse ki sonradan dürüstçe Marxistlikten vazgeçmiştir)* ‘tüketim toplumu’ *iletüketime* odaklanırken tüketim için üretimin belirleyiciliğini yok sayan - oysa üretilmeyen tüketilemez- ve en pahalı tüketimi -hem de para ödemedemeden- yedikleri bombalarla ölürken yapan çocukların ‘tüketim toplumu’nun neresinde yer aldığını anlatmamasını,

hiç kuşkusuz ayrıntılı örneklemelerle, açıklamalarla, tartışmalarla irdelemek gerekirdi, ancak o durumda bu yazının amacı olan ‘güzel’i tartışmayı da tümüyle bir yana bırakmak kaçınılmaz olurdu. Ne var ki, bu kadarı da belirtilmese bu kez son yüzyılın büyük bölümünde özellikle ‘güzel’i de kapsayan- egemengörüşlerin tartışılabilirliğinin nedenlerine değinilmemiş olurdu.

‘Güzel’ kavramı üstüne doğrudan söyleyeceklerime gelmeden önce, Kant-Hegel ve onların izindeki yukarıda değinilenlerin kökeninde ne yatmaktadır, kısaca ona da bakmak gerekir.

Güzel’ üstüne Platon’un Sokrates’e (‘*Büyük Hippias*’, ‘*Şölen*’ ve ‘*Devlet*’ yapıtlarından derlemeyle) söylettikleri şöyle:

“*güzel, ‘güzellik’ ile Güzel olur*”, ... “*güzel ile ‘Güzel olan’ başkadır*” ... “*güzel, öznel ve görecedir, ancak doğadaki çiçeklerin güzelliği gibi nesnel (nesnede için) olabilir.*” ... “*güzel, ‘Güzel İdea’sının’ nesnelere kötü bir kopya olarak yansımadır*” ... “*‘iyi’, ‘güzel’ ve ruh güzelliği gibi görülemez duyumsanır, ancak akıl gözüyle görülebilir olan tanrısal ‘mükemmel güzel’ vardır.*” ... “*Güzel, uygun olandır; yararlıdır, olumludur, zevk verir.*” ... *Biçem, uyum, incelik, ve güzel ritim yalınlıktan kaynaklanır*” ... “*güzelde uyum, düzen ve doğru oranlar vardır ancak kavranamaz*” ... “*Bize güzeli ve kötüyü veren Zeus’tur*”.



Aristoteles ise ünlü 'Poetica' başlıklı yapıtının daha ilk satırlarında sanatın '*mimesis*' olduğunu söyler. Sokrates'te de bulunan '*mimesis*' kavramı ile söylenmek istenen basit bir taklit ötesinde bir canlandırmadır ancak aslı gibi olamaz, Aristoteles Poetica adlı yapıtında, "*sanatçı üç şeyden birini taklit eder; nesnelere nasılsa öyle ya da olduğu söylendiği/sanıldığı gibi ya da olması gerektiği gibi*", demekte ve güzelliğin '*ölçek (büyüklük) ve düzen*' tabanına dayandığını, güzellikte '*düzenlilik, simetri ve kesinlik*' olması gerektiğini ileri sürmektedir.

İlk materyalistler olarak anılan Pisagor, Demokritos, Epikür, daha sonraları Romalı Lucretius akıl yoluyla atom üstüne kuramlar gerçekleştirebilirken, akıl üstüne kuramlar oluşturan Sokrates (Platon) ve Aristoteles'in akıl dışını zorlamalarını kavramak güçtür. Örneğin; Sokrates'in 'mağara alegorisi' ile öznel algılamının gerçeği belirlemesini sergilemesi çok saygıdeğerdir de, o örnekte kanıt olarak kullandığı ve yerinde bir saptamayla belirttiği mağara dışında kendi dile getirdiği nesneliliği/gerçekliği yok sayıp her şeyi birey algısına, öznelliğine indirgemesi, sonra da form/Idea ile açıklanamazlığa/kavranamazlığa sığınması pek anlaşılır değildir. Yine de, dünya onların kurdukları düşünce altyapısını çıkış noktası olarak bir sürü düşünce geliştirebilmiştir de, bu çizginin en yetkini Hegel'in diyalektiğini ayakları üstüne kaldıran Marx'a değin toplumsal bilimler bilim olmaya yaklaşmamıştır. İşin ilginç yanı, bu 'idealist', özne algısına göre açıklama ve genelleme yapma tutkusunun bugün de sürüyor olmasıdır.

Bizim gerçeğimiz, bizim açımızdan tek geçerli gerçek olabilir ancak bu algı ve yargı gerçeğin kendisini değiştirmez, kendi gerçeğimizi başkasına dayatmanın da anlaşılır hiçbir gerekçesi olamaz. Gerçek bizim dışımızda, bizden bağımsız varlığını sürdürür ve özne o nesnel gerçeklikle karşılaştığında gücü yetmiyorsa gerçeği değil, algısını yani gerçek dediğini değiştirmek zorunda kalır.

İdealizmin etkisi dışına çıkamayanlarda en yaygın ortak özellik, birey/özne kavramından da ötede bir 'ben-bana göre' anlayışıdır. Bilimin gereğini gözetip, 'ne olduğu'nu söylemez, hep 'ne olması gerektiği'ni öğütlerler çünkü tek esas olan kendi bildikleridir. Referansları da kendileri ve içinde buldukları dar çevredir, genellikle yeğledikleri deyimlerle katman ya da kesit bile değil. Bunu yadırgamamak gerekir; örneğin, ancak Edward Said'in '*Oryantalizm*' çalışması ile Batı'nın Doğu'ya nasıl baktığı kavranmış ve bu çalışmadan çok da rahatsızlıklar doğmuştur. İşte dünyayı yalnızca Batı olarak algılayan bu görüş tarafından Avrupa aydınlanmasının kökeninde bulunan, sanat/güzel üstüne hiç de azımsanamaz görüşler belirtmiş Avicenna (İbn Sina) ve Averroes'i (İbn Rüşd) neden hiç anılmaz bir yana, Doğu toplumları Hegel tarafından bir de aşağılanmıştır. Ayrıca, bu anlayış yalnızca Doğu toplumlarını ve düşün yaşamını/sanatını dışlamakla kalmaz, sanat üstüne tarihsel-materyalist diyalektik yaklaşımla çok yetkin çalışmalar gerçekleştirmiş Stefan Morawski, Frederick Antal, Lev Vygotsky gibi adlardan da söz bile etmez, çünkü bilinmesi gereken yalnızca kendi öznel görüşleridir.

Buraya değin, 'güzel' sözcüğünü irdelemeyi geriye itmiş, idealist felsefe ve türevlerinin eleştirisine öncelik tanımış bir yaklaşım yargısı prima facie bir değerlendirmeye işaret eder. Açıkçası, eleştiriler eksik bile kalmıştır, yazının amacından tümüyle uzaklaşmamak için önemli noktalardan yalnızca kimilerine değinilmekle yetinilmiştir. Bu da yapılmayıp, kendilerini idealist felsefenin uçuşmalarına kaptırılmış olanların o boşlukta kendilerini ölçü olarak ileri sürdükleri 'güzel' algıları/yargıları onların arka planına bakmadan tartışılmaya kalkışılrsa, çok istedikleri, asla bitmeyecek, tam bir argumentum ad infinitum örneği ortaya çıkardı. Bu çalışmada çabam 'güzel'e ilişkin görüşlerimin geçerliliğine olan



güvenimi önce argumentum ad contrario ile karşıtın temel anlayışlarındaki geçersizliği ana çizgileriyle de olsa sergilemeyi kaçınılmaz bulmamdandır. Öznel; kendine göre; hiçbir bilimsel ölçüt gözetmeyen; kendi algısını esas sayan görüşlerle her bir söyledikleri üstüne tek, tek tartışmaya girmektense, genel anlayışlarındaki yaşamsal önemdeki eksiklikleri/aksaklıkları belirterek kapsamlı tartışmaya kalkışmanın anlamsızlığına dikkat çekmeye çalıştım.

‘Güzel’ öncelikle belirtmeli ki, uzaktan-yakından tanışık olduğum ve bilgisine bir ölçüde bile olsa erişebildiğim çok sayıda dilde gramer açısından sıfat ya da isim olarak kullanılan bir sözcük. Ancak, isim olarak kullanıldığında bile, ‘taş’; ‘ağaç’; ‘deniz’; ‘gök’; ‘su’, vb. somut bir nesne ya da ‘dostluk’; ‘düşünmek’; ‘açlık’; ‘tokluk’; ‘üretim’ ‘ekonomi’ gibi soyut olgu örneklerinde karşılaşılan kavramsallaştırılmış varlık anlamı içermiyor, bir sıfatın isim hali olarak bir niteleme/bir değerlendirme yani bir ‘değer yargısı’ ifade ediyor. Yani ‘güzel’ per se bir varlık, bir olgu, bir özne, bir nesne değil, böyle olmayınca başka soyut/somut nesnelere/olgular üstüne konabilir/onları kaplayabilir de değil ya da bir biçimde idealist felsefenin çok yaslandığı ‘ruh’ gibi başka varlıkların/olguların içine sızıp/enjekte olup onları ‘güzel’ kılabilir de değil. Bu sözcük yalnızca ‘niteleme’ için kullanılıyor ya da bir niteleme içeren adlandırma için.

Burada bir yanılgıdan uzak durmak gerekir: Yukarıda anılan somut nesnelere/soyut olguların her dilde bir karşılığının olması tarihselliğinden ve evrenselliğinden yola çıkarak ‘güzel’ de her dilde var diye tarihsel ve evrensel olmaz çünkü değinilen tüm diğer kavramların anlamı üstünde buluşulan bir anlam ortak paydası varken ‘güzel’in yoktur, başlarda değinilen kimi başka kavramlarda da olmadığı gibi. Yeniden vurgulayarak; bir sözcüğün/kavramın tarihsel ve evrensel kullanılıyor olması onda bir tarihsel/evrensel anlam içeriği olduğu sonucunu doğurmaz.

Gelgelelim, bu böyledir diye ‘güzel’ sözcüğünün en çok kullanılan sözcüklerden biri olduğunu, çok özel/önemli anlamlar ve işlevler yüklenen bir kavrama dönüşmüşlüğü de görmezden gelemeyiz. Bu sözcüğe odaklandığımızda ıskalanması olanaksız bir durum ‘güzel’i değişik vurgularla kullandığımız/duyduğumuzdur: “eh güzel işte”; “güzelce”; “güzelmisi”; “fena değil, güzel”; “güzel”; “çok güzel”; “olağanüstü güzel”; “mükemmel güzel”; “güzellerin güzeli”, vb. söylemlerle boyacıların renk saptaması için kullandıkları renk skalasında aynı rengin onlarca tonundan sonra bir üst/koyu renk gösterdikleri gibi bir ‘güzel’ skalası pek de ayırtında olmadan yaşamımızda yer alır, ancak bu niteleyici söylemlerden sonra neden söz edildiğini anlamak için bir nesne/olgu gerekse de o nesne ya da soyut olgunun güzelliğinin neye benzediğini, nasıl bir ‘güzel’ olduğunu gözümüzde canlandırmamız olanaksızdır. Oysa, bir nesneden söz ediyor olsak ve onu nitelesek, örneğin; ‘büyük taş’; ‘sert taş’; ‘yuvarlak taş’, vb. dense/desek, söylenmek istenene aşağı-yukarı yakın bir imge oluşur ancak ‘güzel taş’ denirse bir kestirimde bulunmak olanaksızdır. Açıktır ki ‘güzel’, ‘taş’ gibi bir nesne/bir olgu/bir monad olmadığından başka kendi içinde bir anlam da taşımaz, bu sözcüğü kullanan kişinin ‘güzel’den ne anladığını da ayrıntılı açıklaması gerekir ki karşı tarafta bir algı oluşsun, ancak o algının söyleyenin algısıyla uyumlu olacağına da hiç mi hiçbir dayanağı yoktur, uyumlu olabilir de, olmayabilir de...

Böylesine bir belirsizlik taşıyan ‘güzel’ sözcüğü nasıl olur da hemen her dilde en sık kullanılan sözcüklerden biri olabilir? Bu sorunun yanıtı ‘beğeni’ sözcüğünde/kavramında yatar. İnsanlar yaşamın her anında karşılaştıkları, yaşantıladıkları, algıladıkları her şey için kendiliğindenci bir değerlendirmede/bir yargılamada bulunurlar ve etkin, edilgen ya da dışa



vurulmayan tutum, davranış ve tepkilerini böylesi bir süreçte belirler, değerlendirmelerini/yargılarını anlık oluşturur ve seçimlerini yaparlar. Ancak kimi durumlarda da seçeneksizlikten hiç istemediklerini/beğenmediklerini de yaşayabilecekleri gibi, olanaklarının elverdiği çok sayıda seçenek içinden en beğendiklerini/istediklerini de seçebilirler. Burada çok derin psikolojik analizlere gerek yoktur, psikoloji giriş derslerinde anlatılan algılama konusu, algılama süzgeçleri ilk devreye giren mekanizmadır.

Algılama süzgeçleri ise, kişinin çocukluktan başlayan tüm yaşam sürecinde içinde bulunduğu ortamlara bağlı olarak oluşur. Yaşam deneyimleri ne denli çeşitli ortamlarla karşılaşarak oluşmuşsa o denli geniş bir açıyla değerlendirme yaparlar, ne denli dar bir çevre söz konusu ise o denli kısıtlı bir değerlendirme çerçevesi söz konusu olur. İnsanlar değer yargılarını içine doğdukları aile ve çevrede oluşturur, önce bunlarla koşullanır, sonra daha geniş çevrelere açıldıkça değer yargılarını toplumsallaşma sürecinde oluşmaları tümüyle silemeden ancak yenilere de açık olarak uygun bulduklarını ekleyip artıdan eksiye bir değerlendirme/yargılama yelpazesi oluştururlar. İşte bu değer yargılarının başında en küçüklükten başlayarak kendilerine öğretilen sonra yaşadıkları ortamdan etkilendikleri, en son da kendi çözümledikleri ‘doğrular/yanlışlar’; ‘iyiler/kötüler’ gelir ki bunlar nelerin yeğleneceğini/seçileceğini bir başka deyişle beğenileceğini belirler. Güzel işte bu beğenin ifadesi masum bir sözcüktür, bu ifade dışında bir özelliği ve işlevi yoktur, öncelikle ve özellikle yerel ve bir de bireyin o yerel üstüne başka çevrelerden etkilener eklediği/elediği değerlerle yapılanmış kültürü yansıtır. O nedenledir ki, yalnızca her toplumun diğer toplumlarda görülen değer/beğeni yargıları arasında bir farktan söz edilemez, aynı toplumun değişik kesimleri/yöreleri arasında da değer/beğeni yargıları farkı vardır.

Bu olgunun en özlü açıklamasını Marx, *‘Ekonomi Politikin Eleştirisine Bir Katkı’* yapıtının Önsözünde, *“İnsanın toplumsal varlığını bilinci değil, bilincini toplumsal varlığı belirler.”*, sözleriyle yapar.

Ne var ki, beğenin tek kaynağı yerel tabanlı, başka yerellere de açılmış/açılmamış kültürel yapı değildir. Yerelin bölgesinden etkilener oluşmuş ancak evrensel de uzanan değer/beğeni yargıları vardır, bu beğeni oluşumunun ardında da yerel bölgesel ve evrensel nitelikte doğa yatar. Bu nedenledir ki, kıyı bölgelerinde yaşayanların dağlık bölgelerde ve tersi yaşamayı benimsemesi güçtür, deniz insanları için balık güzeldir, dağ insanları için et, ancak her iki yanda da kuş, bulut, ay, güneş, yıldızlar ortak güzelliklerdir.

Açıklığa kavuşturmalıyım ki, benim söylemeye çalıştığım ‘beğeni’, ne Hume’un ‘güzel’i anlamak/değerlendirmek için bir seçkinlik/bir üstün düzey gerektiren ‘beğeni’ kavramıyla yakından-uzaktan ilişki kurulabilir bir kavramdır, ne de Kant’ın ‘güzel yargısı’ ile eşanlamlı kullandığı; zevk duygusuna dayalı; evrensellik iddiası içeren; amaçsız amaçlı, herkesin görüşüne katılması zorunluluğu anlayışını içeren ‘beğeni yargısı’ ile herhangi bir ortak payda taşır.

‘Beğeni’, seçkin/egitimli/gelişkin/ ‘güzelden anlayan’(?) ya da değil, her yaşta, her türde, her yerde, her insanda kendi düzeyinde eksiksiz bulunan bir yetidir, kimi için şampanya eşliğinde istakoz ‘güzel’ değerlendirmesine yol açacak bir beğeni konusu olabilecekken, bizim çoban için ‘güzel’ değerlendirmesine yol açacak beğeni yargısının nedeni de soğanın cücüğü olabilir. Her iki beğenin de bir diğerine özde üstünlüğü yoktur. Yerel gelişkinlik düzeyi, eğitim, görgü yalnızca beğeniye özne olabilecek somut/soyut olgu sayısı ve çeşitlenmesine yol açacağından ve seçenek bolluğu sağlayacağından belki bir açıdan üstünlük varsayma neden olabilirse de, beğenin özdeki niteliği bir derecelendirmeye konu olamaz.



Kimsenin ‘güzel’i başkasının ‘güzel’inden üstün değildir, kimsenin ‘güzel’ine ölçüt de getiremez. Ayrıca, ‘güzel’, öncesi sorgulanmaz, hep var olan, kanıtlanması gerekmez (a priori) bir kavram da değildir, yalnızca üstüne çok yük yüklenmiş masum bir sıfattır. Buna karşın insanlar kendi ‘güzel’ anlayışlarını en geçerli sayıp onu ölçüt almakta, bununla da yetinmeyip kendi değer yargılarını (beğeni/güzel anlayışlarını) başkasını yargılamada kullanmakta, bunu da hiç sorgulamamaktalar. Anlaşılan, her koşulda ‘Ben’ haklıdır.

Beğenin kültürel yapı yanında doğadan da kaynaklandığı görüşümün bir bölümüne bir açıdan koşut görüşler taşıyan, bilgi dağarcığım içinde, ‘güzeli ve sanatı’ evrim kuramı ve doğa kökenli olarak değerlendiren tek Denis Dutton var. Erişebildiğim ‘*Art Instinct - Sanat İçgüdüğü*’ adlı çalışmasından ve ayrıntılı açıklamalar yaptığı konuşmalarının video kayıtlarından edindiğim bilgiler çerçevesinde; bireylerin beğeni yargılarının kökeninde doğanın yattığı anlayışındaki ortak payda dışında benim görüşlerimle örtüşmeyen, genetik özelliklere ağırlık veren yaklaşımları bulunan, edindiğim izlenimler çerçevesinde onun da kendi ‘güzel’ algısını esas, analizlerine –belki de pek ayırtında olmadan- çıkış noktası olarak alan anlayışına katılmadığımı vurgulamalıyım. Yine de, Dutton’ı henüz çok iyi incelemediğimi, dolayısıyla bilgi eksikliğimin beni yanıltmış olabileceğini saklı tutmaktayım.

Beğenin doğadan kaynaklanan evrensel boyutunda üstünde yaşadığımız dünya ve algılayabildiğimiz evren vardır. İnsan yeryüzünde belirmeye başladığından itibaren yer, gök ve su ile çevrelenmiştir. Renkleri gündoğumu/günbatımı cümbüşünde, gökkuşağında, çiçeklerde, kuşlarda vb. doğal varlıklarda tanır, seslerle ilk kez doğada karşılaşır, ona en ilgi çekici gelen kendi türü ve ürktüğü/beslediği/beslediği canlılardır, o yüzden ilk sanat yapıtları kendini yeniden üretmenin ana kaynağı kadının heykelcikleri sonra dünyanın dört bir yanında mağara resimlerinde görülen ellerdir ki ilkin en önemli araçları onlardır, sonra bizon/geyik vb. hayvanlar çizilmiştir mağaralarda yine dünyanın birbirinden en uzak yerlerinde çok da benzeş olarak. İlk çalgı boynuzlardır, ürktükleri hayvanların seslerine benzer ses çıkartıp onların haberleşmesini taklit eden kutsal bir çalgı olmuştur boynuzlar. Dünyanın her bir yanında güneş ve ay ya tanrıdır ya da tanrıça ve yıldızlar ikincil tanrılar/tanrıçalardır. Gök, deniz, toprak, dağlar, ağaçlar, akarsular etkilemiştir alabildiğine, hem yaşam kaynağı hem sakınılması gerekenler olarak. Doğayla öylesine iç içedir ki insan ilk ölçütler de doğadan kaynaklanır ‘beğeni’ başta olmak üzere, çünkü vazgeçilemez, olmazsa olmaz varlığına alışılan, doğa ve doğanın sunduklarıdır.

Bugün de değişmemiştir bu durum ve dünya durdukça da sürececek, binlerce yıldır olduğu gibi yine en çok doğa çizilecek, denizin (Debussy), ırmağın (Strauss-mavi Tuna), arıların uçuşunun (Korsakov), ay ışığının (Beethoven), kuğu gölünün (Çaykovski), vb. notaları dizilecek, günbatımı hep romantik duyguları depreştirecek, duygular şiirle, öyküyle yazıya/söze dökülecek ve bizler bunları az ya da çok beğeneceğiz.

‘Beğeni’ söylemi olan ‘güzel’ tartışılacaksa bir tutamak olmadan, tanım getirmeden, bireysel algılar/yargılar çerçevesinde ‘güzel’i konuşmak yerine, ‘beğeni’nin neden ve nasıl oluştuğunu -alanlarına yukarıda kısaca değindiğim- bilgi kuramı, bilgi sosyolojisi, bireysel ve toplumsal psikoloji, kültürel antropoloji, arkeoloji bilim dalları ışığında saptamaya çalışmak olmalıdır. Çünkü sonuçta; ‘güzel’i belirleyen ‘beğeni’, yerelde oluşturulmuş, o tabanda bireysel düzlemde eklemeler/eksiltmelerle düzenlenmiş kültürel ve doğala dayalı alışılmışlardan kaynaklanan bir olgu/bir gerçekliktir.

REKREASYON, GÜNDELİK YAŞAM KALİTESİNDE BİR MARKA; “BANA İYİ GELDİ”

Dr. Nefise BULGU

Hacettepe Üniversitesi Spor Bilimleri Fakültesi

ÖZET

Rekreasyon, bireyin gündelik yaşamına anlam veren, yaratıcılığını ve yeteneklerini keşfedip geliştiren; aynı zamanda, toplumsal boyutta faydacılığının da göz ardı edilemeyeceği bir olgu olarak yaşam kalitesi ile yakından ilişkilidir. Kökeni Latince “recreation” yeniden doğuş, yeniden inşa/yapılanma sözcüğünden gelir. Çalışmada; farklı sosyal aktivite, fiziksel aktivite ve spora katılanlarla (5 kadın, 3 erkek) yapılan derinlemesine görüşmeler aracılığıyla, bu aktivitelere yüklenen anlamlar ile yaşam kalitelerine katkıları anlaşılacak istenmiştir. Günümüzde, bireyin bir zaman dilimine sahip olması, iki konuyu gündeme taşır; a. rekreasyon aktiviteleri sivil toplumda bir vatandaşlık hakkıdır; b. rekreasyon aktiviteleri bireyleri manipüle eden tüketim hizmet etmektedir. Çalışmada; rekreasyon aktiviteleri bireysel bir vatandaşlık hakkı olarak sunulurken, gündelik yaşamın manipülasyonu üzerinden tüketim kültürü aracılığı ile kurulan iktidara da dikkat çekilmiştir. Görüşmeler sonucunda, rekreasyon aktivitelerine katılan bireylerin, güvensizlik ve stresle başa çıkmasına; benzeşme ve sıradanlaşmaya direnmesine; sosyal ilişkiler ağına katılmasına, destek verdiği belirlenmiştir.

Anahtar sözcükler: Serbest zaman, rekreasyon, yaşam kalitesi, vatandaşlık, tüketim, kapitalizm

1. GİRİŞ

Rekreasyon, gündelik yaşamın bir parçasıdır. Tarihin her döneminde rekreasyon, etkinlikleriyle, bireyin gündelik yaşamına anlam katan; yaratıcılığını ve yeteneklerini kullanma şansı veren; aynı zamanda, toplumsal boyutta faydacılığının da göz ardı edilemeyeceği bir olgu olarak tanımlanır. Bu etkinlikler sınıfsal boyuttan alınabilse de, özünde etkinliklerin gerçekleştirildiği mekan, zaman ve süreleri dışında, o, toplumda kendi varlığımızı fark ettiğimiz bir zaman dilimidir. Bu denli insana özgü, bu denli gönüllü katılım isteyen gündelik yaşamda, her türlü baskı ve zorunluluktan sıyrılabildiğimiz bir zaman dilimi yoktur. Rekreasyonun günümüz refah devletlerinde her kesimde yaygınlaşması onun, sivil toplumda bir vatandaşlık hakkı olarak kabul edilmesi ile ilişkilidir. Bu etkinliklere katılım, örgütlü bir vatandaşlık hakkı boyutuna nasıl evrildi? İnsanın ilk yaratıldığı andan itibaren



zorunlu etkinlikleri dışında, kendi zevki ya da keyfi için de diyebileceğim etkinlikler olduğunu kazılardaki buluntulardan biliyoruz. Mağara resimleri bunların en bilinenlerinden. Onlara hangi anlamı ya da işlevi yüklersek yükleyelim, bir zaman diliminde, bir özel zaman diliminde yapıldığı üzerinde anlaşabiliriz. Daha da ileri giderek Fransa'da bulunan kemikten yapılmış şimdi flüt olarak nitelenen bir müzik aleti, bize, insanın aslında günümüz medeniyetine ulaşmasını; merakına ve araştırmasına borçluyken, kendine ait zamanlardaki yaratıcılığını, duygu ve düşüncelerini dışa vurmadaki estetik becerisinin de bundaki katkısını hatırlamaktadır. Gerçekten toplumda insanın kendisi olarak var olmasının yani kendini tanımlayabilecek bir becerisinin her dönemde farklı biçimlerde beklendiğini de ve bunun ayrıcalık sağladığını da biliyoruz. Bu ayrıcalıklar insanın yaşam kalitesini de biçimlendirmektedir. Yaşam kalitesi bu yazıda, gündelik yaşam, rekreasyon ve serbest zaman ile ilişkilendirilmiştir. Çalışma; bireyin bir zaman diliminde aktivitelere katılımını iki başlık üzerinden yürütmüştür; a. rekreasyon aktiviteleri sivil toplumda bir vatandaşlık hakkıdır; b. rekreasyon aktiviteleri bireyleri manipüle eden tüketim kültürüne hizmet etmektedir. Bu başlıklar yazarı, konuya eleştirel açıdan yaklaşıma yönlendirmiştir.

2. ZAMAN, SERBEST ZAMAN, REKREASYON

Sosyolojik tanımlarda toplumsal olarak nitelenen zaman, Durkheim'a göre, soyut ve kişisellik dışıdır; bireysel olmayıp toplum tarafından örgütlenmesi, zamanı toplumsal kurum saymamızın temel nedenlerindedir. Bu tanımlamalar boyutunda doğada var olmayıp, toplumların ihtiyacına göre örgütlenen zaman, bu özelliğinden ötürü de toplumlara göre farklılık göstermektedir. Sorokin ve Merton, Nuer'lerin zamanı, geçip giden, harcanabilen ya da tasarruf edilebilen bir şey olarak ele almadıkları için bir zaman kavramlarının bulunmadığını belirtmişlerdir. Buna karşılık, Khasi'lerin, her sekiz günde bir Pazar düzenledikleri için sekiz günlük bir haftaları olduğu belirtilmektedir. Bu tür toplumlarda, zamanla ilgili genelde döngüsel ekolojik değişimlerin dikkate alındığı ve bu bağlamda düzenlenen toplumsal etkinliklere göre zamanın ifade edildiği görülmektedir. Modern toplumlarda ise saat zamana önem verildiği için saat düzenlemeleri toplumsal etkinlikler bağlamında yapılandırılmamıştır. Bu tür toplumlar zamanı soyut, bölünebilir ve evrensel olarak ölçülebilir bir şekilde hesaplanması ile ayırt edilir. Modern toplumlar, zamana göre planlayıp düzenleyerek insanları zamansal birer özneye dönüştürmüştür. Marx, örneğin, emek zamanının düzenlenme ve kullanımının kapitalizmin merkezi özelliği olduğuna, metaların değiş tokuşunun aslında emek zamanlarının değiş tokuşu olduğuna dikkat çekmiştir. Kapitalizm; Weber'in, Protestan etiğinden kaynaklı, zamanın boşa harcanmasının günah olduğu görüşünden bir adım daha ileri giderek, zamanın boşa harcanamayacağını, hatta serbest zamanın dahi yönetilmesi gerektiği vurgusunu yapmıştır (Urry, 1999,14-16). Karın hedeflendiği, özel mülkiyetin hakim olduğu bir üretim sistemi olarak kapitalizm, iş gücünün yeniden üretiminde serbest zamanı, verimlilik perspektifinden değerlendirmektedir. Bugün refah devletinde sivil ve demokratik hak görünümündeki serbest zaman, günümüz tüketim toplumunda, fiyatı ve kullanım değeri piyasa ekonomisinde belirlenen bir tüketim nesnesidir (Baudrillard, 1997). Serbest zaman; çalışma dışında kalan ayrıca zorunlu fizyolojik ve toplumsal ihtiyaçların karşılandığı zamanı içermeyen, bireye özel bir serbest zaman dilimidir. Katılanlara kendini ifade etme, yeniden yaratma fırsatı veren; bireylerin, toplumların farklı anlamlar yüklediği serbest zaman aktiviteleri (Lewis, 2003) tüm tarihsel dönemlerde, siyasi, ekonomik politik mesajları ile toplumsal düzeni üreten ve yeniden üreten iktidar araçlarından biridir (Elias, 1986). Örgütlü etkinliklerle, katılımcılara, psikolojik, fizyolojik ve sosyal gelişimini gerçekleştirme fırsatı veren serbest zaman



etkinlikleri; toplum düzenini işleten diğer kurumlarla birlikte, önemli denetim ve kontrol mekanizmalarındandır. Toplumların sivilleşme sürecinde, kişisellik dışı, hedef amaçlı kurumlarca örgütlenen bu etkinlikler, günümüzde toplumsal denetimi sürdürücü niteliğini korumaktadır (Rojek, 1995; Lewis, 2003; Fincham, 2008). Günümüz modern refah devleti, çalışanlarının barınma, beslenme, sağlık, eğitim sorunları ile ilgilenme yanında serbest zamanlarında katılacağı eğlence, spor, fiziksel aktivite koşullarını sağlamayı da kendi zorunlu görev alanına dahil etmiştir. Bununla birlikte iş ve serbest zaman etkinliklerinin tüketime konu edilmesi ve pazar ekonomisinde nesne konumuna dönüşmesi, kapitalizmin toplumlar üzerinde kurduğu egemenliğini arttırması ve refah toplumu olarak adlandırılan, sivil haklar ve demokrasinin yükselişiyle doğrudan bağlantılıdır (Coalter, 1998). İş dışında, gönüllü olarak özgürce katıldığı hiper gerçeklikteki bu etkinlikler (Carrington, 2008) post-modern tüketim toplumunda, bireyin gündelik yaşam deneyimlerini biçimlendirmektedir (Rojek, 1995; Baudrillard, 1997; Urry, 1999). Rekreasyon; çalışma, serbest zaman ve tüketim bağlantısı ile sivil toplumda yeni bir boyut kazanmıştır. Etkinlikleri tüketebilme adına daha çok çalışma, paradoksal bir gelişmedir; serbest zamanlar aleyhine, iş ve iş dışı zaman dengesinin gözetilmediği, sistem öncelikli bir işleyiş boyuttur bu (Rojek,1995).

Günümüzde bireyler, kaliteli gündelik yaşamın, aktivitelere katılım ve zamanın keyifli kullanımı ile mümkün olacağı inancı taşır. Serbest zamanlarda bir aktiviteye katılmak neredeysemodern toplumun önemli zorunlu sosyal ihtiyaçlarından birihaline getirilmiştir. Bu gelişme, bize, özgürlük duygusunun tatmin edildiği bir tüketim özgürlüğü yanılsamasında olduğumuzu göstermektedir (Juniu, 2009). Tüketimin ilk toplumlardaki ihtiyaç temelli ekonomik anlamdaki meta değişimi, kapitalist sistemle birlikte sosyal bir niteliğe büründürülmüştür. Dolayısıyla bireyin aktif ve özgür olduğunu düşündüğü bu zengin aktiviteler ile tüketimin egemenliğinde, yaratıcılıktan uzak, sorgulamadan uygulayan bir kitle toplumu üretilmektedir. Spor, fiziksel aktivite ve serbest zaman etkinliklerinin yaşamda mobiliteye dönük kullanımında, kitle üretiminin hizmetinde olup, Baudrillard'ın, belirttiği gibi, zamanın para karşılığı tüketilmek adına satıldığı modern toplumda, tüketim ile kaliteli bir yaşamın satın alınabileceği mesajı verilmektedir (Baudrillard, 1997). Diyet araçları, fitness mekanları, estetik amaçlı klinikler ise fiziksel aktiviteyle birlikte, kaliteli yaşamın tüketim nesnelere dir. Bu tüketim mesajlarındaki beden ve ruh sağlığı söylemleri, fiziksel aktivitenin sosyal, fiziksel amaçlı, kendini yeniden yaratmaya dönük bedensel etkinlikleri, ücret karşılığı statü edindiren tüketime dönüşmüştür (Featherstone,2010; Baudrillard, 1997; Rojek,1995).

Rekreasyon etkinliklerinin çeşitlenmesi ve bu etkinliklere her kesimden katılımın yaygınlaşması, bireylerin kendi katılımlarına yükledikleri anlamların da çeşitlenmesini getirmiştir. Bireylere rekreatif aktivitelerin faydası ile toplumda bu etkinliklere katılıma özendirilmenin (teşvik) ortak faydada buluşması; rekreasyonun aidiyet beklentisi ve toplumsal uyum ile de ilişkili olduğunu göstermektedir. Rekreasyon etkinlikleri ve özellikle bunların arasında spor, bireyin topluma uyum çizgisinde, yönetimlerin başvurduğu araçlardan olup, diğer toplumsal kurumlar gibi, fayda amacına yöneliktir. Çalışmada; bu bağlamda, rekreasyon aktiviteleri bireysel bir vatandaşlık hakkı olarak sunulurken, gündelik yaşamın manipülasyonu üzerinden tüketim kültürü aracılığı ile kurulan iktidar da irdelenmiştir.

Rekreasyonun, kökeni Latince “recreation” yeniden doğuş, yeniden inşa/yapılanma sözcüğünden gelir. Modern toplumda bireyin, oyun ve eğlence açısından tarihin hiç bir döneminde aktivitelerden yana bu denli zengin olmadığını söylerken, bu toplumların gelişmesi ile eşgüdümlü olarak rekreasyon aktivitelerinin ve ona yüklenen anlamların çeşitlenmesinin ardında, bireyi sorunlardan uzaklaştırma amaçlı bir yönlendirme ile karşı



karşıya olunduğunu göstermektedir. Diğer bir deyişle sivil toplumda, rekreasyon alan ve araçlarının bireyin hizmetine sunulmasında amaç, rekreasyon aktivitelerinin önemini görünür kılarak, nüfus yapısını iyileştirmek; farklı kesimleri, uyum ve dayanışmaya yönlendirmektir; rekreatif etkinlikler bu amaçla yönetime denetleme fırsatı da vermektedir.

Tarihsel süreçte toplumsal nitelikli eğlence olarak nitelenen rekreasyon aktivitelerinin toplumsal kurum olarak örgütlenmesi, iş ve boş zamanın farklılaştığı bir üst örgütlü toplumsal aşamaya geçişte gerçekleşir; eğlencenin kurumsal bir aşamaya evrildiği bu dönemde, rekreasyon aktiviteleri, toplumsal ve bireysel faydaya yönelik imalarla örgütlenerek, gündelik yaşamı yönlendiren bir kurum niteliğinde yapılandırılmıştır. Modernleşme ile gelen sekülerleşme eğilimi, bireyi kendini gerçekleştirme, varlığını görünür kılma tasarısını hayata geçirme fırsatı yaratmıştır. Rekreasyon aktivitelerinin, serbest zaman etkinlikleri arasında doğrudan ruh ve beden sağlığına yönelik kaliteli yaşamı öneren özelliği, bireyler için olduğu kadar, toplumsal güç odakları için de önemlidir. Bu nokta kapitalist sistemin, insana en üst düzeyde fayda/doyum sağlayabileceği bir alanı metalaştırıp, kar amacına yönlendirirken, bir yandan da bize her türlü aracın toplumsal yönetim ve iktidar kurmaya nasıl götürdüğünü ima etmektedir. Sonuçta; rekreasyon aktiviteleri bireysel bir vatandaşlık hakkı olarak toplumsal fayda boyutuyla sunulmakla birlikte, gündelik yaşamın manipülasyonu üzerinden iktidarın varlığı da görünürlük kazanmıştır. İktidarların toplumların her aşamasında rekreasyonu yönetme amacıyla kullanma nedenlerinin başında, aktivitelerin özünde, insanın kendini gerçekleştirme, bir var oluş itkisinin yatmış olmasıdır; günümüzde bu aktivitelerin farklı yan anlamları barındırmasına karşın, yaşamın kalitesini arttıran estetik de özünde bir var oluşu korumaktadır. Bununla birlikte, tüketim toplumunun cazibesinin orijinalliği/yaratıcılığı yok ediciliğinin estetize edilmiş bir yaşam kalitesi aleyhine geliştiği de bilinmektedir. Yeni kapitalist örgütlenmeler, materyal üretimden çok, bireye yeni yaşam tarzı sunmaktadır. Bunların içinde serbest zaman etkinlikleri dikkat çekici biçimde, yeni yaşam tarzı sunarak gündelik yaşamın nasıl estetize edileceğini bize aktarmaktan öte, yönlendirici olmaktadır (Land & Taylor, 2010).

3. YAŞAM KALİTESİ

İnsanın var oluşundan itibaren tek hedefi yaşam kalitesini yükseltmektir. Bunun için her yönetime ve araca başvurmuş; savaştan, göçe; bilimsel ve teknolojik gelişmelere geniş bir yelpazede ve kullandığı çeşitli araçlarla yaşamını iyileştirmeye yönelmiştir. Burada, yaşam kalitesinin bireyler kadar, her dönem, siyasi ve sivil güçlerce farklı algılandığının da hatırlanması gerekiyor. Bir toplumun gelişmişliğini gündelik yaşamın yönetilme araçları ve etkinlikleri belirler. Bireye kendini fark etme ve aşma ortamı ve araçları vermede ifadesini bulan yaşam kalitesi, günümüz toplumlarının imajını da temsil etmektedir. İnsanın yaratma zamanı bulması, aslında doğrudan zamanın kullanımının önemini düşündürmüştür. İlk insanın toplumsal bir grubun üyesi olarak yaşamak zorunda olduğunu öğrenmesi, işbölümünü gerekli kılarak, zamanı yönetmeyi de öğrenmesinin, gündelik yaşamın düzenlenmesinin ilk temellerini attığını düşünüyorum. Daha önce belirttiğim gibi doğa ile birlikte ve ona uyum sağladığı dönemlerde yaşadığı mekanlar, insanın bir yanı sıra kendi yeteneklerini de keşfettiği bir zaman aralığının olduğunu göstermektedir. Örneğin ilk resim yapma eylemine, insanın kendi yeteneğini keşfetmesi olarak bakılamaz mı? Bu boyutuyla yaşam kalitesi; bölgesel, yönetsel ve tabii sınıfsal özelliği de yansıtan bir tarihsel kesiti bize tanımlayabilmektedir. Günümüzde ise yaşam kalitesi; gündelik yaşamında bireyin, zamanını üretken ve etkin kullanımı ile ilişkilendirilen bir kavramdır. Bireyin, iş yaşamı dışında zorunlu olduğu sorumluluklardan kurtulup, kendisini gerçekleştirebileceği, yeni deneyimler ile kendini



keşfedebileceği etkinliklere katılımı ifade eden bu kavram, serbest zamanın kurumlaşması ile mümkün olmuştur. Gelişmişliğin günümüz toplumlarında önemli göstergelerinden biri olan serbest zaman, bir vatandaşlık hakkı olarak yasalarda da kabul bulmuştur. Zorunluluklar dışında kendini özgür hissedebildiği bu zaman dilimine, bireyler farklı anlamlar yüklemekle birlikte, fiziksel ve ruhsal sağlığın korunması ve sürdürülmesinde toplumun serbest zamanı, gündelik yaşamın vazgeçilmezleri arasında görmesi, toplumsal gelişmede önemli bir aşamadır. Bu bağlamda, kendine ait bir zamanı değerlendirmede bireyin, tarihin hiç bir döneminde, aktiviteleri seçme ve katılmada, bu denli zengin fırsatları olmadığını söyleyebiliriz; bunun açılımı ise her sosyal kesimde etkinliklere katılımın yaygınlaşmasıdır. Çağımız, post geleneksel tarzların, farklı kültürel kodların birlikte var olduğu ama yine de gündelik yaşamın benzer kalıplar içinde sürdürüldüğü bir toplumu betimliyor. Özellikle post geleneksel bir toplumda genç nüfusun, göçmenlerin, dezavantajlı grupların denetiminde, rekreasyon aktivitelerinin uyum ve dayanışmayı faydacı bir hedefe yönlendirebilme işlevi onun önemini daha da görünür kılmaktadır. Çalışma saatleri, fizyolojik gereksinimler, dinlenme süreleri ile sınırları çizilen, bir anlamda benzer ve otomatikleşen bir ilişkiler ağında, bireylerin kendilerine özel gündelik yaşam hikayeleri kurgulanmaktadır. Rekreasyon olarak tanımlanan serbest zaman etkinlikleri, bu hikayelerin merkezine çekildikçe, sıradanlığın okunduğu gündelik yaşam çemberini kırmanın, rekreasyon ile mümkün olacağı fikri güç kazanmaktadır. Bir anlamda benzeşme ve sıradanlaşmanın yarattığı homojenleşmeye çözüm olarak, günümüz insanına rekreasyon aktiviteleriyle alternatif bir farklılık önerilirken, yaşamı rekreasyon aktivitelerinin estetize edebileceğine olan inancın körüklenmesi; bireyleri bunalımlarını, mutsuzluk, güvensizlik, stres ve benzeri sorunlarını bu aktivitelerle geride bırakmaya yönlendirmektedir.

4. BULGULAR

Çalışmada; çeşitli fiziksel aktivitelere ve spora katılan (5 kadın, 3 erkek), yaş ortalaması 40, yüksek eğitilmiş ve meslek sahibi kişiyle yapılan derinlemesine görüşmelerin analizinde; güvensizlik ve stresle başa çıkma; benzeşme ve sıradanlaşmaya direnme; sosyal kapital edindiren / geliştiren sosyal ilişkiler ağına katılma temaları öne çıkmıştır. Bulgulardan, rekreasyonun fiziksel ve psikolojik tatmin sağlayarak, grubun öncekine oranla yaşam kalitelerinde önemli bir artış sağladığı anlaşılmıştır. Grubun gündelik yaşamlarında özel bir önemi olan bu zaman dilimine, öncelik vermelerinden; etkinlikleri kendilerine ait bir nesne gibi sahiplendikleri, sürekli kullanarak faydasından yararlandıkları bir marka izlenimi edinilmiştir. Özellikle yaşamlarını iyileştirdiğini, farklı bir yaşam tarzı edindiklerini, kendilerinin sıkıntı ve tekdüzelikten kurtulduğunu söyleyen grubu, sanırım bu boyutuyla aktivite (tüketim) bağımlısı olarak nitelendirebiliriz. Zamanı planlamayı aktivitelere göre düzenleme; bütçelerinde bu kalemden vazgeçmeme, rekreasyonun kişilere iyi gelen bir marka olarak tüketildiği şeklinde yorumlanmıştır. Yaptığımız bazı çalışmalarda da, özellikle kadınlara yönelik olanlarda, aktivitelere katılımdan aynı sonuçlara ulaşıldığı görülmüştür (Bulgu, 2007; Hacisoftaoğlu&Bulgu, 2012; Koca&Henderson&Aşçı&Bulgu, 2009). Bütün bunlar, aktivitelere katılımın sosyal kapitali geliştirerek yaşam kalitesini yükselttiğini bize göstermiştir (Maynard & Klüber, 2005; Hemingway, 1999).



5. SONUÇ

Bürokratik rasyonalitenin iş dışı alana el atması ile yeni anlamlar kazanan serbest zamana katılım, kültür endüstrisinin homojen bir kitle toplumu yaratarak, iktidarın kolay yönetimine hizmet ettiğini öne süren Marcuse, aslında eğlence ve zevklerin ortalama bir eğlence kültürü oluşturduğuna, para karşılığı satın alınan bu kültür ile standart, tek boyutlu bir toplum yaratıldığına dikkat çeker (Marcuse, 1990). Serbest zamanların ama özellikle spor ve fiziksel aktivitenin eğlence, sağlık, estetik ve sosyal amaçlı farklı ve zengin tüketim ürünleri ve katılım biçimleri hatta mekanları, bireye görünürde seçme şansı verilen, özgür olduğunu düşündürten çeşitlilikle aslında benzerlik yaratan tüketim ürünleridir. Sonuçta; rekreasyon aktivitelerinin, serbest zaman etkinlikleri arasında doğrudan ruh ve beden sağlığına yönelik kaliteli yaşamı öneren özelliği, onun bireyler için olduğu kadar, toplumsal güç odakları için de önemlidir; kapitalist sistemin, insana en üst düzeyde fayda/doyum sağlayabileceği bir alanı metalaştırıp, kar amacına yönlendirmesi, bize her türlü aracın toplumsal yönetim ve iktidar kurmaya nasıl götürüldüğünü göstermektedir.



KAYNAKÇA

- Baudrillard J. (1997) Tüketim Toplumu, (Çev. H. Deliçaylı, F. Keskin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Bulgu, N., Koca, A. C., Aşçı, F. H. (2007) "Gündelik Yaşam, Kadın ve Fiziksel Aktivite", Spor Bilimleri Dergisi,18/4,s.167-181
- Carrington,B.(2008) Introduction: rethinking labour and leisure, Leisure Studies,Vol.27, No.4, 369–374
- Coalter,F.(1998)Leisure Studies, Leisure Policy and Social Citizenship: The Failure of Welfare or the Limits of Welfare? Le-isure Studies,17/1,21-36
- Elias, N. (1986) "The Genesis of Sportasa Sociological Problem", Quest for Excitement, Sport and Leisure in the Civilizing Process, (Ed.N. Elias, E. Dunning), USA, Basil Blackwell, 126-149
- FeatherstoneM. (2010) Body, Image and Affect in Consumer
- Fincham, B. (2008) 'Balance is Everything: Bicycle Messengers, Work and Leisure', Sociology 42(4): 618–34.
- Hemingway, J. (1999). Leisure, social capital, and democratic citizenship. Journal of Leisure Research, 31(2), 150-165.
- Hacısoftaoğlu, İ, Bulgu, N .(2012) "Kadınlar ve Egzersiz: Spor Merkezlerinde Aerobik Egzersizin Çatışmalı Anlamları", H.Ü. Spor Bilimleri Dergisi XXIII/4, s.177-194
- .Juniu,S.,(2009)Thetransformation of leisure, Leisure/Loisir, 33:2, 463-478
- Koca,C., Henderson,K.A., Aşçı,F.H., Bulgu,N. (2009) "Constraints to Leisure-Time Physical Activity and Negotiation Strategies in Turkish Women" Journal of Leisure Research, 41/2, p.225-251
- Land, C., Taylor, S. (2010)Surf's Up: Work, Life, Balance and Brand in a New Age Capitalist Organization, Sociology, Volume 44(3): 395–413
- Lewis, S. (2003) 'The Integration of Paid Work and the Rest of Life. Is Post-industrial Work the New Leisure?', Leisure Studies 22(4): 343–5.
- Marcuse,H. (1990) Tek-Boyutlu İnsan İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler, (çev.A.Yardımlı), İstanbul, İdea,
- Maynard, S.S., ve Kleiber, D.A. (2005). Using leisure services to build social capital in later life: classical traditions, contemporary realities, and emerging possibilities, Journal of Leisure Research, 37.4, p.475(19).
- Rojek,C. (1995). Decentringleisure: Rethinking Leisure theory. London: Sage.
- Urry, J. (1999) Mekanları Tüketmek, (Çeviri R. Ögdül), Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Mechikoff,R.A.,Estes, S.G. (2002) A history and philosophy of sport and physical education,from ancient civilizations to the modernWorld,Third Edition, Boston, McGrawHill



- Rojek,C. (1995).Decentring leisure: Rethinking leisure theory. London:Sage.
- Rojek,C. (2005) Leisure Theory,Principles and Practise, Great Britain,PalgravePress
- Rojek,C. (2013) Is Marx stil relavant to the study of leisure? Leisure Studies,Vol.32, No.1, 19–33
- Veblen,T. (2005) Aylak Sınıfın Teorisi,(Çev.Z.Gültekin, C. Atay) İstanbul, Babil Yayınları
- Watson.R., Tucker,L., Drury,S. (2013) Can we make a difference? Examining the transformative potential of sport and active recreation, Sportin Society, Vol.16, No.10, 1233–1247
- Whitsun,D. (1987) Leisure, State and Collective Consumption, (Ed. J.Horne, D.Jary, A.Tomlinson), Sport, Leisure and Social Relations, London, Routledge, 229-253
- Wilson,J. (1995) Leisure in the welfare state (Ed. C.Critcher, P. Bramham, A.Tomlinson), Sociology of Leisure, London,E & F N Spon, 216-221

İLKÖĞRETİM GÖRSEL SANATLAR DERSİ KAPSAMINDA GERÇEKLEŞTİRİLEN ARAŞTIRMALARA İLİŞKİN BİR İNCELEME

Doç. Dr. Bülent GÜVEN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Eğitim Fakültesi

Öğretmen Ayşegül DÜNDAR

Milli Eğitim Bakanlığı

ÖZET

Sanat, insanlık tarihinin belki de başlangıcından bu yana her dönemde var olan bir olgu olarak ifade edilmektedir. Her dönemde ve her toplumda farklı görünüm ya da türlerle ortaya çıktığı gözlenen sanat ve sanatsal nitelikler eğitim yoluyla kazandırılabilir. Zevk, duygu ve güzel biçimler yaratmanın yanı sıra özgün, ortak, alternatif düşünceler üretmeyi öngören, yaratıcı bireyler yetiştiren zihinsel etkinlikler süreci olarak tanımlanan sanat eğitiminin küçük yaşlardan başlayarak gerçekleştirilmesi önemlidir. Sanatın ve sanat eğitiminin gerekliliği düşüncesi ile bugüne kadar 1948, 1968 ilköğretim, 1972 ortaokul ve 1992, 2005 ilköğretim programlarında sanat eğitimi yer almıştır. Programlarda gerçekleştirilen uygulamaların yanı sıra bu alana ilişkin gerçekleştirilen araştırmaların incelenerek program geliştirme boyutuna katkı sağlama üzerine odaklanan bu araştırmanın temel amacı, Türkiye’de 1948 ilköğretim programından günümüze kadar uygulamada yer alan Görsel Sanatlar (Resim-İş) dersi kapsamında 2005 ve 2016 yılları arasında gerçekleştirilen lisansüstü eğitim tezlerini ve yine bu derse ilişkin olarak yayımlanmış makaleleri belirlenen kriterler yönünden incelemektir. Bu çalışma ile bundan sonra Görsel Sanatlar dersine ve bu dersin öğretimi konusunda gerçekleştirilmesi düşünülen araştırmalara ışık tutmak ve ilköğretimde sanat eğitiminin önemini ortaya çıkarabilmek bakımlarından fayda sağlanacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın evrenini Türkiye’de yeni programın uygulamaya konulduğu 2005 yılından başlayarak Görsel Sanatlar dersi ile ilgili tamamlanmış lisansüstü eğitim tezleri ve makaleler oluşturmaktadır. Araştırmanın İlköğretim Görsel Sanatlar dersi olarak belirlenmiş olması ve bazı tezlerin erişime açık olmamasından kaynaklı olarak araştırmanın örneklemini 2005 yılından 2016 yılına kadar tamamlanmış olan 36 adet lisansüstü eğitim tezi (28 yüksek lisans ile 8 adet doktora tezi) ile ULAKBİM’de taranan konuyla ilgili 7 adet makale oluşturmuştur. Bu araştırmanın verileri tarama modelinde, doküman incelemesi yöntemi kullanılarak elde edilmiştir. İncelemeler sonucunda yapılan araştırmaların yıllara göre homojen dağılım oluşturmadığı, araştırmaların daha çok 2006, 2010 ve



2011 yıllarında sayıca artış gösterdiği, doktora düzeyinde çalışmaların daha az gerçekleştirildiği, yine araştırmaların sayıca önemli bir bölümünde nitel araştırma yönteminin kullanıldığı, tez danışmanlarının genelde tek ve Yrd. Doç. Dr unvanına sahip oldukları ve en çok dersin öğretimine yönelik araştırmalar yapıldığı belirlenmiştir. Ulaşılan bulgu ve sonuçlara dayalı olarak lisansüstü çalışmalarda alana katkı sağlayacak deneysel araştırmalara da yer verilmesi, bu alanda yapılan tezler belli aralıklarla değerlendirilmesi ve ileride yapılacak çalışmalara katkı sağlayacak yayınlar üretilmesi önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Görsel sanatlar dersi, lisansüstü eğitim, yüksek lisans tezi, doktora tezi, İlköğretim

1. GİRİŞ

Resim tarihsel süreçte iletişim ve anlatım aracı olarak kullanılmıştır. Öyle ki ilkçağdan başlayarak insanlar, yaşamlarını mağara duvarlarına yaptıkları resimlerle anlatmaya çalışmışlardır. Bu süreç içerisinde sanat kavramı insanlık tarihinin her döneminde var olan ve her var olmaya devam edecek bir olgu olarak karşımıza çıkmıştır. Bu olgu insana özgürlük alanı tanınması ve insanın kendini en iyi ifade edebildiği alanların başında gelmektedir. Bu alanın bireylere kazandırılması ise sanat eğitimi ile mümkün olabilmektedir. Sanat eğitimi, bireyin çevresini daha iyi görmesini sağlayarak içinde bulunduğu toplum ve dış dünya ile bağlantılar kurmasına, çevreye olan duyarlılığını estetik anlamda değerlendirmesine, yaratıcı ve üretici bir birey olmasına yarayan önemli alanlardan biridir. Sanat eğitimi toplumun kültürel yapısındaki bilinçlendirmeyi arttıran, yeteneklerin erken fark edilmesinin önemli olduğu, duyguları anlatma aracı ve ihtiyaçlara cevap verebilecek özelliklere sahip bir alandır. “Sanat eğitimi bugün bir zevk, duygu ve güzel biçimler yaratmanın yanı sıra özgün, ortak, çağdaş düşünceler üretmeyi öngören yaratıcı bireyler yetiştiren zihinsel etkinlikler süreci olarak görülmektedir.” (Kahraman, 2007).

Küçük yaşlarda başlayan sanat eğitimi, çocuklarda yaratıcılığı geliştirmeye yardımcı olurken aynı zamanda estetik bir düzey, iyi, doğru ve güzeli seçebilme becerisini de beraberinde kazandırmaya yardımcı olabilmektedir. Toplumdaki bütün vatandaşların sahip olmaları gereken asgari ve ortak temel bilgi ve becerilerin kazandırıldığı ilk ve en önemli örgün eğitim aşaması ilköğretimdir (Çubukçu ve Gültekin, 2006). Sanat eğitimi kavramı genel manada sanatın tüm alanlarını içerirken, daha özel anlamda ise okullarda sanat alanına yönelik verilen dersler olarak anlaşılmaktadır (San, 2003).

Sanatın ve sanat eğitiminin gerekliliği sonucunda bugüne kadar 1948, 1968 ilkokul, 1972 ortaokul ve 1992, 2005 ilköğretim programları geliştirilmiştir. Geçmişten günümüze resim ve el-işleri, sanat eğitimi, resim-iş eğitimi, resim ve görsel sanatlar gibi isimlerle ele alınmış bir derstir. Günümüzde uygulanan görsel sanatlar eğitimi öğretim programı incelendiğinde önceki programlardan farklı bir anlayışa ve yapıya sahip olduğu söylenebilir. Öncelikle, adı “ Resim –İş “ olan dersin yerine ders içerisindeki etkinliklerin sadece resim eğitimine yönelik olmayan; heykel, seramik gibi üç boyutlu; grafik, özgün baskı gibi iki boyutlu sanat alanlarını içeren “Görsel Sanatlar “ adı kullanılmıştır (Ertürk, 2013).

Görsel Sanatlar eğitimi, anlam itibari ile incelendiğinde eğitim süreci içerisinde sanatın değişik konularda, değişik boyutta ve ağırlıkta bulunduğu bir alan olduğu ortaya çıkmaktadır. Örgün eğitim içerisinde sunulan sanatsal ürünlerde bilgi ve deneyimin katkısı ile bütünleşerek bir ders olarak kendisini gösterir. İlköğretim basamağında sanat, ürünü, tarihi, eleştirisi ile öğrenilen ve öğretilen bir ders haline dönüşmesi zaman almış olsa da



programdaki yerini almayı başaran görsel sanatlar eğitimi, öğrencinin yaratıcılık, estetik gibi özelliklerinin gelişmesine, kendi yeteneklerinin farkına varmasına ve kişilik gelişimi ile sosyal gelişimine katkı sağlayan gerekli bir disiplindir. Üniversitelerde lisansüstü eğitim düzeyinde (yüksek lisans ve doktora) verilen eğitimin bir parçası olarak bilimsel çalışmalar yapılır. Bu tür çalışmalarda araştırmacılar çeşitli kaynaklara dayanarak belirli bir tezi savunurlar. Bunu yaparken çeşitli bilgileri derler, işler, değerlendirir, kendilerine göre yorumlar ve elde ettikleri sonuçlardan hareketle tezlerinin doğruluğunu tartışır (Dinler, 2000). Görsel sanatlar eğitimi alanındaki akademik çalışmaları konu edinen bu çalışma, hem tez hem makale çalışmalarını bir arada bulundurması ayrıca bunları içerik analizine tabi tutarak görsel sanatlar eğitimindeki son 11 yıllık genel yönelimi saptaması açısından önem arz etmektedir. Bu tip araştırmaların genel amacı, bilgiler üreterek farklı sorunlara farklı çözümler bulmaktır.

Bu araştırmanın amacı, Görsel Sanatlar dersi alanında yapılan lisansüstü tez çalışmalarının eğilimlerini incelemektir. Bu doğrultuda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır. 2005-2016 yılları arasında görsel sanatlar alanında yapılan yüksek lisans ve doktora tezleri ile makalelerin;

- a) Gerçekleştirildiği kurumlara göre dağılımı nasıldır?
- b) Türlerine göre dağılımı nasıldır?
- c) Gerçekleştirildiği Enstitülere göre dağılımı nasıldır?
- d) Sayısı ve yıllara göre dağılımı nasıldır?
- e) Danışmanlar açısından dağılımı nasıldır?
- f) Danışmanların unvanına göre dağılımı nasıldır?
- g) Tercih edilen araştırma yöntemleri nelerdir?
- h) Tercih edilen çalışma grupları kimlerdir?
- i) Veri toplama araçları nelerdir?
- j) Veri toplama araçlarının özgünlük durumu nasıldır?
- k) Veri toplama araçlarında kullanılan ölçeklerin türü nedir?
- l) Veri çözümlemede yararlanılan istatistiksel program ve teknikler nelerdir?
- m) Çalışmanın örnekleme türleri nelerdir?
- n) Çalışmalarda kullanılan Türkçe ve Yabancı Kaynak sayılarının dağılımı nasıldır?
- o) Çalışmalarda kullanılan ortak temalar nelerdir?

2. YÖNTEM

Bu araştırmada; ilköğretim görsel sanatlar dersi öğretimi kapsamında gerçekleştirilmiş olan lisansüstü eğitim tez çalışmaları ve yayınlar tarama modeline uygun olarak doküman incelemesi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Tarama modelleri, geçmişten günümüze bir durumu var olduğu şekliyle tanımlamayı amaçlayan araştırma uygulamalarıdır (Karasar, 2012).



2.1.Evren ve Örneklem

Türkiye’de yeni programların uygulamaya konduğu 2005 yılından başlayarak ilköğretim görsel sanatlar dersi ile ilgili yapılmış ve okuyucu erişimine açık olan lisansüstü eğitim tezleri ile ULAKBİM de taranan makaleler araştırmanın evrenini oluşturmuştur. Araştırmanın örneklemini ise, 2005 yılından 2015 yılına kadar ilköğretim görsel sanatlar dersi ile ilgili yapılmış olan ve erişime açık bulunan 36 lisansüstü eğitim tezi (28 yüksek lisans ve 8 doktora) ve yine aynı tarihlerde ULAKBİM tarafından taranan hakemli dergilerde yayımlanmış olan 7 adet makale oluşturmuştur.

2.2.Veri Toplama Araç ve Teknikleri

Verilerin toplanmasında kullanılacak kategorileri oluşturmak için öncelikle literatürden elde edilen bilgiler ışığında bir kategori havuzu oluşturulmuştur. Değerlendirmeler ışığında kategori havuzu gözden geçirilmiş ve gerekli değişiklikler yapılmıştır. Çalışma kapsamındaki makale ve tezler okunarak analiz edildikten sonra bir kez de çetele tutularak okunmuştur.

Belirlenen dergilerin ve tezlerin tamamı okunmuş, kategorilere göre sınıflandırılması yapılarak sonrasında her bir alt kategoriye ait frekanslar hesaplanmıştır. Hesaplanan frekansların hem alt kategoriler bazında hem de ana kategoriler bazında yüzdeleri alınmıştır. Elde edilen veriler alt amaçlar doğrultusunda tablolaştırılarak sunulmuştur.

3. BULGULAR VE YORUMLAR

Türkiye’de yayımlanmakta olan tezlerin ve ULAKBİM’de taranan makalelerin belirlenmesi, nitelik ve niceliğine göre değerlendirilmesi sonucunda; makale ve tezlerdeki yazarlar hangi kurumlardan oluşmuş, araştırmadaki kaynakların türleri, tez ve makaledeki Türkçe ve yabancı kaynakça sayısı, makalelerin yazımındaki yöntem bilgisi, makale ve tezdeki katılımcılar, kullanılan ölçme aracının türü, araştırma için kullanılan ölçeğin türü, ölçme aracının özgünlük durumu, ölçeğin derecesi, kullanılan analiz türleri, araştırmalarda kullanılan bilgisayar paket programları, tezlerdeki danışman sayısı, tez ve makalelerin yıllara göre dağılımı, araştırmaların yapıldığı enstitülerin türleri kategorileri oluşturulmuş ve bu kategoriler tablolaştırılarak bulgularıyla birlikte aşağıda sunulmuştur.



TABLO 1. Yazarların kurumlara göre dağılımı

ÜNİVERSİTE	f
Ankara Üniversitesi	1
Anadolu Üniversitesi	6
Akdeniz Üniversitesi	1
Balikesir	1
Bartın Üniversitesi	1
Başkent Üniversitesi	1
Çanakkale Onsekiz Mart	1
Dokuz Eylül	1
Dumlupınar	1
Gazi Üniversitesi	15
Necmettin Erbakan üniversitesi	2
Niğde üniversitesi	1
Marmara	3
Mustafa Kemal	1
Ondokuz Mayıs Üniversitesi	4
Pamukkale Üniversitesi	1
Sakarya Üniversitesi	1
Yedi Tepe	1
TOPLAM	43

Yazarların kurumlara göre dağılımı incelendiğinde en fazla sayıda Görsel Sanatlar konusunda tez çalışmalarının Gazi Üniversitesi bünyesinde bulunan araştırmacılar tarafından gerçekleştirildiği Tablo 1 de görülmektedir. Daha sonra sırasıyla Anadolu Üniversiteli (n=6) araştırmacıların tezleri yer almaktadır. Türkiye’de yaklaşık 80 Eğitim Fakültesi bulunmaktadır. 18 üniversitede Görsel Sanatlar dersi öğretimi konusunda tez çalışması gerçekleştirilmiş olup en düşük sayıca (n=1) tez çalışmasının gerçekleştirildiği üniversite sayısı 13 olarak belirlenmiştir.

TABLO 2. Araştırılan Kaynakların türleri

Kaynak Türü	F	%
Yüksek Lisans Tezi	28	65
Doktora Tezi	8	19
Makale	7	16
TOPLAM	43	100

Konuyla ilgili araştırma yapılan lisansüstü eğitim tezleri ve makalelerin dağılımı yukarıda Tablo 2 de gösterilmiştir. Tablo 2 incelendiğinde gerçekleştirilen araştırmalar arasında bulunan tezlerden 28’i (yaklaşık %65) Yüksek Lisans düzeyinde, 8’i (yaklaşık %19) Doktora düzeyinde olup, ULAKBİM’ de erişime açık olarak taranan makaleler ise 7 adet



(yaklaşık %16) olarak belirlenmiştir. Bulgulara dayalı olarak taranan çalışmalarda en büyük dilimin yüksek lisans düzeyinde gerçekleştirilen tezlerden oluştuğu ifade edilebilir.

TABLO 3. Araştırmaların Yapıldığı Enstitü Türü

Enstitü Türü	F	%
Eğitim Bilimleri Enstitüsü	29	81
Sosyal Bilimler Enstitüsü	7	19
TOPLAM	36	100

Türkiye’de 43 Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 168 Sosyal Bilimler Enstitüsü’nün bulunduğu ve faaliyet gösterdiği YÖK verilerinde görülmektedir (www.yok.gov.tr). Konuyla ilgili incelenen tezlerden 29’unun Eğitim Bilimleri Enstitüleri bünyesinde, 7’sinin ise Sosyal Bilimler Enstitüleri bünyesinde gerçekleştirildiği bulgusu Tablo 3’de yer almaktadır.

TABLO 4. Tezlerin Yıllara Göre Dağılımı

Yıllar	F	%
2005	2	4,6
2006	4	9,3
2008	3	6,9
2009	2	4,6
2010	5	11,6
2011	7	16,2
2012	4	9,3
2013	3	6,9
2014	3	6,9
2015	2	4,6
2016	4	9,3
TOPLAM	43	100

Tablo 4 incelendiğinde 2005 yılından sonra konuyla ilgili incelenen tez ve makalelerde en çok sayıdaki araştırmaların 2011 (n=7) ve 2010 (n=5) yıllarında gerçekleştirildiği belirlenmiştir. Bu durumun yeni programların ilk çıktılarının 5 yıllık süreci tamamlayarak gözlenmeye başlanmış olmasından temellendiği söylenebilir. Yıllara göre araştırmaların dağılımı, 2006 (n=4), 2008 (n=3), 2016 (n=4), 2014(n=3), 2009(n=2), 2012(n=4), 2015(n=2) şeklinde devam etmekte olup, en az çalışmanın gerçekleştirildiği yıllar 2005 ,2009,2015 olarak tespit edilmiştir.



TABLO 5. Tezlerdeki Danışman Sayıları

Tezlerdeki Danışman Sayısı	f	%
1	35	97
2	1	3
TOPLAM	36	100

İncelenen 36 tez çalışmasından tek danışmanla yürütülen tez çalışmalarının yaklaşık %97 lik bir oranla 35 adet olduğu, iki danışmanı bulunan tez çalışması sayısının ise 1 olduğu tablo 5’de görülmektedir.

TABLO 6. Tezdeki Danışman Unvanları

Unvanları	F	%
Yrd. Doç. Dr	19	53
Doç. Dr	2	5
Prof. Dr	15	42
TOPLAM	36	100

İncelenen 36 tez çalışmasında Yrd. Doç. Dr olan danışman sayısı (n=19) , Doç. Dr olan danışman sayısı (n=2),Prof. Dr olan danışman sayısı (n=15) olarak tablo 6 ‘da görülmektedir.

TABLO 7. Araştırmalarda Kullanılan Araştırma Türü

Kullanılan Yöntem Türü	F	%
Nicel Yöntem	7	16,2
Nitel Yöntem	25	58,1
Karma Yöntem	11	25,6
TOPLAM	43	100

Tablo 7’de yer alan kullanılan araştırma yöntemleri incelendiğinde en yüksek frekansta nitel araştırma türlerinin (n=25) Nicel araştırmalarda (n=7) olduğu görülmektedir.. . Araştırmalarda birden fazla yöntem kullanıldığına da rastlanmıştır. Karma yöntemin kullanıldığı (n=11) araştırmalar belirlenmiştir.

**TABLO 8. Araştırmalarda Yer alan Katılımcı Özellikleri**

Katılımcılar	F	%
Öğrenci	20	46,5
Öğretmen	10	23,25
Öğrenci ve Öğretmen	2	4,65
Öğretmen Adayı ve Öğretmen	1	2,32
Öğrenci ve Veli	1	2,32
Diğer	9	20,93
TOPLAM	43	100

Tablo 8’de incelenen araştırmaların evren ve örnekleminde yer alan katılımcıların özellikleri ve sayısı yer almaktadır. İncelenen çalışmalarda birden fazla katılımcı özelliği olduğu dikkate alınmıştır. Araştırmalarda katılımcı olarak genellikle (20 çalışma) öğrencilerin tercih edildiği görölmektedir. Araştırmalara katılan öğretmenlerin bulunduğu ise 10 çalışma bulunmaktadır. Hem öğrenci hem öğretmenlerin katıldığı 2 araştırma olduğu görölmektedir.

TABLO.9 Kullanılan Ölçek

Ölçek Türü	F	%
Derecelendirme	9	20,93
Başarı Testi	4	9,30
Soru listesi	6	13,45
Likert Tipi Ölçek	6	13,45
Belirtilmemiş/Kullanılmamış	18	41,86
TOPLAM	43	100

Araştırmalarda ölçek türü olarak en fazla derecelendirilmiş ölçeklere yer verildiği (n=9) Tablo 9’da görölmektedir. Kullanılan ölçeklerin çoğu soru listesi ve likert tipindedir. Ardından Başarı testinin (n=4) kullanıldığı görölmektedir. Bununla birlikte 18 araştırmada ölçek türü ile ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır.



TABLO 10. Kullanılan Ölçeğin Özgünlüğü

Özgünlük Durumu	F	%
Geliştirme	19	44,18
Uyarlama	6	13,45
Belirtilmemiş	18	41,86
TOPLAM	43	100

İncelenen araştırmalarda 6 adet uyarlama çalışması ve 19 adet araştırmacılarca geliştirilen bir ölçeğin kullanıldığı belirlenmiş ve tablo 10'da gösterilmiştir. Çalışmalardan 18'sinde ölçek kullanılmadığı ya da ölçeğin geliştirme ya da uyarlama olduğuna dair bir bilgiye rastlanmadığı söylenebilir. Bu çalışmalar literatür taraması, derleme, kuramsal yapı ortaya koymak amacı ile yapılan ve ölçek kullanılmayan çalışmalardır.

TABLO 11. Kullanılan Paket Program

Paket Program	F	%
SPSS	12	27,9
SPSS ve EXCEL	3	6,9
NVİVO	1	2,3
Belirtilmemiş /Kullanılmamış	27	62,7
TOPLAM	43	100

Araştırmalarda yapılan analizler için kullanılan istatistiksel paket programlar içinde en fazla SPSS (n=12) kullanıldığı Tablo 11 de görülmektedir. Bunun yanında EXCEL paket programı ile birlikte ise 3 araştırmada kullanılmıştır. 22 araştırmada ise verileri analiz ederken kullanılan program belirtilmemiştir. Bu araştırmalar literatür taraması, derleme, kuramsal yapı ortaya koymak amacı ile yapılan çalışmalardır.

**TABLO 12. Araştırmalarda Kullanılan Örnekleme Türleri**

Örnekleme Türleri	F	%
Amaçlı Örnekleme	2	4,6
Küme Örnekleme	1	2,3
Olasılık Temelli	1	2,3
Ölçüt Örnekleme	2	4,6
Seçkisiz Örnekleme	2	4,6
Durum Örnekleme	2	4,6
Oransız eleman Örnekleme	1	2,3
Belirtilmemiş	32	74,4
TOPLAM	43	100

Yapılan araştırmalarda Örnekleme türünün belirtilmediği durumlar çok fazladır (n=32) yine bu araştırmalar literatür taraması, derleme, kuramsal yapı ortaya koymak amacı ile yapılan çalışmalardır. Örnekleme durumu belirtilen çalışmaların frekansı Tablo 12’de gösterilmiştir.

TABLO 13 . Araştırmalarda kullanılan desen ve modeller

DESEN-MODELLER	F	%
DeneySEL Desen	3	6,9
Yarı DeneySEL Model	1	2,3
Eylem Araştırması	4	4,6
Tarama Modeli	13	30,2
Betimsel araştırma Modeli	1	2,3
Karma Modeller	4	4,6
Belirtilmemiş	15	34,8
TOPLAM	43	100

Yapılan araştırmalarda kullanılan modellerin Tablo 13 deki sonuçlarla belirtilmeye çalışıldı. En çok kullanılan model tarama modelidir. 15 tane çalışmada da kullanılan modeller belirtilmemiştir.

**TABLO 14 . Kullanılan Analiz Tekniği**

Analiz Tekniği	F	%
İçerik Analizi	2	6
İçerik analizi +Betimsel A.	1	3
T testi	1	3
Betimsel Analiz	8	24
Excel	1	3
T testi +Anova	1	3
T testi+ Varyans +Betimsel A.	1	3
Varyans A. + Korelasyon	1	3
T testi+ Anova Testi	1	3
Belirtilmemiş	19	49
TOPLAM	36	100

Araştırmalarda analiz türü olarak farklı teknikler kullanılmıştır. En sık kullanılan teknik içerik analizi (n=2) olarak bulunmuştur. Betimsel İstatistiki Teknik (n=8) ve Birden çok analizin kullanıldığı araştırmalara da rastlanmıştır. Betimsel İstatistiki Teknik ve ANOVA (n=8), Betimsel İstatistiki Teknik, F Testi ve T testi (n=6), T Testi ve ANOVA (n=5) birden çok analizin kullanıldığı çalışmalarda en sık rastlanan analiz türlerindedir.

Tablo 14'de tezlerde veri çözümlemede yararlanılan istatistiksel teknikler incelenmiştir. Bu verilere göre teknikler; betimsel teknikler ,t-testi, varyans analizi (ANOVA), doküman analizi, faktör analizi, betimsel analiz ve içerik analizi olarak sınıflandırılmıştır.

TABLO 15 . Araştırmalarda Kaynak Kullanım Durumu

Türkçe Kaynak Kullanım Aralığı	f	%
0-50	23	53,48
50-100	16	37,20
100-150	4	9,30
TOPLAM	43	100
Yabancı Kaynak Kullanım Aralığı	f	%
0-30	37	86,04
30-50	6	13,96
TOPLAM	43	100



Tablo 15 incelendiğinde araştırmalarda kullanılan Türkçe kaynaklar 0-50 (n=23) aralıında bulunmaktadır. Yabancı kaynaklar ise 0-30 (n=37) aralıında görölmektedir. Bazı tezlerde yabancı kaynakların hiç kullanılmadığı da görölmüştür.

TABLO 16. Tez ve makalelerde kullanılan ortak temalar

Temalar	f	%
Öğretim Yöntemleri	4	9,30
Yaratıcılık Kavramı	3	6,97
Öğretim Programı	10	23,25
Değerlendirme		
Görsel Sanat Kültürü	2	4,65
Beceri Kazanımı	1	2,32
Müze Bilinci	2	4,65
Materyal Kullanımı	1	2,32
Nesnel Gerçeklik	1	2,32
Akıllı Tahta Kullanımı	1	2,32
Drama Destekli Eğitim	1	2,32
Renk bilgisi	1	2,32
Yapılandırmacı yaklaşım	1	2,32
Görsel Sanatlar dersinin önemi	9	20,93
Soyut Çalışmalar	1	2,32
Eğitsel Oyunlar	1	2,32
Fiziki Şartlar	1	2,32
İnsan Figürü Çizimi	1	2,32
Görsel Sanatlar ders saati	1	2,32
Disiplinler arası Öğretim	1	2,32
TOPLAM	43	100

Tablo 16 incelendiğinde araştırmalarda ortak olarak işlenen temanın Öğretim Programı değerlendirmesi (n=10) olduğu görölmektedir. Sırasıyla Görsel Sanatlar dersinin önemi (n=9), Öğretim Yöntemleri (n=4) Yaratıcılık kavramı (n=3) temaları da yoğun olarak kullanılmıştır. Diğer temalar eşit düzeyde kullanılmıştır bir sonraki çalışmalarda üzerinde çalışmanın az olduğu temalardan olmasına dikkat edilirse bu alana katkı daha fazla sağlanacaktır.



4. SONUÇ ve ÖNERİLER

İlköğretimde önemli yeri olan Görsel Sanatlar dersinin hedefine ulaşması dersin etkili bir şekilde öğretmenler tarafından kullanılması ve öğretilmesine bağlıdır. Eğitimciler her türlü ön yargılardan uzak, yenilikçi teknoloji ile barışık düzeye getirilmelidir. Öğretmenler kendilerini geliştirmeli, zengin materyal seçenekleri ile dersi daha verimli hale getirmelidirler. Öğretmen, öğrenci, veli ve okul idaresi iyi bir iletişim içerisinde olmalıdır. Bu araştırma ile Görsel Sanatlar ya da Sanat eğitimi alanında farklı araştırma konuları üzerinde odaklanarak alanın gelişimine ve literatüre katkı sağlanması beklenmektedir. Görsel sanatlar dersi alanında 36 lisansüstü eğitim tezi (28 yüksek lisans ve 8 doktora tezi) ve 7 adet makale incelenmiştir. Çalışmadan elde edilen bulgular doğrultusunda ulaşılan sonuçlar ve bu sonuçlara yönelik geliştirilen öneriler şu şekilde özetlenebilir:

2005-2016 yılları arasında her yıl görsel sanatlar alanında 2007 yılı hariç yüksek lisans tezi yazıldığı görülmüştür. Ancak doktora tezi her yıl hazırlanmamış sadece 2005, 2008, 2009 ve 2010 yıllarında hazırlanmıştır. Bu sonuçlar bize görsel sanatlar dersinin yüksek lisansta sürekli bir şekilde çalışıldığını ancak doktora da kesintiye uğradığını göstermektedir. Çalışma evrenine bakıldığı zaman çalışmalar en çok öğrenciye yönelik yapılmıştır. En çok kullanılan araştırma yönteminin nitel araştırma yöntemi olduğu belirlenmiştir. En çok kullanılan veri toplama aracı anket ve görüşme formu olarak belirlenmiştir. Çalışmalarda en çok kullanılan istatistiksel teknikler ise betimsel tekniklerdir. Çalışmalardaki tez danışmanlığını en çok Yrd. Doç Dr. unvanına sahip danışmanların yaptığı belirlenmiştir. Çalışmalarda en çok dersin öğretim programını değerlendirmeye ve önemini belirlemeye yönelik konuların ele alındığı söylenebilir.

Bu sonuçlar ışığında danışmanlar yeni araştırmacıları Görsel Sanatlar alanında özellikle doktora düzeyinde çalışmaya yönlendirmelidir. Tezlerde daha çok öğrencilerle çalışılmasına rağmen diğer gruplarla da çalışmalara önem verilmelidir. Bu konudaki çalışmaların teşvik edilmesi gerekmektedir. Araştırmacıların danışmanları tarafından yönlendirilmesi gerekmektedir. Bu alanda yapılan tezler belirli aralıklarla değerlendirilmeli ve yapılacak çalışmalara ışık tutulmalıdır.



KAYNAKÇA

- Akgül,B.(2013). İlköğretim Görsel Sanatlar Dersinde Akıllı Tahta Kullanımının Öğrenci Başarısına Etkisi.Gazi Üniversitesi,Ankara.
- Akın, N. O (2006). İlköğretim Görsel Sanatlar Eğitiminde Estetik Eğitimi. Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Aksoy,N .D(2010).Postmodern Sanat Eğitimi Kapsamında İlköğretim Görsel Sanatlar Eğitiminin Değerlendirilmesi ve Programın Yeniden Yapılandırılmasına Yönelik Öneriler.Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Akyıldız,F. M.(2006).İlköğretim Okullarında (9-12 Yaş) Görsel Sanatlar Dersi Kapsamında Renk Bilgisi'nin Kavratılmasındaki Sorunlar ve Çözüm Önerileri.Ondokuz Mayıs Üniversitesi,Samsun.
- Arslan, M. M., ve Eraslan, L. (2003). Yeni Eğitim Paradigması ve Türk Eğitim Sisteminde Dönüşüm Gerekliliği. *Milli Eğitim Dergisi*, 160, 89-106.
- Ateş,R.(2007).İlköğretim 7-11 Yaş Grubu İçin Görsel Sanatlar Dersi'nin Önemi.Marmara Üniversitesi,İstanbul.
- Aypek, Arslan A. ve Tokbaş Eyiol. P. (2006). Görsel sanatlar eğitiminde standartlar ve uygulama, *Ulusal Sınıf Öğretmenleri Sempozyumu*. Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Bahar,S.(2011).Sınıf Öğretmenlerinin ve Sınıf Öğretmenliğinde Okuyan Öğrencilerin Görsel Sanatlar ile İlgili Görüşleri.Niğde Üniversitesi,Niğde.
- Beykal, O. F. (2005). *İlköğretim Okulları 6. Sınıf Resim-İş Dersi Öğretim Programındaki Özgün Baskiresim Konularının ÇASEY ile Uygulanmasının Öğrencilerin, Başarılarına, Tutumlarına ve ÖğrenmeninKalıcılığına Etkisi* Ankara: G.Ü EBE Resim-İş Eğitimi ABD Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Canlı,K.(2016).İlkokul 4. Sınıf Görsel Sanatlar Dersinde Sanal Müze Uygulamasına İlişkin Öğretmen,Öğrenci ve Veli Görüşleri.Necmettin Erbakan Üniversitesi,Konya.
- Çubukçu, Z. ve Gültekin, M. (2006). İlköğretimde öğrencilere kazandırılması gereken sosyal beceriler. *BİLİG*,37, 155-174.
- Demir,S.(2014).Sınıf Öğretmenlerinin Öğrencilerin Görsel Sanatlar Dersinin Amaçlarına Erişi Düzeylerine İlişkin Görüşlerinin Belirlenmesi.Dumlupınar Üniversitesi,Kütahya.
- Dinler, Z. (2000). *Bilimsel araştırma ve internet'e bağlı bilgi merkezleri*. Bursa: Ekin Kitapevi.
- Dorukan,N.(2009).İlköğretim Kurumlarındaki Görsel Sanatlar Dersinin Uygulamaları ve Sonuçları.Marmara Üniversitesi,İstanbul.
- Duman,A.(2013).İlkokul 4. Sınıf Öğrencilerinin Eğitsel Oyunlarla Görsel Sanatlar Dersine Olan İlgilerinin Belirlenmesi.Gazi Üniversitesi,Ankara.
- Ertürk,M.(2013).İlköğretim 2. Kademe Görsel Sanatlar Eğitimi Dersi Öğretim Programının Öğretmen Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi.Anadolu Eğitim Bilimleri Dergisi, Ocak,3(1).
- Etike, S. (2001). *Cumhuriyet dönemi resim eğitimi (1923-1950)*. Ankara: Güldiken Yayınları.



- Kurtulus, Y. (2000). *Türkiye’de sanat eğitimi tarihi (1950-1999)*. Yayınlanmamış Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Gökmen,S.(2016).İlköğretim 6. Sınıf Öğrencilerinin Hayalden İnsan Figürü Çizimlerine Görsel Sanatlar Dersinin Etkisi.Gazi Üniversitesi,Ankara.
- Gürdal,A.(2007).Görsel Sanatlar Dersinde Yapılandırmacı Yaklaşımaya Dayalı Öğretim Uygulamalarına İlişkin Öğretmen görüşleri.Anadolu Üniversitesi,Eskişehir.
- İnci,H.(2012).İlköğretim Görsel Sanatlar Dersinde Yer Alan Üç Boyutlu Biçimlendirme Çalışmalarının Nesnel Gerçeklik Basamağındaki Öğrencilerin Özgüven Gelişimlerine Katkısı. Ondokuz Mayıs Üniversitesi,Samsun.
- Kahraman,A.D.(2007).Sınıf Öğretmenlerinin Görsel Sanatlar Dersi Programının Uygulamasında Karşılaşılan Sorunlara İlişkin Görüşleri ve Çözüm Önerileri.Anadolu Üniversitesi,Eskişehir.
- Kahvecioğlu, N. S.(2007).İlköğretim 2. Sınıf Görsel Sanatlar Dersinde Bilgisayar Destekli Öğretim ve Geleneksel Öğretim Yöntemlerinin Öğrenme Üzerindeki Etkisinin Karşılaştırılması.Gazi Üniversitesi,Ankara.
- Karameşe, E. (2016).Türkiye ve Kanada ilköğretim görsel sanatlar dersi öğretim programlarının karşılaştırmalı olarak incelenmesi (Nitel Bir Araştırma). (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).Bartın Üniversitesi,Bartın.
- Karasar, N(1999).Bilimsel Araştırma Yöntemleri.Nobel Yayınları,Ankara.
- Karasar, N. (2012). *Araştırmalarda Rapor Hazırlama*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Kaya,Ö .(2006).İlköğretim 3. Sınıf Görsel Sanatlar Dersinde Drama Destekli Eğitimin Yaratıcı Sürece Katkıları.Gazi Üniversitesi,Ankara.
- Keleş,P.(2012).İlköğretim Görsel Sanatlar Dersinde Dijital Kültürün Öğrencilerin Yaratım Sürecine Etkileri.Ondokuz Mayıs Üniversitesi,Samsun.
- Kırıçoğlu, O.T. (1991). *Sanatta Eğitim Görmek, Anlamak, Yaratmak*.Demircioğlu Matbaacılık, Ankara
- Kocaman,Ö.(2011).İlköğretim Görsel Sanatlar Dersinde Verilen Temel Tasarım Eğitiminin Yaratıcılığa Katkısının Belirlenmesi.Mustafa Kemal Üniversitesi,Hatay.
- Koç ,E (2008).İlköğretim Görsel Sanatlar (Resim-İş) Dersi Öğretim Programlarının Değerlendirilmesi.Çanakkale Onsekiz mart Üniversitesi,Çanakkale.
- Koç,H. H.(2011).İlköğretim Görsel Sanatlar Eğitimi Dersi Öğretmenlerin Materyal Kullanımına Yönelik Görüşleri.Gazi Üniversitesi,Ankara.
- Koçak,S .K(2010).İlköğretim Görsel Sanatlar Eğitim Dersindeki Müze Etkinliklerine Yönelik,Öğrenci,Öğretmen ve Müze Yetkililerinin Görüşleri.Gazi Üniversitesi,Ankara.
- Lanpir,C .K(2010).İlköğretim Görsel Sanatlar Dersinde Küçük grup Çalışmaları: Bir Eylem Araştırması.Anadolu Üniversitesi,Eskişehir.
- M.E.B. (2006). *Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programı*. Ankara.



- Orhun, F. B. (2005). İlköğretim Okulları 6. Sınıf Resim-İş Dersi Öğretim Programındaki Özgün Baskiresim Konularının Çok Alanlı Sanat Eğitimi Yöntemi ile Uygulamasının Öğrencilerinin Başarısına, Tutumlarına ve Öğrenmenin Kalıcılığına Etkisi. Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Özsoy, V. (1993). Eğitim Fakültesi Resim – İş Eğitimi Bölümlerinde Yeniden Yapılanma ve Bir Program Önerisi. *Eğitim ve Bilim Dergisi S: 121*
- Özsoy, V. (1999). Güzel Sanatlar Öğretiminde Çok Alanlı ve Projelere Dayalı Bir Yöntem. *I. Ulusal Sanat Eğitimi ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri*, Çanakkale : Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi.
- Özsoy, V. (2006). Görsel Sanatlar Eğitiminde Uygulamalar, Ankara: Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği Yayınları No:4, Sayfa:19.
- Pekdağ, G. N. (2011). İlköğretim Görsel Sanatlar Öğretim Programının Öğretmen Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi. Balıkesir Üniversitesi, Balıkesir.
- San, İ. (2003). *Sanat eğitimi kuramları*. Tan Yayınları:25, Eğitim Dizisi:1. Ankara:Özen Matbaacılık.
- Sağ, M. (2009). İlköğretim Görsel Sanatlar Dersinde Eleştiri Becerilerinin Kazandırılması (Kilim Örneği). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Sağlam, Ş. (1992). 6-14 Yaşlarında Resim-İş Eğitimi. Esin Yayınevi, İSTANBUL
- Sarı, H. N. (2011). İlköğretim Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programının Kuramsal Yapı ve Uygulanabilirlik Açısından Değerlendirilmesi. Gazi Üniversitesi, Ankara.
- San, İ. (2002). Sanatla Eğitim Üzerine Yeni Düşünceler. *I. Ulusal Sanat Eğitimi ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri*, Çanakkale: OMÜ Eğitim Fakültesi.
- Tarı, H. (2011). İlköğretim Okullarının 1. 2. 3. Sınıflarında Uygulanan Görsel Sanatlar Dersinin Öğretmen Görüşlerine Dayalı Olarak Değerlendirilmesi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Tarlakazan, E. (2010). İlköğretim Görsel Sanatlar Dersi 6. Sınıf Kazanımlarının İşbirlikli Öğrenme Yöntemi Etkinlikleri İle Gerçekleştirilmesinin Öğrenci Erişimine Etkisi. Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Türkkan, B. (2008). İlköğretim Görsel Sanatlar Dersi Bağlamında Görsel Kültür Çalışmaları: Bir Eylem Araştırması. Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Türkyılmaz, R. (2008). İlköğretim Okulları İkinci Kademe Görsel Sanatlar Dersinde Soyut Çalışmaların Yeri. Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Tütüncü, S. (2006). İlköğretim Görsel Sanatlar Eğitimi Çerçevesinde Çocuk Resminde Yaratıcılık Kavramının Algılanışına İlişkin Bir Durum Çalışması. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Twigg, D., & Garvis, S. (2010). Erken Çocukluk Eğitiminde Sanatın Keşfi. *Uluslararası Dergi Toplumda Sanatlar*, 5 (2), 193-204



- Ünlü, Kırac H. (1999). *İlköğretim okullarında sınıf öğretmenlerinin resim-iş dersi programını uygulamada karşılaştıkları sorunlar üzerine bir çalışma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ünver, E. (2002). *İlköğretim Kurumları I.Kademede Resim-İş Eğitimine Yönelik Hazırlanan Programlar ve Sorunları*, Gazi Ün. Eğitimde 75. Yılı Sanat Eğitimi Sempozyumu. Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Matbaası.
- Varış,F.(1996).Eğitimde Program Geliştirme Teori ve Teknikler.Alkım Yayıncılık,ANKARA
- Yavuz ,Z.(2014).Fiziki Şartların 8-9 Yaş Grubu öğrencilerinin Görsel Sanatlar Dersindeki Başarısına Etkisi.Gazi Üniversitesi,Ankara.
- Yılmaz,M.(2015).Görsel Sanatlar Dersindeki Zenginleştirilmiş Öğretim Ortamının Öğrenci Davranışına,Ürünlerine Etkisi(Üç Boyutlu Tasarım Konuları Örneğiyle).Gazi Üniversitesi,Ankara.
- YÖK (1983). Lisansüstü Eğitim-Öğretim Enstitülerinin Teşkilat ve İşleyiş Yönetmeliği. 03.03.1983 tarihli ve 17976 sayılı Resmi Gazete
- Yükselgün,Ö(2010).İlköğretim Görsel Sanatlar Dersi Öğretim Programındaki “Görsel Sanatlar Kültürü” Öğrenme Alanının Uygulamasına İlişkin Sınıf Öğretmenlerinin Görüşleri.Anadolu Üniversitesi,Eskişehir.
- Zafer,H.(2015).Görsel Sanatlar Dersinin Etkiliğini Arttırmada Yöneticilerin Etkisi.Yeditepe Üniversitesi,İstanbul



JOURNAL OF AWARENESS

**BATI TRAKYALI TÜRK ÖĞRENCİLERİN, OKUDUKLARI
KİTAPLARI ANLAMA DÜZEYLERİ AÇISINDAN
DEĞERLENDİRİLMESİ**

Doç. Dr. Esin YAĞMUR ŞAHİN

ÇOMÜ Eğitim Fakültesi

Yrd. Doç. Dr. Gülnur AYDIN

Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Doç. Dr. Abdullah ŞAHİN

ÇOMÜ Eğitim Fakültesi

Okt. Mesout KALIN SALI

ÇOMÜ TÖMER

Kübra EMRE

ÇOMÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsü

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Yunanistan'ın Batı Trakya bölgesindeki ilkökul öğrencilerinin okuma ve anlama başarılarını farklı değişkenler açısından saptamaktır. Seçilen okuma kitaplarından hazırlanan 45 sorudan oluşan başarı tesninin güvenilirlik ve geçerliliği yapılmıştır. Test, KR-20 formülüne uygun olarak yapılan güvenilirlik analizi sonucu testin iç tutarlılığı katsayısı 0.87 olarak bulunmuştur. Araştırmaya 200 ilkökul öğrencisi katılmış ve yapılan analiz sonucu öğrencilerin okuduğunu anlamada orta düzeyde başarılı oldukları; kız öğrencilerin erkek öğrenciler arasında, kızların lehine anlamlı bir fark olduğu; bölgelere göre de da farklılıklar saptanmış ancak bu farklılıklar anlamlı görülmemiştir.

Anahtar Kelimeler: Batı Trakya Türkleri, İlkokul Öğrencileri, Kitap Okuma, Anlama ve Değerlendirme Becerisi, Okuma ve Anlama, Azınlık Eğitimi.

ABSTRACT

This study aims to investigate the reading comprehension of 200 primary school students living in the Western Thrace, region of Greece, namely Gümülcine and İskeçe through different



variables. 45-question- achievement test was prepared from the selected books and its reliability and validity was conducted. To KR-20 the internal consistency of the test is found to be 0.87. The finding shows that the comprehension of primary school students is at the medium level. Additionally, a significant difference is found between the girls and boys and the difference is in favour of girls. Regional differences were also recorded however the difference is relatively minor.

Keywords: *Western Thrace, Primary School Students, Reading Comprehension, Comprehension and Assessment skills, Minority Education*

1. GİRİŞ

Batı Trakya; doğusundan Meriç Nehri, batısından Karasu Nehri, kuzeyinden Rodop Dağları, güneyinde ise Adalar Denizi (Ege Denizi) ile çevrilmiş olup 8578 kilometrekarelik dar bir şerit halinde uzanan bölgedir (Cin,2009 ve Gökçen, S. 2003). Batı Trakya, tarih boyunca pek çok medeniyete ev sahipliği yapmış, Doğu ile Batı'nın birbirine açılan kilit noktası olmuştur. Türklerin Balkanlara ve Batı Trakya'ya kuzeyden ilk gelişi Hunların yaptığı akınlarla başlamış; Macarlar, Bulgarlar, Peçenekler ile devam etmiştir. Anadolu'dan yani güneyden Rumeli'ye geçiş ise, ilk olarak Osmanlıdan önce, Aydınoğlu Umur Bey tarafından gerçekleştirilmiştir. Devam eden süreçte Osmanlı Devleti'nin uyguladığı hoşgörü ve iskân politikalarıyla Balkanlarda Türk dili ve kültürü yaygınlaşmıştır (www.burasibatitrakya.com).

Türkler, 19. ve 20. yüzyılların oldukça karışık ve zorlu geçtiği bu bölgede, eski siyasi etkinliğini ve gücünü kaybetmesinden dolayı azınlık durumuna düşmüştür. 1923 Lozan Barış Antlaşmasından itibaren Batı Trakya Türkleri resmi bir azınlık olarak Yunanistan'da yaşamaya başlamışlardır (Cin, 2015). Batı Trakya Türklerinin milli kimliklerini kaybetmemeleri için eğitim konusu oldukça önemli bir meseledir. Eğitim hakları uluslararası anlaşmaların yanında Yunanistan ile Türkiye arasında imzalanan ikili anlaşmalarla da garanti altına alınmıştır (Burma, 2008). Böylece, Batı Trakya Türkleri eğitimlerini kendi azınlık okullarında çift dilli öğretim programıyla sürdürebilmektedirler. Yunan eğitim sistemine göre zorunlu eğitim dokuz yıldır. Bunun 6 yılı ilkökul ve diğer 3 yılı ise ortaöğretimin alt kademesi olan ortaokuldur. Zorunlu olmayan ortaöğretimin üst kademesi olan liseler de 3 yıl eğitim vermektedirler (Mpilali, 2008). Azınlık eğitiminin süresi de belirlenmiş olan bu sistemle aynıdır.

Azınlık eğitiminin Yunanistan'da sistematik şekilde yürütülmesi eğitim hususunda problem olmadığı anlamına gelmemektedir. Azınlık eğitiminin başlıca sorunları; Türkçe derslerinin azaltılması, yetersiz derslikler, eksik ve çağın gereksinimlerini karşılamayan öğretim programı, ders kitapları, öğretmenler, Türk okullarının kapatılarak sayısının git gide azalmasıdır (Ayhan, 2014 ve Gül, 2007). Batı Trakya Türklerine uluslararası anlaşmalarla taahhüt edilen ana dilde eğitim hakkı, Türkçe derslerinin azaltılması gibi çeşitli uygulamalarla ihlal edilmektedir. Son 150 yıllık tarihi süreçte Balkanlarda ve Batı Trakya'da meydana gelen hadiseler, buradaki Türk varlığını olumsuz etkilese de hemen hemen bütün Balkan ülkelerinde Türkçenin etkin bir dil olarak kullanılmasını engellememiştir (Şanlı ve Jable, 2009). Batı Trakya Türkleri de ana dillerini ve milli kimliklerini koruyabilmek için büyük mücadele vermektedir.

Batı Trakya Türkleri için de hayati önem taşıyan ana dili öğretiminin temel amacı; anlama gücünün geliştirilmesi, anlatım beceri ve alışkanlığının kazandırılması, dinleme ve okuma alışkanlığı ve zevkinin oluşturulması, kişisel aktif ve pasif söz varlığının zenginleştirilmesi, temel dil bilgisi kurallarının öğretilmesi ve dil bilinci ile sevgisinin oluşturulmasıdır (Kavcar, Oğuzkan ve Sever, 1995). Ana dili eğitimi içerisinde yer alan diğer



alanların yanında, okuma eğitimi de oldukça önemli bir yere sahiptir. Kitap okumayan çocukların dili iyi kullanmaları ve okuduklarını anlama konusunda zorluklar yaşayabilecekleri bir gerçektir (Turan, 2006). Okuma, dilin anlama boyutu içinde yer aldığı ve öğrenmenin en güçlü araçlarından birini oluşturduğu için okuma becerisi, ilköğretimin ilk sınıfında öğrencilere kazandırılmalıdır (Sallabaş, 2008). Bundan dolayı okuma, eğitim hayatının ve öğrenmenin temelini oluşturmaktadır. Blomm'un (1995): "Okuma, akademik başarının temelini oluşturur." şeklindeki sözleri de bu düşünceyi destekler niteliktedir. Bunun içindir ki okuma becerisi gelişmiş öğrenciler, sadece ana dili öğretiminde değil akademik yaşamlarının tümünde daha da başarılı olmaktadır. Bu nedenle çalışmada Batı Trakya Türk azınlık okullarında eğitim gören ilkokul düzeyindeki öğrencilerin okuma ve anlama performansları ölçülmeye çalışılmıştır. Öncelikle öğrencilere beş kitap okutulmuş, daha sonra bu beş kitaptan hareketle hazırlanan 45 çoktan seçmeli sorudan oluşan test bizzat bölgeye gidilerek öğrencilere uygulanmıştır. Kitap okumaya teşvik ve sınava katılımı artırmak amacıyla da en iyi ilk üç öğrenci ödüllendirilmiştir.

2. YÖNTEM

Yunanistan'ın Batı Trakya Bölgesinde yaşayan Türk öğrencilerin okuduklarını anlama düzeylerini belirlemeyi ve bunlara etki eden değişkenler açısından incelemeyi amaçlayan betimsel nitelikteki bu araştırmanın modeli tarama modellerinden ilişkisel tarama (survey) modelidir (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2008). Araştırmada, 2016-2017 eğitim-öğretim yılında Batı Trakya'nın İskeçe ve Rodop ilindeki ilkokul öğrencileri evreninden basit seçkisiz örnekleme yaklaşımı kullanılarak örneklem oluşturulmuştur. Araştırma grubundaki öğrencilerin 100'ü (%50) Rodop ilinden, 100'ü (%50) İskeçe ilinden seçilmiştir. Araştırmaya 123 kız (%61,50), 77 erkek (%38,50) olmak üzere toplam 200 (%100) öğrenci katılmıştır.

3. VERİLERİN TOPLANMASI

Batı Trakyalı ilkokul seviyesindeki öğrencilerin okuduklarını anlama düzeylerini ölçmek için kullanılan "Okuduğunu Anlama Akademik Başarı Testi (OAABT)"in oluşturulması aşamasında ilk olarak araştırmanın içeriği ile ilgili "Yıldız Tozu (2. ve 3. sınıflar), Kuş Baba (2. ve 3. sınıflar), Bir Şeftali Bin Şeftali (2. ve 3. sınıflar), Guguklu Saatin Kumrusu (4., 5. ve 6. sınıflar), Dünyanın Merkezine Seyahat (4., 5. ve 6. sınıflar) ve Küçük Prenses (4., 5. ve 6. sınıflar)" isimli kitaplar incelenmiştir. Bu kitaplardan yararlanılarak 45 adet çoktan seçmeli sorudan oluşan test oluşturulmuştur. Testin kapsam geçerliliğinin kontrol edilmesi için uzman kişilere başvurulmuş, 4 ayrı Türkçe öğretimi ve 1 ölçme değerlendirme uzmanı tarafından değerlendirilmiş ve gerekli düzeltmeler yapılmıştır. Okuduğunu Anlama Başarı Testinin KR-20 formülüne uygun olarak yapılan güvenilirlik analizi sonucunda iç tutarlılık katsayısının 0,87 olduğu belirlenmiştir.

4. VERİLERİN ANALİZİ

Toplanan veriler SPSS 21 istatistik paket programı kullanılarak çözümlenmiştir. Araştırmada başarı testine ilişkin verilerin analizinde parametrik istatistik tekniklerinden bağımsız örneklemler *t-testi* kullanılmıştır. Bir değişkene ilişkin oluşan grupların, bir bağımlı değişkene ait puanlar karşılaştırılırken, iki ilişkisiz örneklem arasında anlamlı bir farkın olup olmadığını belirlemek için ilişkisiz *t-testi* kullanılır (Büyüköztürk, 2011). Batı Trakyalı ilkokul öğrencilerinin okuduklarını anlama düzeyleri ile cinsiyetleri ve buldukları bölge faktörü arasındaki ilişkiyi belirlemek için *t-testi* uygulanmıştır. Elde edilen veriler tablo halinde sunulmuştur.



5. BULGULAR VE YORUM

Tablo 1: Öğrencilerin Cinsiyete Göre Dağılımları

Gümülcine ve İskeçe	F	%
Kız	123	%61,50
Erkek	77	%38,50
Toplam	200	%100

Akademik Başarı Testi (OAABT)'ne katılan öğrencilerin frekans değerlerine bakıldığında 123 kız öğrenci ve 77 erkek öğrenci ile toplamda 200 öğrenci olduğu görülmektedir. Kız ve erkek öğrenci katılımı yüzdesi ise %61,50 ile kız ve %38,50 ile erkek öğrenciden oluşmaktadır.

Akademik Başarı Testi (OAABT)'ne ilişkin verilerin analizinde parametrik istatistik tekniklerinden *bağımsız örneklem t-testi* kullanılmıştır. Uygulanan testte 45 soru sorulmuş ve analiz bu soru sayısı üzerinden yapılmıştır. Yapılan analizler üzerine Akademik Başarı Testi sonuçlarının ortalaması 23,50 olarak belirlenmiştir. Diğer bir ifade ile tüm öğrencilerin başarı testine yönelik elde ettikleri başarının ortalama düzeyi 23,50'dir. Bu da öğrencilerin orta düzeyde başarılı olduklarını göstermektedir.

Tablo 2: Öğrencilerin Okuduğunu Anlama Başarılarının Cinsiyet Değişkenine Göre Analizi ile İlgili Bulgular

Cinsiyet	N	X	Standart Sapma	t	p*
Kız	200	27,6900	7,382	7,970	0,000
Erkek		19,3100	7,487		

* 0,05

Tablo 2'de görüldüğü üzere, Akademik Başarı Testi sonucunda kız öğrencilerin 27,69 oranında doğru cevap verdikleri, erkek öğrencilerin ise 19,31 oranında doğru cevap verebildikleri anlaşılmaktadır. Bu bulgudan hareketle, öğrencilerin okuduğunu anlama başarıları üzerinde cinsiyet değişkeninin kız öğrenciler lehine anlamlı bir fark oluşturduğu söylenebilir ($t=7,970$, $p=0,00$).

Tablo 3: Öğrencilerin Okuduğunu Anlama Başarılarının Cinsiyet Değişkenine Göre Analizi ile İlgili Bulgular

Bölge	N	X	Standart Sapma	t	p*
Gümülcine	200	25,9677	7,63537	1,165	0,251
İskeçe		22,9286	9,09323		

* 0,05



Tablo 3'te görüldüğü üzere, Akademik Başarı Testi sonucunda Gümülcineli öğrencilerin 25,96 oranında doğru cevap verdikleri, İskeçeli öğrencilerin ise 22,92 oranında doğru cevap verebildikleri anlaşılmaktadır. Bu bulgudan hareketle, öğrencilerin okuduklarını anlama başarıları üzerinde bölge değişkeninin etkisinin olduğu ancak anlamlı fark oluşturmadığı söylenebilir.

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada çerçevesinde uygulanan “*Akademik Başarı Testi*”ne katılan 100 Gümülcineli, 100 İskeçeli toplam 200 öğrencinin sonuçları incelendiğinde öğrencilerin-Gümülcine bölgesi İskeçe’ye göre nispeten daha iyi olsa da- okuduğunu anlama yüzdeleri orta düzeyde çıkmıştır. Bunun sebebi olarak azınlık eğitiminde yaşanan sorunları gösterebiliriz. Eğitim sistemindeki bu sorunların çözümlenememesi, bölgedeki azınlık Türk çocuklarının akademik gelişmelerine zarar vermektedir. Bu sorunların yarattığı boşluklar da öğrencilerin sonraki eğitim-öğretim hayatlarında sürekli karşlarına bir sorun olarak çıkmakta ve akademik başarılarını olumsuz yönde etkilemektedir. Yunanistan’ın bilinçli bir şekilde azınlık eğitimindeki sorunları ortadan kaldırma yönünde herhangi bir şey yapmaması ve gün geçtikçe mevcut sorunlara ilave yeni sorunlar çıkarması da bölgedeki Türk çocuklarının akademik başarısını daha da zora sokmaktadır. Ayrıca çalışmadaki bulgulardan hareketle iki bölge (Gümülcine ve İskeçe) arasındaki Türkçe okuma-anlama düzeylerindeki fark da dikkat çekicidir. İskeçe bölgesinde yaşayan Batı Trakyalı Türkler, Gümülcine’deki Türklere oranla Türkçeyi sosyal yaşamlarında daha az kullandıkları için Türkçe okuma-anlamada daha az başarılı olmuşlardır. Bu da İskeçe bölgesinde Türkçeye verilen önemin arttırılması gereğini ortaya koymaktadır. İşte tüm bu sorunların giderilebilmesi amacıyla Türkiye, Batı Trakya Türklerinin eğitim-öğretimine birtakım projeler aracılığıyla destek vermek için çaba sarf etmektedir. “*Batı Trakya Bölgesinde Yaşayan Türk Öğrencilere Yönelik Uzaktan Öğretim Ders Destek Sistemi Projesi*” bu anlamda hayata geçirilmiş önemli bir projedir. Projede Türkiye; Batı Trakya’daki öğrencilere, günümüz teknolojisinin insanlığın hizmetine sunduğu en önemli gelişmelerden biri olan uzaktan eğitim yoluyla, çağımızın eğitim öğretim alanındaki yenilikleriyle zenginleştirilmiş ders desteğinde bulunmaktadır. “*Fen Bilgisi, Biyoloji, Kimya, Matematik, Türkçe, Edebiyat, Tarih*” derslerinin verildiği projede ayrıca, Batı Trakyalı Türk öğrencilere rehberlik hizmeti de sunulmaktadır. Bu proje gibi benzer çalışmaların artması, bölgedeki soydaşlarımızın yaşamak zorunda bırakıldığı eğitim sorunlarının giderilmesine ve bölgedeki Türk öğrencilerin akademik başarı seviyelerinin daha iyi duruma gelmesine ciddi destek sağlayacaktır.



- Akbaş, A. V. (2006). *Kuş Baba*. İstanbul. Salıncak Yayınları.
- Ayhan, H. (2014). Batı Trakya Türk azınlığının hukuki ve siyasi sorunlarının asimilasyon politikası çerçevesinde tahlili. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 42, Kütahya.
- Behrengi, S. (2009). *Bir Şeftali Bin Şeftali*. İstanbul: Demos Yayınları.
- Blomm, B. S. (1995). *İnsan nitelikleri ve okulda öğrenme*. (D. A. Özçelik Çev.) İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Burma, M. (2008). *Lozan'dan günümüze Batı Trakya'da azınlık eğitimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Trakya Üniversitesi, Edirne.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2008). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri (2. Baskı)*. Ankara: Pegem.
- Büyüköztürk, Ş. (2011). *Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı: İstatistik, araştırma deseni, SPSS uygulamaları ve yorum (ondördüncü baskı)*. Ankara: Pegem Akademi.
- Cin, T. (2009). Batı Trakya Türklerinin hukuki statüsü sorunları ve Avrupa Birliği. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11/1, s. 48-60.
- Cin, T. (2015). Yunanistan'daki Müslüman Türk azınlığın eğitim ve öğretimine ilişkin hukuki düzenlemeler (1830-1940). *Ege Stratejik Araştırmalar Dergisi*, 2/1, s. 48-60.
- Demir, C. ve Yapıcı, M. (2007). Ana dili olarak Türkçenin öğretimi ve sorunları. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9/2, s. 177-192, Afyon.
- Gökçen, S. (2003). Yunanistan'ın Batı Trakya politikası: Batı Trakya Türklerinin sorunları. *Atatürk Dergisi*, 3/3.
- Gül, N. (2007). *Balkan harbi ve takip eden on yıllık süreçte Yunan dış politikası esasları ekseninde Türk ve gayrimüslimleri hedef alan baskıcı ve asimilasyona matuf uygulamalar ve günümüze yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Trakya Üniversitesi, Edirne.
- Kavcar, C. ve Oğuzkan, F. (1995). *Türkçe Öğretimi*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Kutlu, M. (2016). *Yıldız Tozu*. İstanbul: Erdem Yayınları.
- Mpilali, A. (2008). Sygkritiki Proseggisi Twn Ekpaideutikwn Systimatwn Elladas, Oggarias Souidias, Sto Paradigma Tis Ekpaideutikis Aksiologisis, Stin Prwtovathmia. (Yunanistan-Macaristan-İsveç Eğitim Sistemlerinin Karşılaştırmalı Yaklaşımı, İlköğretimdeki Eğitimin Değerlendirilmesi Örneği). (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Patra Üniversitesi, Patra.
- Sallabaş, M. E. (2008). İlköğretim 8 Sınıf Öğrencilerinin Okumaya Yönelik Tutumları ve Okuduğunu Anlama Becerileri Arasındaki İlişki. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 9/16, s. 141-155, Malatya.
- Saint-Exupery, A. (2016). *Küçük Prenses*. İstanbul: Parıltı Yayıncılık.
- Sinan, A. T. (2006). Ana dili eğitimi üzerine bazı düşünceler. *Fırat Üniversitesi Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları Dergisi*, 4/2, s. 75-78, Elazığ.
- Şanlı, C. ve Jable, E. (2009). Balkanlarda Türk dili ve edebiyatı. *I. Uluslararası Balkanlarda Tarih ve Kültür Kongresi*. Kosova - Priştine. <http://www.sbekongre.sakarya.edu.tr/kongre1/Bildiri/41-58.pdf> (Erişim Tarihi: 01.05.2017)
- Şirin, M. R. (2015). *Guguklu Saatin Kumrusu*. İstanbul: Nar Yayınları.
- Verne, J. (2015). *Dünyanın Merkezine Seyahat*. İstanbul: Parıltı Yayıncılık. http://www.burasibatitrakya.com/bati_trakya/item/6-bat%C4%B1-trakya-tarihi.html (Erişim Tarihi: 01.05.2017)

UZAKTAN TÜRKÇE DERSLER ALAN BATI TRAKYALI TÜRK ÖĞRENCİLERİN KENDİLERİNİ DEĞERLENDİRME ÇALIŞMASI

Doç. Dr. Abdullah ŞAHİN

ÇOMÜ Eğitim Fakültesi

Doç. Dr. Esin YAĞMUR ŞAHİN

ÇOMÜ Eğitim Fakültesi

Yrd. Doç. Dr. Gülnur AYDIN

Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Okt. Mesout KALIN SALI

ÇOMÜ TÖMER

Kübra EMRE

ÇOMÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Numan YILDIRIM

Çanakkale Sosyal Bilimler Lisesi

ÖZET

Rehberlik, modern eğitimin vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Rehberlik alanını bu denli vazgeçilmez yapan doğru karar verebilmeye destek olmasıdır. Öyle ki, doğru kararın olmadığı yerde bilginin de, çok çalışmanın da başarıya ulaştırması pek mümkün olmamaktadır. Eğitim süreçleri boyunca rehberlik hizmetinden mahrum kalmış olan Batı Trakyalı Türk öğrencilerin, son iki yıldır Türkiye ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi destekli uzaktan Türkçe öğretimi projesi kapsamında rehberlik hizmetine kavuşması sağlanmıştır. Bu çalışmanın amacı, Batı Trakya Türklerinin yeni yeni ulaşabildikleri rehberlik hizmeti doğrultusunda, öğrencilerin bireysel olarak kendilerini değerlendirmelerini ve daha doğru kararlar alabilmelerini sağlayabilmek amacıyla “Kendini Değerlendirme Envanteri” uygulayarak durumlarının tespitini yapmaktır. Gümülcine’de yaşayan lise son sınıftaki Türk öğrencilere, geçerlik ve güvenilirlik çalışması yapılmış olan Kendini Değerlendirme Envanteri uygulanmıştır. 94 öğrenci üzerinde uygulanan envanter değerlendirilmiş ve bu sonuçlar doğrultusunda bireysel yetenekleri belirlenerek, uygulamanın frekans değerlerine bakılarak, envanteri uygulayan öğrencilerin daha çok hangi mesleklere yakın olduklarının tespiti yapılmıştır. Sonuç



olarak araştırmadan en yüksek yüzdeliğe sahip olan alanlar “düzenli yaşam, yaratıcılık, iş ayrıntıları”, en düşük yüzdeliğe sahip alanlar ise “liderlik, ticaret, değişiklik, edebiyat, müzik ve güzel sanatlar” olarak çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler:Batı Trakya, Azınlık EĞitimi, Kendini Değerlendirme, Uzaktan Türkçe Dersler, Meslek SeÇimi, Rehberlik

ABSTRACT

Counselling has become a sine qua non of modern education. What makes the counselling field so indispensable is to support for the right decision. In fact, where there is no right decision, it is not possible for knowledge and working hard to reach the success. Western Thrace Turkish students, who have been deprived of counselling services during the training process, have been provided with counselling services through the distance Turkish Teaching Project supported by Çanakkale Onsekiz Mart University, Turkey for the last two years. The aim of this study is to determine the situation by applying a "self-assessment inventory" in order to enable students to evaluate themselves individually and make more accurate decisions in the direction of the new guidance services that Western Thrace Turks can reach recently. A self-assessment inventory of which validity and reliability studies have been conducted, was administered to Turkish high school students living in Gümülcine. The inventory was applied on 94 students has been evaluated and their individual abilities have been determined according to the results obtained. By looking at the frequency values of the application, through this, the students' aptitudes towards the occupation match to their talent has been determined. As a result, "regular life, creativity, work details" are found to be the highest and "leadership, trade, change, literature, music and fine arts" are the lowest area.

Key words: Western Thrace, Minority Education, Self-assessment, Distance Turkish Lessons, Choice of Profession, Counselling

1. GİRİŞ

İnsanoğlu yaşamı boyunca, doyuma ulaşmak, birey olarak kendini ortaya koymak, saygın bir kimlik kazanmak vb. pek çok nedenle seÇimler/tercihler yapmak zorundadır. Bu seÇimler/tercihler onun, an'ını Şekillendirdiği kadar geleceğine de yön verir. Kişiliğini, yaşam standardını, dünya görüşünü, alışkanlıklarını belirleyecek olan bu seÇimler, çocukluktan kurtularak yetişkinliğe adım atmanın da bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gençlik ağı hayatın en önemli ve en kritik dönemlerinden biri'dir. Genç inan, çocukluktan kurtulmanın ve yetişkinliğin orumluluğunu almaya başlamının tedirginliğini yaşar (Erdoğan, 1992; Karaca, 2005). Tedirginliğin giderilebilmesinde ise sistematik bir bilinç oluşturmanın ve farkındalıkların önemi büyüktür.

Çağdaş toplumlarda bireyin; zgr, ilgi ve yeteneklerine göre, sahip olduğu imkânlar ve göstereceği çaba doğrultusunda sağlıklı seÇimler yapabilmesi beklenmektedir. Bu da, kendisiyle ilgili objektif öz değerlendirme yapabilecek durumda olması anlamına gelmektedir. Bunu gerçekleştirebilen birey, mesleki yönelimini de doğru Şekilde belirleyecektir. “Meslek, kişinin kimliğinin en önemli kaynağı olup, onun etraftan çay rmeğine, başkaları ile ilişki kurmağına, toplumda bir yer edinmeğine ve işe yaradığı duygusunu yaşamasına olanak veren bir etkinlik alanıdır” (Kuzgun 2000).

Meğlek adece para kazanma aracı değildir. Meğlek, her Şeyden önce yetenekleri kullanma, kendini erekleştirme ve eliştirme yoludur. Kişi kendiğine haz veren bir işi yaptığı zaman yorgunluk duymaz, dolayısıyla treğenilen işi hağalığına da tutulmaz (nalın,



2005). Çalışma hayatı ile bireysel yeterliliklerin uyumsuzluğu, bilinçsizce yapılan tercihler ya da ülke politikaları, ömür boyu mutsuzluğa sebebiyet verebilir. Mutsuzluğun önüne geçmek içinse zaman zaman bir rehber desteğine ihtiyaç duyulmaktadır.

Değişen ve gelişen teknolojilerle bir yandan bazı meslekler yok olurken, diğer yandan yeni yeni meslek alanları ortaya çıkmaktadır. Bütün bunlar bireyin kendi ile ilgili eğitim sorumluluklarına dair farkındalığının artırılmasını, üretimin bir çıktısı olmakla kalmayıp üretmenin bilincinde olmayı gerekli kılmaktadır.

Doğru seçimler/tercihler; gelişim dönemlerini sağlıklı yaşama, kendini tanıma, gerçekçi değerlendirmelerle kendi iç dinamiklerini harekete geçirebilme ve çevre olanaklarından etkin yararlanmayı odağa aldığından, bir ülkenin azınlığı durumunda olan topluluklar için gerek psikolojik, gerekse sosyal çevre olanakları bakımından zorluklar barındırmaktadır. Bu zorlukları yaşayan topluluklardan biri de Yunanistan vatandaşı olan Batı Trakya Türkleridir.

Birleşmiş Milletlerce 1966 yılında kabul edilen Uluslararası Medeni ve Siyasal Haklar Sözleşmesi'nin 27. maddesinde azınlıkların korunmasından söz edilmekte; ancak azınlık tanımına hangi grupların dâhil edildiği belirtilmemektedir (Sella-Mazi 2001:155; akt. Ahmet, 2005: 89). Sayı, dil, din, etnik köken, ortak bilinç gibi parametrelerin hangisinin ya da hangilerinin azınlığı tanımlamada başat faktör olduğu konusunda kesin bir cevap olmasa da, dilin her türlü azınlık için siyasi bir değerlendirme alanı olduğu yadsınamaz gerçektir.

Uluslararası hukuk, azınlıkların korunması konusunda üç yol tanımaktadır: Birincisi, yaşama hakkıdır; buna göre, bir azınlık fiziksel ve kültürel olarak varlığını koruyabilme hakkına sahiptir. Bu, insan haklarının bir gereğidir. İkincisi, eşitlik hakkıdır; buna göre tüm azınlıklara eşit muamele ile yaklaşmak gereklidir. Üçüncüsü kimlik hakkıdır ve en önemlisi budur. Azınlıkların kimliklerini koruyup yaşatabilmelerine imkân sağlanmalıdır (Sohn, 1982; akt. Çoban ve Burulday, 2015:346). Batı Trakya'da, Müslüman azınlığın farklı üç etnik gruptan oluştuğu benimsenmektedir (Heraclides, 2002: 299; akt. Çoban ve Burulday, 2015: 346-347). Ancak Yunanlılar, bu bölgede Türk şeklinde bir etnik köken ya da kültür üzerine sınıflandırmayı tehlikeli bulmuş, tamamını "Müslüman" ya da "azınlık" olarak tanımlamayı tercih etmişlerdir.

Bilindiği üzere; Batı Trakya Türk azınlığının hakları konusunda 1923'te Lozan'la kurulan denge, İstanbul'daki Rum nüfusun azalması gerekçe gösterilerek Yunanistan tarafından kısıtlamalar yapılarak bozulmuş, pek çok sorunun ortaya çıkmasıyla da etkisi tartışılacak nitelikte çeşitli çalışmalar ortaya konmuştur.

Batı Trakya Türk azınlığı sorunlarının başında şüphesiz ki eğitim yer almaktadır. 1830'lardan itibaren, Yunanistan'da bir azınlık dili olarak tanınan Türkçe, Lozan'dan sonra ortalama yüz elli bin Türk azınlık için eğitim dili olarak da kabul edilmiştir. Aynı zamanda 2003'te hazırlanmış bir rapora¹ göre, Yunanistan toplam nüfusunun yüzde üçüne tekabül eden (300 bin civarında) Türkçe konuşan veya anlayan farklı düzeylerde insanın varlığından bahsedilmektedir. Bu da Türklerle iletişimde olan pek çok Yunanlının veya farklı etnik kökene sahip insanların Türkçeyi öğrendiğinin göstergesidir.

¹Mercator Education, The Turkish Language in Education in Greece, 2003 raporu.



Özel statülü ve devlet denetimine tabi ilk ve orta dereceli okullarda iki dilli olarak sürdürülen azınlık eğitiminde, Türk ve Yunan öğretmenler görevlendirilmektedir. “İlkokullarda uygulanan eğitim programına göre derslerin bir kısmı Yunanca bir kısmı Türkçe okutulmaktadır. Türk Dili, Din bilgisi, Matematik, Tabiat Bilgisi ve Teknik derslerin eğitim dili Türkçedir” (Kelağa, 2000). Cin (2009:162), AB üyesi Yunanistan uyruğundaki Batı Trakyalı Müslüman Türklerin, hukuken azınlık statüsünde oldukları Yunanistan’da, kendi ana dillerinde eğitim ve öğrenim imkânlarından bilinçli ve sistematik bir biçimde mahrum bırakıldıklarını belirtmektedir. Böylelikle ya asimile olmaya ya da göç etmeye mecbur bırakılan bir kitle oluşturulmaya çalışılmaktadır.

Azınlık okullarında Türkiye Türkçesi kullanılsa da, Lozan’dan bugüne 90 küsur yıllık sürecin oluşturduğu kopuş sebebiyle ağız farklılıklarının olduğu görülmektedir. Yine, dil edinim sürecini tam anlamıyla tamamlayamamış bireylerin, iki dilli bir eğitim sistemine tabi olması, egemen kültür altında duygusal gitgelleri de beraberinde getirmektedir. Okullarda Türkiye’deki gibi rehberlik hizmetleri bulunmadığından sorunların aşılması noktasında destek sağlanamamaktadır.

Kelağa Ahmet (2007), kendi aralarında yazılı ve sözlü dili Türkçe olarak benimseyen Batı Trakya Türklerinin özellikle eğitilmiş kesiminin, egemen kültürü temsil eden ve sosyal statü kazanmanın yanı sıra mesleki açıdan yükselmeye de etkili olan Yunancanın tesiri altında olduğundan bahsetmektedir. Yani baskın kültürün etki alanını genişletmek suretiyle Batı Trakya Türk azınlığının kendi kültürlerinden uzaklaştırılmaları söz konusudur.

Türkiye ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi tarafından desteklenen ve Batı Trakya’da 2015 yılından itibaren yürütülmekte olan “Batı Trakya Bölgesinde Yaşayan Türk Öğrencilere Yönelik Uzaktan Öğretim Ders Destek Sistemi Projesi” kapsamında, yukarıda belirtilen eğitim sorunlarına bir nebze de olsa çözüm olabilecek Uzaktan Türkçe dersler ve ayrıca rehberlik hizmetleri verilmektedir. Halen ilkökul, ortaokul ve lise olmak üzere toplam 2120 öğrencinin kayıtlı olduğu projede haftada toplam 90 saat Uzaktan Türkçe dersler (Türkçe, sosyal bilgiler, fen bilgisi, matematik, fizik, kimya, biyoloji, tarih, edebiyat, Türk dili ve anlatımı) anlatılmaktadır. Bunun 145 kadarını lise son sınıf öğrencileri oluşturmaktadır. Lise son sınıf öğrencileri ise haftada 30 saat uzaktan Türkçe dersler (Türk Dili ve Anlatımı, Edebiyat, Fizik, Kimya, Biyoloji, Matematik, Tarih) almaktadırlar.

Bu çalışmada, uzaktan Türkçe derslerin öğretimiyle birlikte eğitim hayatları boyunca mahrum kaldıkları rehberlik hizmetlerinden faydalanmaları sağlanan ve lise son sınıfta öğrenim gören Türk öğrencilerin, belirlenmiş olan başarı alanlarındaki durumları tespit edilmeye çalışılmıştır.

Bu doğrultuda, araştırmanın problem cümlesini “Batı Trakyalı öğrencilerin belirlenmiş olan başarı alanlarındaki durumları nedir?” sorusu oluşturmakta ve daha da özelden aşağıdaki sorulara cevap aranmaktadır:

1. “Batı Trakyalı öğrencilerin belirlenmiş olan başarı alanlarındaki durumları bölgelere göre değişiklik göstermekte midir?”
2. “Batı Trakyalı öğrencilerin belirlenmiş olan başarı alanlarındaki durumları cinsiyetlere göre değişiklik göstermekte midir?”



2. YÖNTEM

2.1.Desen

Bu araştırmada, Batı Trakyalı Türk öğrencilerin başarı alanlarını ve mesleki eğilimlerini belirlemeye yönelik betimsel tarama modelinde ilişkiisel tarama yöntemi kullanılmıştır. Tarama modelindeki araştırmalar, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu gibi betimlemeyi amaçlar (Karasar, 2006). Betimsel tarama modellerinin içinde yer alan ilişkiisel tarama modelleri ise; iki ve daha çok değişken arasındaki birlikte değişim durumunu ya da derecesini belirlemeyi amaçlar (Cohen, Manion ve Morrison, 2000; Karasar, 2006:81).

2.2.Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni 2016-2017 eğitim öğretim yılında Batı Trakya'da öğrenimlerine devam eden 145 lise son sınıf öğrencisi oluşturmaktadır. Seçkisiz örneklem yaklaşımına göre oluşturulan örneklem toplam 94 öğrenciden meydana gelmektedir.

Tablo 1:Örneklem Grubunun Özellikleri

	Kız		Erkek		Toplam	
	F	%	F	%	F	%
Gümülcine	40	42,50	13	13,90	53	56,40
İskeçe	25	26,60	16	17,00	41	43,60
Toplam	65	69,10	29	30,90	94	100

Tablo 1'deki örneklem grubunun özelliklerine baktığımızda, öğrencilerin genel frekansları 94'tür ve bunun %56,40'ını kız, %43,60'ını ise erkek öğrenciler oluşturmaktadır. Gümülcine Bölgesi'nin katılım frekansları 40 kız ve 13 erkek öğrenciyle toplamda 53'tür. Yüzdelerine baktığımızda kızların oranı%42,50, erkeklerin oranı ise %26,60'tır. İskeçe Bölgesi, 25 kız ve 13 erkek ile daha düşük frekansı değerine sahiptir. Grup içi dağılımda ise İskeçe Bölgesi %26,60 kız ve %17,00 erkek öğrenci ile Gümülcine'ye oranla daha homojendir.

2.3.Veri Toplama Aracı

Kuzgun Y. (1988) tarafından geliştirilen Kendini Değerlendirme Envanteri'ni oluşturan alt ölçeklerin, 1902 öğrenciden elde edilen puanlar üzerinden hesaplanan Cronbach alfa katsayılarının 0.58 ile 0.92 arasında değiştiği ve ortalama değerin 0.78 olduğu görülmüştür (Koç, 2006). Bu yönüyle ölçeğin güvenilir olduğu söylenebilir. Ölçekte 3'ü algılanmış yetenek (sözel, sayısal, şekil-uzay), 11'i ilgi (temel bilim, sosyal bilim, canlı varlık, mekanik, ikna, ticaret, iş ayrıntıları, edebiyat, güzel sanatlar, müzik ve sosyal yardım) ve 9'u meslek değeri (yeteneği kullanma, yaratıcılık, yarışma, işbirliği, değişiklik, düzenli yaşam, liderlik, kazanç ve ün sahibi olma) alanı olmak üzere toplam 23 özellik, ölçme kapsamına alınmıştır. Envanterde her bir altölçekte 10 olmak üzere toplam 230 madde vardır. 4'lü likert tipindeki ölçek (1 = Hiçbir zaman, 4 = Her zaman) şeklinde derecelendirilmiştir (Koç, 2006).



2.4.Verilerin Analizi

Araştırmanın nicel verileri, SPSS 21.0 paket programı ile frekans ve yüzdelik değerleri belirlenerek analiz edilmiştir. Elde edilen değerler tablo halinde belirtilmiş ve envanterin alt alanları göz önünde bulundurularak yorumlanmıştır.

Tablo 2:Kendini Değerlendirme Envanteri Sonuçları

Alanlar	Gümlüncine		İskeçe	
	Kız (GK) %	Erkek (GE) %	Kız (İK) %	Erkek (İE) %
Sözel	58,50	59,20	62,26	60,87
Sayısal	55,49	55,68	50,97	49,75
Şekil-Uzay	56,36	57	54,14	52,79
Temel-Bilim	60,60	61,91	63,53	63,24
Sosyal-Bilim	25,78	26,83	30,78	29,73
Canlı-Varlık	28,94	28,75	33,08	33,32
Mekanik	37,70	39,71	37,17	39,41
İkna	62,88	62,50	65,57	64,92
Ticaret	32,17	32,32	34,98	34,81
İş Ayrıntıları	70,51	72,27	71,63	69,83
Edebiyat	34,67	34,32	41,93	42,63
Güzel Sanatlar	47,54	48,31	46,96	46,56
Müzik	43,89	44,22	45,10	44,04
Sosyal Yardımlaşma	35,26	35,45	41,83	41,15
Yeteneği Kullanma	69,64	70,29	68,90	67,65
Yaratıcılık	74,53	75,48	71,57	70,01
Yarışma	62,68	63,63	60,07	57,57
İş Birliği	54,22	54,01	56,69	55,20
Değişiklik	44,82	45,44	46,07	43,99
Düzenli Yaşam	80,64	80,02	81,81	80,87
Liderlik	46,72	46,84	44,68	43,96
Kazanç	55,92	55,99	56,84	57,04
Ün Sahibi Olma	57,26	58,54	55,85	54,91



Tablo 2’de verilen Kendini Değerlendirme Envanteri sonuçları incelendiğinde, envanterde bulunan 23 alandan “Sözel” alanda İskeçe bölgesinin hem kız (%62,26) hem de erkek öğrencilerde (%60,87) Gümülcine’den daha yüksek yüzde oranına sahip olduğu görülmektedir. Bu durumun ikinci alan olan “Sayısal”da tam tersine olduğunu göremekteyiz. Gümülcine’deki kız öğrencilerin “Sayısal”daki yüzdesi %55,49, erkek öğrencilerin ise %55,68’dir. “Şekil-Uzay” alanına bakıldığında hem bölge hem de cinsiyet değişkenlerinin birbirinden çok farklı olmadığı görülmektedir. Bu alanın yüzdeler oranları sırasıyla, Gümülcine erkek %57, Gümülcine kız %56,36, İskeçe kız %54,14 ve İskeçe erkek %52,79 şeklindedir.

“Temel-Bilim” ve “Sosyal-Bilim” alanlarının yüzdeler oranları farkı dikkat çekicidir. Öğrenciler “Temel-Bilim” alanında %60,60-%63,24 arasında puan almışken, “Sosyal-Bilim” alanında %25,78-%30,78 puan arasındadır. Hatta “Sosyal-Bilim” alanı diğer alanlara göre hem bölge hem de cinsiyet yüzdeleri olarak en düşük orana sahip alandır. Bu yüzdeler oranı %28,75(Gümülcine erkek),%28,94(Gümülcine kız),%33,08 (İskeçe kız) ve %33,32(İskeçe erkek) oranlar ile “Canlı-Varlık” alanı takip etmektedir. Ayrıca, “Ticaret” %32,17-%34,98 ve “Mekanik” %37,17-%39,71 ile her değişkene göre düşük yüzdelerdeki alanlardandır.

“Edebiyat” ve “Sosyal Yardımlaşma” alanlarının oranı düşük olsa da İskeçe lehine belirli bir fark vardır. Buna göre “Edebiyat”ta Gümülcineli kız öğrenciler %34,67, erkek öğrenciler %34,32 iken İskeçeli kız öğrenciler %41,93 ve İskeçeli erkekler %42,63 oranındadır. Ayrıca, “Sosyal Yardımlaşma” alanında da Gümülcineli kız öğrenciler %35,26, erkek öğrenciler %35,45 iken İskeçeli kız öğrenciler %41,83 ve İskeçe erkekler %41,15 ile benzer durum sergilemektedir.

Yüzdeler oranlar baz alındığında bölgelere ve cinsiyetlere göre ortalamanın altında olan diğer alanlar “Güzel Sanatlar” (GK %47,54, GE %48,31, İK %46,96 ve İE %46,56), “Müzik” (GK %43,89, GE %44,22, İK %45,10ve İE %44,04), “Değişiklik” (GK %44,82, GE %45,44, İK %46,07 ve İE %43,99) ve “Liderlik” (GK %46,72, GE %46,84, İK %44,68 ve İE %43,96) alanlarıdır. Dört alanın oranlarında dikkat çeken, hem bölgeler arası hem cinsiyetler arası hem de alanlar arası oranların birbirlerine çok yakın olmasıdır.

“İş Birliği” (GK %54,22, GE %54,01, İK %56,69 ve İE %55,20), “Kazanç” (GK %55,92, GE %55,99, İK %56,84 ve İE %57,04) ve “Ün Sahibi Olma” (GK %57,26, GE %58,54, İK %55,85 ve İE %54,91) alanları yüzdeler ortalamanın biraz üzerindedir. Bunun yanında “İkna” (GK %62,88, GE %62,50, İK %65,57 ve İE %64,92) alanı yüzdeleri ortalamanın üzerinde olup bölge olarak İskeçe lehinedir. “Yeteneğini Kullanma” (GK %69,64, GE %70,29, İK %68,90 ve İE %67,65) ve “Yarışma” (GK %62,68, GE %63,63, İK %60,07 ve İE %57,57) alanlarında ise yüzdeler oranlar Gümülcine lehinedir.

Tablo 2’deki verilerde Batı Trakyalı öğrencilerin Kendini Değerlendirme Envanteri yüzdelerlerine göre en yüksek üç alan sırasıyla, “İş Ayrıntıları” (GK %70,51, GE %72,27, İK %71,63 ve İE %69,83), “Yaratıcılık” (GK %74,53, GE %75,48, İK %71,57 ve İE %70,01) ve “Düzenli Yaşam” (GK %80,64, GE %80,02, İK %81,81 ve İE %80,87)’dir. Özellikle “Düzenli Yaşam”ın diğer tüm alanlara oranla hem bölgeler hem de cinsiyetler arasında yüksek ve birbirlerine çok yakın oldukları görülmektedir.

Tablo 2’deki verilere göre Batı Trakyalı öğrencilerin Kendini Değerlendirme Envanteri yüzdelerlerine göre en düşük alanlar sırasıyla, “liderlik (GK %46,72, GE %46,84, İK %44,68 ve İE %43,96), ticaret, (GK %32,17, GE %32,32, İK %34,98 ve İE %34,81) değişiklik, (GK %44,82, GE %45,44, İK %46,07 ve İE %43,99) edebiyat, (GK %34,67, GE



%34,32, İK %41,93 ve İE %42,63) müzik (GK %43,89, GE %44,22, İK %45,10 ve İE %44,04) ve güzel sanatlar (GK %47,54, GE %48,31, İK %46,96 ve İE %46,56)"dır.

3. SONUÇ ve ÖNERİLER

Gelişimde genetik kadar çevrenin de etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Envanteri uygulayan öğrencilerin ortak özelliğinin azınlık ferdi olmaları ve azınlık ortamında geliştikleri, bu bakış açısı ile ele alındığında sonuçların daha bir anlam kazandığı görülebilmektedir. Buna en açık örnek olarak "Liderlik" alanının düşük olmasını verebiliriz. Bu durum, çoğunluk içinde bir azınlık grup olarak yaşamının açık getirisidir. Azınlık olmanın bir başka belirgin özelliği kendi içlerinde hep yaşadıkları düzende yaşamaya çalışmalarıdır. Buna bir azınlık için "korunma psikolojisi" olarak bakılabilir. Batı Trakya Türk Azınlığının Yunanistan'da hep aynı bölgelerde yaşıyor olmaları aynı kültür ve aynı dilin getirisi olarak daha çok birbirleriyle iletişim halinde olmaları da "Değişiklik" alanının yüzdelik oranının düşük çıkmasını açıklar niteliktedir. Ayrıca, sorunlu bir eğitim sisteminde eğitim alan Batı Trakyalı öğrencilerin "Edebiyat", "Müzik", "Güzel Sanatlar" gibi alanlardan da uzak kaldıkları görülmektedir. Doğal olarak da bu alanlara hitap eden meslek gruplarına uygunluk yüzdeleri düşük çıkmaktadır.

Batı Trakya Türklerinin büyük çoğunluğunun tarımla uğraştığını göz önünde bulundurursak "Ticaret" alanının neden düşük olduğu anlaşılabilir. Kışları okula giden ve yazları ailelerine tarım işlerinde yardımcı olan çocuklar "Ticaret" alanından uzak kalmaktadır. Yüzdeliğin düşük olması bunu destekler niteliktedir. Bunun yanında sonuçların en yüksek yüzdeliğe sahip olan alanı "Düzenli Yaşam" olarak görülmektedir.

Tüm başarı alanları kendi içinde hem bölge hem de cinsiyet değişkenine göre birbirine yakın yüzdeliklerden oluşmaktadır. Bu da Batı Trakyalı Türk öğrencilerin aralarında ne kadar benzerlik gösterdiğini yansıtmaktadır. Azınlık olarak yaşamının getirisi olan kendi içine kapalılık ve belli bir düzen dışına çıkamama durumu, öğrenci değerlendirme sonuçlarında her yönden homojen bir yapı sergilemektedir.

Bu araştırmadan hareketle aşağıdaki önerilerde bulunulabilir:

1. Batı Trakya azınlık okullarında öğrenim görmekte olan Türk öğrencilere, mahrum oldukları rehberlik hizmetlerinin sağlanması ve azınlık psikolojisinin oluşturduğu negatif etkiyi ortadan kaldırmak ya da en aza indirmek için devlet destekli çalışmalar/projeler artırılabilir.
2. Yunanistan politikaları ile Batı Trakya Türklüğünün kısıtlanmaya çalışılan hakları, Türkiye-Yunanistan arasında yapılacak anlaşmalarla korunabilir ve devlet güvencesine alınabilir.
3. Kendini değerlendirme ve meslek seçimi üzerine odaklanan bu çalışmaya benzer çalışmalar, rehberlik hizmetlerinin diğer alanları (gelişim, oryantasyon, verimlilik, benlik bütünlüğü, çevre-veli-öğrenci ilişkileri, izleme değerlendirme, yönlendirme vs.) için de ayrı ayrı planlanabilir.
4. Bu çalışmada, azınlık psikolojisinin oluşturduğu psikoloji ve Batı Trakya'nın belirli bölgelerinde hayatını sürdürme zorunluluğundan dolayı liderlik, değişiklik, güzel sanatlar, müzik, edebiyat ve ticaret gibi geri kaldıkları mesleki alanları geliştirmeye yönelik projeler/araştırmalar yapılabilir.



KAYNAKÇA

- Cin, T. (2009). Batı Trakya Türklerinin hukuki statüsü, sorunları ve Avrupa Birliği. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), ss.147-179.
- Cohen, L., Manion, L. ve Morrison, K. (2000). *Research Methods in Education*. (5th Ed. London) New York: Routledge Falmer.
- Çoban, F., Burulday, A.F. (2015). Yunan milliyetçiliğinin ve mütakabiliyet ilkesinin Yunanistan'daki Müslüman Türk azınlığın haklarına etkileri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 8(38), ss.340-350.
- Erdoğan, İ. (1992). *Çağdaş eğitim sistemleri* (5. Baskı), İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Karaca, S. (2005). *Üniversite son sınıf öğrencilerinin iş bulma konusundaki kaygı düzeylerinin incelenmesi*. Yayınlanmamış lisans tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu.
- Karasar, N.(2006). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kelağa Ahmet, İ. (2005). *Yunanistan'da (Batı Trakya'da) ikidilli eğitim veren azınlık okullarında Türkçe ve Yunanca öğrenim gören öğrencilerin okuduğunu anlama ve yazılı anlatım becerilerinin değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkçenin Eğitimi ve Öğretimi Ana Bilim Dalı
- Kelağa, A. (2007). Yunanistan'da Batı Trakya'da Türk azınlığın anadili ve eğitim dillerinden biri olarak Türkçe. 38. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (ICANAS)*, II. Cilt: Dil Bilimi, Dilbilgisi ve Dil Eğitimi, ss. 977-991, Ankara. <http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/KELA%C4%9EA-AHMET-%C4%B0brahim-YUNAN%C4%B0STAN%E2%80%99DA-BATI-TRAKYA%E2%80%99DA-T%C3%9CRK-AZINLI%C4%9EIN-ANAD%C4%B0L%C4%B0-VE-E%C4%9E%C4%B0T%C4%B0M-D%C4%B0LLER%C4%B0NDEN-B%C4%B0R%C4%B0-OLARAK-T%C3%9CRK%C3%87E.pdf> (Erişim Tarihi: 04.05.2017)
- Koç, B. (2006). İlgili ölçümlerinin madde sayısının azaltılması ve yaş ranjının genişletilmesine yönelik bir geçerlik-güvenirlilik çalışması. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Çıkurova Üniversitesi, Adana.
- Kuzgun, Y. (2000). *Meslek danışmanlığı* (2. Baskı) Ankara: Doğu Matbaacılık
- Ünalın, Ş. (2005). Hayatta önemli bir dönüm noktası: Meslek seçimi. İnternet'ten 15 Eylül 2006'da elde edilmiştir: <http://www.ilkadimdergisi.com>



JOURNAL OF AWARENESS

MEKANİK İŞLEVİNİN ÖTESİNDE ESTETİK BAĞLAMINDA “SİNEMADA KURGU”

Yrd.Doç.Dr.Feridun NİZAM

Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi,
Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

ÖZET

Kurgu, sinema tarihinde ortaya çıkışı itibariyle çekim hatalarını veya oyuncuların kusurlarını gidermeyi amaçlayan bir yoldur ancak bunun ötesinde sanatsal ve estetik kaygılar taşımaktadır. Kurgunun mekanik yönünü ön plana alan montaj anlamı basit bir kesme birleştirme ifadesi verirken; kurgu daha çok estetik ve yetenek gereken özellikleri içine almaktadır. Çekim sonrasında görüntülerin kurgulanmasıyla yapılan önceden tasarlanan bir düşünce doğrultusunda oluşturulmuş senaryonun kendi bütünlüğü içinde çekilmesi ve çekilen görüntülerin senaryo doğrultusunda sıralanarak, gerekli ses ve efektlerin eklenmesiyle birlikte izleyiciye sunulacak biçime getirilmesidir. Ya da en basit anlamıyla kendi içinde tematik olarak bağıntılı görüntülerin birleşimidir.

Birleştirme, düzeltme, kısaltma ve inşa etme gibi temel fonksiyonları bulunan kurgu sinema sanatının şu anda bulunduğu noktada olmasındaki en büyük yardımcısı ve kendisi de estetik bir sanat olarak gelişmiştir. Her ne kadar dijital teknolojinin gelişmesiyle estetik yönü arka planda kalsa da, kurgu, sinemanın başından beri estetik değer katma gücünden bir şey kaybetmemiştir. Çalışmada sinemanın vazgeçilmez unsuru kurgunun sinemaya estetik katkısı hakkındaki görüşler ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kurgu, anlatı dili, estetik

BEYOND THE MECHANICAL FUNCTION OF MONTAGE IN CINEMA IN CONTEXT OF AESTHETIC FUNCTION

ABSTRACT

Montage is a path that aims at eliminating shooting mistakes or defects of actors due to emergence in cinema history, but beyond that, it carries artistic and aesthetic concerns. The mechanical orientation of the cutter gives a simple cut-off merge which means mounting the front planar area; montage incorporates features that require more aesthetics and talent. The scenario, which is formed with a preconceived thought made by editing the images after shooting, is taken in its



own integrity and the images are arranged in the direction of the scenario and added to the audience with the necessary sound and effects added. Or, in its simplest terms, it is a combination of thematically related images in itself.

Having basic functions such as combining, correcting, abbreviation and building, the montage is the greatest assistant in the fact that the art of cinema is at this point and he has developed as an aesthetic art. Although the aesthetic aspect is backed by the development of digital technology, the montage has not lost anything from the beginning of the cinema since the aesthetic value added. In the study, the views on the aesthetic contribution of montage that the indispensable elements of the cinema are taken up.

Keywords: Montage, Narration, Aesthetic

1.GİRİŞ

Kurgu, çekim hatalarını veya oyuncuların kusurlarını gidermeyi amaçlayan bir yoldur ancak bunun ötesinde sanatsal ve estetik kaygılar taşımaktadır. Kurgunun mekanik yönünü ön plana alan montaj anlamı basit bir kesme birleştirme ifadesi verirken; kurgu daha çok estetik ve yetenek gereken özellikleri içine almaktadır. Çekim sonrasında görüntülerin kurgulanmasıyla yapılan önceden tasarlanan bir düşünce doğrultusunda oluşturulmuş senaryonun kendi bütünlüğü içinde çekilmesi ve çekilen görüntülerin senaryo doğrultusunda sıralanarak, gerekli ses ve efektlerin eklenmesiyle birlikte izleyiciye sunulacak biçime getirilmesidir. Ya da en basit anlamıyla kendi içinde tematik olarak bağıntılı görüntülerin birleşimidir.

Her sanat yapıtında olduğu gibi kurgunun da ödevi, olayın veya hareketin art arda anlatımıdır (Sokolov, 2007:13). Birleştirme, düzeltme, kısaltma ve inşa etme gibi temel fonksiyonları bulunan kurgu sinema sanatının şu anda bulunduğu noktada olmasındaki en büyük yardımcısı ve kendisi de estetik bir sanat olarak gelişmiştir. Her ne kadar dijital teknolojinin gelişmesiyle estetik yönü arka planda kalsa da, kurgu, sinemanın başından beri estetik değer katma gücünden bir şey kaybetmemiştir.

2. SİNEMADA KURGU

‘Bir filmin çevrilişi sırasında elde edilen çekimler arasında seçim yapmak, bunları çevirim oyunluğundaki sıralarına göre dizmek, bu çekimlerin uzunluklarını büyük bir titizlikle saptamak, çekimlerin içerik yönünden ilişkilerini göz önüne almak, bunları belirli bir anlatıya göre düzenlemek işi’ (Özön, 2000:443) olarak tanımlanan kurgu; çalışmada bu mekanik tanımın ötesinde estetik yönüyle ele alınmıştır. Çünkü bu mekanik tanımın ötesinde estetik temelinde ele alındığında sinema içinde ayrı bir sanat, bir başka deyişle “sanat içinde sanat”tır.

Kurgu; bir filmin çekimlerinin bir araya getirilmesinden, sözcük olarak Amerika’da “cutting” ya da “editing”, Avrupa’da ise “montage” olarak adlandırılmaktadır. İngilizce sözcükler istenmeyen parçaların atıldığı bir kırpma, kesip düzeltme sürecini akla getirirken, “montage” bir inşa, hammaddeden oluşturma eylemini akla getirmektedir (Monaco, 2001: 207).

Görme biçimlerini belirleyen unsur olarak kurguyu ele alan Dmytryk’e göre “Kurgu niçin yapılır?” sorusunun cevabı üçtür. Seyirci farkında olsun olmasın, seyircinin “görmek isteyeceği” şeydir; bazen seyirci o an sevsin ya da sevmesin “görmesi gereken” şeydir; ve



bazen de yönetmenin ve/veya kurgucunun seyircinin “görmek istediğini” sanması için seyirciyi yönlendireceği şeyi göstermek için...(Dmytryk, 1993:29).

Algılanan konunun dış görünüşü büyük rol oynamaktadır. Sinema filmi açısından bu, hem olayın gelişmesinin anlaşılmasını sağlayan kadrın dinamik kompozisyonu, hem karmaşık veya sade bir şekilde içeriği ileten kompozisyon, hem de kadrın estetik biçimi olduğu, bir o kadar da kadrların birleştirilmesi yani bir kompozisyondan başka bir kompozisyona geçiş olayıdır. Film içeriğinin izleyici tarafından anlaşılması ve yorumlanması prensip olarak bunlara bağlı olduğu gibi, aynı zamanda sinema yapıtının bir zaman dilimi içerisinde gelişine dinamik dış şekline yani kurgusuna bağlıdır. (Sokolov, 2007:16)

Sinema öyküsünün parçalara (kadrlara) ayrılması, daha sonra da parçaların bir bütün içerisinde toplanması (kurgu) insanın dünyayı doğal bir şekilde algılaması prensibine ve algılamanın kesintili-aralıklı işleyiş tarzına uygun olduğu gözlemlenmiştir (Sokolov, 2007:28).

Kurgu zanaatını uygulama düzeyi, uygulamada bulunan zanaatkâr sayısına eşittir. Bu düzeyler “mekanik” olandan gerçekten yaratıcı olana kadar uzanır ve yönetmenler ile yapımcıların önerilerinin yanı sıra, bir kesicinin ustalık ve yaratıcılığına göre de bize neredeyse sonsuz sayıda biçim ve teknik olasılık ile hemen hemen eşit sayıda olanak verirler (Dmytryk,1993:12)

Kurgunun önemi hakkında örnek veren Dmytryk, “üç yönetmen aynı senaryodan oldukça farklı filmler yapacaktır bu herkes tarafından bilinir ancak herkes tarafından bilinmeyen şey, özgür bırakıldıklarında üç farklı kesicinin aynı malzemeden üç farklı varyasyon çıkaracaklarıdır”... “Kurgu odasında kurtarılmış” deyimini sinema dünyasında sık sık duyulur. Abartılı bir deyim olsa da kurgu ile fazla ve/veya gereksiz diyalogları atarak, yetersiz bir oyunculuğu kurtarmak için seçmeli bir kurgu yaparak, filmin hızını ve tepkilerin zamanlamasını yönlendirerek, kötü yönetilmiş sahnelerin zayıflığını hafifleterek ve nadiren daha alışılmadık kurgu hileleri kullanarak, yani estetik değerler katarak kurgucu bir filmi düzeltebilir (Dmytryk, 1993:16).

Çeşitli sinemacılar kurguya farklı işlev ve anlamlar yüklemişlerdir. Kimileri kurguyu çekimlerdeki fazlalıkları temizleyip, bir takım geleneksel devamlılık kurallarını göz önüne alarak senaryoya uygun bir biçimde ardarda eklemek şeklinde bir işleme indirirken (Renoir, Murnau, Flaherty) kimileri de film düşüncesinin ilk ortaya çıkmasından, perdede son durumunu alıncaya kadar süren temel yaratıcı süreç olarak kabul etmişlerdir (Vertov, Pudovkin, Eisenstein) (Belkaya, 2001:93).

Kurgu yalnızca devamlılık kurallarının bozulmamasına dikkat ederek iki film parçasının birleştirilmesi değildir. Filmin tarzını belirler (Foss, 1992: 111). Kurgunun ilk kullanılış biçimi daha estetik betimlemelere ulaşmak için aynı aksiyona ait farklı özellikler taşıyan çekimlerin, olayın akışına bağlı kalınarak eklenmesi biçimindedir (Asiltürk, 2008:36).

3. ESTETİK BAĞLAMINDA KURGU

Sinema hiç şüphesiz “sanat”tır. 1950’li yıllardan önce sinema, genelinde bir eğlence aracı, bir gösteridir. Sessiz sinema döneminden beri sahip olduğu anlatım yeteneği ve estetik düzey ancak bu yıllardan sonra evrensel bir geçerliğe sahip olmuştur. Bu yıllardan itibaren sinema yeniden keşfedilmeye başlanmıştır. Günümüzdeyse hiç kimse artık sinemanın bir sanat olmadığını ileri süremez (Adanır, 2003:7). Kurgunun bu “sanat”taki rolünü en yakın



ifadesiyle Dmytryk açıklamaktadır. “Mimarlıkla duvar örmek arasındaki ilişki kurgu ile kesim yapmak arasında da vardır. Birisi bir sanattır, diğeri bir zanaat (Dmytryk, 1993:114).

Kurguyu estetik doğasıyla bir “sanat” olarak ele alan görüşler sinema tarihi boyunca yaygındır. Sokolov’un “sinemanın en sinematografik özelliği” olarak nitelediği kurgu, bir başka görüşe göre sinemanın yarattığı tek sanattır. Dmytryk’e göre de kurgu, ya da yaygın olarak bilinen adıyla “kesme” sinemanın yarattığı tek sanattır. Sinema öteki unsurlarını başka sanat dallarından ödünç almış ya da uyarlamıştır. Öyküler, oyunculuk ve müzik en azından uygarlık kadar eskidir. Fotoğrafın öncülü resim sanatıdır ve kimyasal anlamda ilk görüntü kayıtları 19. yüzyıla dayanır. Film kurgusu ise sinemayla can bulmuştur ve karşılığında da sinemayı canlandırmıştır (Dmytryk, 2003, 120).

Asiltürk’e göre sinemanın bir “sanat” olarak kabul görmesi sağlayan da kurgudur. Sinema, kameranın bir kez çalıştırılarak bir senaryonun filme alınmasıyla değil; kurgunun ortaya çıkması sayesinde bir sanat olarak kabul gördü. Sinemada kurgu dendiğinde iki şey anlaşılır: 1) Görüntü kaydedilen film parçalarının eklenmesi, 2) Film parçalarının, şiirde sözcüklerin imgesel kullanılması gibi, amaçlanmış bir bütünün oluşturulması için eklenmesi (Asiltürk, 2008: 33). Bir filmin senaryosunun yazılmasında, hazırlığında ve çekiminde harcanan zaman, yetenek ve çaba ne olursa olsun yüzlerce hatta binlerce parçası birleştirilmeden önce bir film hiçbir biçime ya da öze sahip değildir. Kurgucunun filme damgasını vurduğu yer de burasıdır (Dmytryk, 1993:15).

“Griffith’in montaj usullerini geliştiren Pudovkin ve Einsenstein’a göre, herhangi bir sahnenin belli bir kamera açısından alınmış görüntüleri, kendi başına bir sanat eseri meydana getirmez. Bu görüntü içindeki cisimler hareket etseler bile, sinema bakımından bu hareketin büyük bir değeri yoktur. Bu parçalar (planlar) ancak özel bir anlayışla birleştirildikleri vakit sinemaya özgü kullanılışlar ortaya çıkar. O halde belli bir sahnenin tespit edilen görüntüleri film sanatının sadece malzemesini meydana getirir; asıl film sanatı, montaj yoluyla, bu parçacıkların birleştirilmesine geçildiği vakit başlar (Şenyapılı, 2003: 184).

Sinemacılar “kesme” aracılığıyla uzamı, zamanı, duyguları ve duygusal yoğunluğu, yalnızca kendi içgüdüleri ve yaratıcı yetenekleri ile sınırlı olan bir kapsam içinde yönlendirebileceklerini keşfettiler. Böylece film kurgusu “hareketli resimlerin özü” durumuna geldi. Kurgu olmaksızın en iyi film bile, yalnızca filme alınmış bir sahne oyunu olacaktı ve “sinema sanatı” telaffuz edilmeyen bir deyim olarak kalacaktı (Dmytryk ve Dmytryk, 2011:266).

Kurgunun estetik yönüyle birlikte “bir anlatı dili” olarak niteleyen görüşler de vardır. Carroll’a göre kurgu sadece kimya ve mekanik değildir. Dünya sinemasının toplumsal kurumsallığı içinde bir iletişim aracıdır. Uygulaması yönetmenlerin izleyiciye hikâyeler, metaforlar ve hatta kuramlar nakletmesine imkân veren bir eklemlenme aracı sağlar (Carroll, 1979: 79). Kurgu bir anlatı dili oluşturur. Sinematografiksel dil, “hareketli resimlerin gösterilmesi aracılığıyla öyküler anlatma” mekanizması olarak örgütlenmektedir ve temelde bir anlatı dilidir. Özel bir durum olan montaj, film diline özgü heterojen öğelerin bileşimi diye tanımlanabilir (Lotman, 1999: 90).

Kurgunun bir anlatım aracı olarak kullanımına değinen Büker, mekanik anlamda en basit kurgu hareketi olan “kesme”nin estetik olarak katkısına örnekler vermektedir.

Klasik kesme, aynı anda ve aynı uzamda oturan dört kişinin konuşmalarını göstermek ve dramatik etki yaratmak için kullanılır. Dramatik etki yaratma amacı yoksa bu dört kişinin konuşmaları tek bir uzun



çekimle verilebilir. Yönetmenler, kesmeye sürekliliği sağlamak için başvururlar. Balazs, hızlı kesmenin filmin, iç ritmini desteklediği sürece çok yetkin bir anlatım aracı olduğunu, filmin iç ritmini desteklemediğinde ise çok banal bir yöntem olduğunu belirtmektedir. David Brodwell, kararmanın, zincirlemenin, silinmeli açılmalı kararmanın bir çekimden öbürüne son derece yumuşak bir geçiş yapmayı sağladığını, kesmenin ise zaman ve uzamı aniden bölerek çok değişik bir etki yarattığını vurgular. Ritm, eğretileme ve gerilim yaratmada, yaşam gerçeğini bozma ve yeniden kurma ve görsel şölen yaratmada kesmeden yararlanılır. Kesme yalnızca bir olayı kısaca anlatmak ya da uzun süreli bir aksiyonu belli bir noktada kesmek için kullanılmaz. Kesmeyle bağlanan görüntüler, görsel bir ritm yaratırlar. Kısa çekimler, hızlı kesmelerle birbirine bağlandıklarında son derece canlı bir anlatım ortaya çıkar (Büker 1985b:114-125).

Sinemada kurguyu “montaj” işlevi dışında ön plana alan hatta sinema tarihinin kilometre taşı kabul edilen Potemkin Zırhlısı filminde kurguyu bir anlatı dili olarak kullanan Eisenstein’a göre filmlerin görevi yalnızca mantıklı bir şekilde bağlanmış bir öykü anlatmak değil, aynı zamanda elden geldiğince coşturucu ve uyarıcı güçte bir öykü anlatmaktır. Kurgu, bu görevin yerine getirilmesinde güçlü bir yardımcıdır. Değişik açı ve biçimlerde çekilen sahneleri belli bir uyum içinde bir araya getirip onlara bambaşka boyutlar kazandıran, hatta sahnelerin canlanmalarını sağlayan kurgudur (Eisenstein, 1975: 101). Kurguyu yalnız izleyicide bazı etkiler yaratmanın bir aracı değil, bir konuşma aracı, düşünceleri aktarma, bunları özel bir sinema diliyle, film söyleminin özel bir biçimiyle aktarma aracı olarak görür (Eisenstein, 1975:43).

Montajı sinematografik bir metin gibi ele almayı savunan Lotman’a göre; “sinematografik metin, aynı oranda hem gizli, göstergelerden oluşturulmuş hem de anlamın doğrudan metne kaydırıldığı gizli olmayan metin şeklinde ele alınabilir. Montaj da semantik birleşme noktalarını uyarıcı ve onları önemli bir anlam taşıyıcısı durumuna getiren farklı çekimlerin montajı; birleşme noktalarının fark edilmemesine neden olan ve semantik geçişi yavaş yavaş gerçekleştiren aynı türden çekimlerin montajı olarak ayırmaktadır (Lotman, 1999: 100).

Bir anlatı dili oluşturmanın yanı sıra yeni bir “anlam üretmek” de kurguya yüklenen misyonlardan biri olmuştur. Eisenstein için montaj çekimlerin arka arkaya eklenmesi değil, bu iki çekimin birleşiminden bambaşka bir anlam ortaya çıkartılması ve çekimlerin gerek kendi içlerinde gerekse de aralarındaki ilişkinin kurulmasıdır. A ve B olmak üzere iki farklı çekimin birleşiminin A+B değil C olması gerektiğini belirtmiştir. Bu bağlamda çekimleri tek tek hücreler benzetir. Çünkü her çekim içinde farklı ölçüde gerilim ve çatışmaları barındırır. Eisenstein’ın görüşüne göre, çatışmalar ileti yarattığı için görüntü parçalanmalı ve çarpıştırılmalıdır. Çünkü çatışma, bütün sanat biçimlerinin temel ilkesidir. Sanat, birleşim savla doğal olarak onun karşısında olan karşı savın çatışmasından doğmaktadır (Büker ve Onaran, 1985: 40). Kurguyla oluşturulan yeni anlama ilişkin bir başka görüşte, yan yana getirilen iki planın ortaya çıkardığı bütün, artık ne birincisi ne de ikincisi olmayıp, yepyeni bir şey, yani üçüncü bir plandır.” (Şenyapılı, 2003: 184)

Sinemanın bütünselliğini ve olaylar arasındaki bağlantıları kurma açısından kurguya yaklaşımlara göre kurgunun temel mahiyeti karşılaştırma ve bunun sonucunda, olaylar arasındaki bağlantıları anlamadır (Sokolov, 2007:14).“Bütünselliğin iki koşulu var: parçaların belli bir anlam içermeleri ve belli bir işlevsel amaca yönelik birleşmeleri..” (Şenyapılı, 2003: 51).

Kurgu sinemanın bir başka temel kavramı “devinim”in altyapısını sağlar. Görüntü boyutunda kurgu, estetik bir enerji olarak ortaya çıkar. Kurgu, birçok olguyu içeren karmaşık



bir süreçtir (Kılıç, 2003:60).Montaj ile yaratılan devinim de bir tür düşünme biçimidir. Eisenstein, sinemada gerçeğin kendisini değil, bireşimini sunar, montaj yoluyla görüngülerin öğelerini yeniden üretir. Bu uzam ve zamanda gerçekleştirilmiş özgül bir düzenlemedir. Öğelerin birleşimi öğelerin basit bir toplamı değil, bu toplamdan fazla bir şeydir, yeni bir üründür (Büker,1985a:15).

Çalışmada sinemada kurgu olgusunun sadece iki film parçasının birleştirilmesi olan “mekanik” işlevi dışında; bir anlatım dili, bir anlam üretim aracı ve bir devinim unsuru olarak yani kurgunun “estetik” işlevlerine ilişkin görüşler ele alınmıştır. Sinemanın bir “sanat” haline gelmesinde kurgunun “estetik” işlevi anahtar rol oynamıştır.

KAYNAKÇA

- ADANIR, O. (2003) Sinemada Anlam ve Anlatım, Alfa Yayınları, İstanbul.
- ASİLTÜRK, C.T. (2008) Sinemada Diyalektik Kurgu, Beykent Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- BELKAYA, G.Ş (2001) Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar, Der Yayınları, İstanbul.
- BÜKER, S. (1985a) Sinema Dili Üzerine Yazılar, Dost Kitabevi, Ankara.
- BÜKER, S. (1985b) Sinemada Anlam Yaratma, Milliyet Yayınları, Eskişehir.
- BÜKER, S. ve ONARAN, O.(1985) Sinema Kuramları, Dost Kitabevi, Ankara.
- CARROLL, N. (1979) “Toward A Theory Of Film Editing”, Millennium Film Journal (Archive), , No. 3, pp. 79-99. (<http://www.mediafactory.org.au/2016-cut-v-shot/> E.T.: 3/5/2017).
- DMYTRYK, E.(1993) Sinemada Kurgu, (Çev.Zafer Özden), AFA yayıncılık, İstanbul.
- DMYTRYK, E. (2003) Sinemada Yönetmenlik, İzdüşüm Sinema Yayınları, İstanbul.
- DMYTRYK, E.ve DMYTRYK J.P.(2011) Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu, (Çev.İbrahim Şener) Doruk Yayınları, İstanbul.
- EISENSTEIN, S.M.(1975) Bir Sinemacının Düşünceleri (Çev.Azmi Arna), Yol Yay. İstanbul.
- EISENSTEIN, S.M.(1986) Film Duyumu (Çev.Nijat Özön) Payel Yayınevi, İstanbul.
- FOSS, B.(1992) Film ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji (Çev. Mustafa Gerçeker) TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı Yayınları-8, Ankara.
- KILIÇ, L. (2003) Görüntü Estetiği, 4.Baskı, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- LOTMAN, Y.M.(1999) Sinema Estetiğinin Sorunları, (Çev.Oğuz Özügül) Öteki Yayınevi, Ankara.
- MONACO, J.(2001) Bir Film Nasıl Okunur? (Çev.Ertan Yılmaz) Oğlak Bilimsel Kitaplar, İstanbul.
- ÖZÖN, N. (2000) Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- SOKOLOV, A.G.(2007) Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu (Çev.Semir Aslanyürek) Agora Kitaplığı, İstanbul.
- ŞENYAPILI, Ö. (2003) Sinema ve Tasarım, Boyut Kitapları, İstanbul.

DÜŞLERİMİZ VE GÜZELLİK ARAYIŞLARIMIZ YA DA YENİ BİR GÜZELLİK TESİSİ: YERLİ TELEVİZYON DİZİLERİ

Öğr. Gör. Sündüz Haşar

Dramaturg, İstanbul Aydın Üniversitesi

ÖZET

Zihin Yönlendirme, Eleştirel ve Feminist Teori Üzerinden kuramsal bir okuma “Zihin yönlendirilmesi” diyor Schiller, “bir çeşit fetih aracıdır. Toplumun hakimiyetini elinde bulunduran seçkinlerin, kitleleri kendi amaçları doğrultusunda biçimlendirmesinin vasıtalarından biridir.” (Schiller 2005, 9)

“... Unutulmamalıdır ki, günümüzde, bütün toplumsal kesimlerin “katılma” olanağına kavuştuğu Kitle İletişimi, aynı anda, içimizdeki özgürleşim beklentilerimizin kendini ifade etmekteki son sığınağı olan düşlerimize ve düşünme yeteneğimize karşı bile saldırıya geçmiş bulunmaktadır.” (Oskay 2000, 416)

Bugün dünyada kitle iletişim araçlarına sahip olanlar, bu araçların sahip olduğu güce de sahipler. Araştırmalar ve gündelik yaşamın sonuçları gösteriyor ki bu alandaki sahipliğin önemli bir yüzdesini ABD elinde bulunduruyor. Böyle bir değerlendirmeye bakıldığında, düşlerimizi, düşlerimizle beslediğimiz hayatımızı yönlendirdiklerini söyleyebilir miyiz? ABD kaynaklı diziler düşlerimizi ele geçirip, özgün bağımsız yargı ve değer üretme fırsatımızı elimizden mi alıyorlar? Bizi kurgulanmış bir “güzel”e yönlendirerek, algımızı, yönelimlerimizi mi belirliyorlar? Günümüz Türkiye’inde her gün 6-8 saatini tv karşısında geçirdiği saptanan Türkiyeli vatandaş, kendi dizileriyle hangi güzelliğe, hangi düşe ulaşmaya çalışıyor? Ulusaşırı medya kuruluşlarının ürettiği ortak bir tüketim nesnesine mi, yoksa kendi sınırları, coğrafyası için üretilmiş, “kendi düşlerinin güzeli”ne mi? Kim belirliyor güzelliği, nasıl, ne kadar süre için? Akademik tanımlar yerine, hafifleterek “iletişim kabahatleri” diyebileceğimiz bu yönlendirmelerin, kaynağı, süresi, gerçekliği nedir? Yerli dizilerdeki sarışın, en azından kumral, ama mutlaka açık renk gözlü karakterlerin yerini, son yıllarda almaya başlayan esmer karakterler, bir çeşitli yerlileşme çabası mı? Hatta daha ileri gidelim, ulusaşırı kavram, tanım ihracına bir başkaldırı mı ?

Bu çalışmada Türkiye’de son yılların fenomeni yerli dizilerimizde güzellik ve düşün üretimi, söz konusu kavramların kaynakları, ulusaşırı rakipleriyle ilişkisi, süreci ve süresi, Eleştirel ve Feminist Kuram yoluyla, incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Televizyon dizileri, medya, ulusaşırı medya zihinyönlendirme, güzellik, düşün üretimi.



BEAUTY IS TEMPORARY! OUR DREAMS, OUR SEARCH FOR BEAUTY OR PRODUCTION OF NEW BEAUTY: TV SHOWS

ABSTRACT

A critical analysis based on feminist and critical theories and manipulation of mind. Manipulation mind, says Schiller, is a tool of conquest, a tool which enables the elits to mold the population...

One must not forget, in todays World, the mass media “into which entire sociaty has a mean to Access” attacks to our hopes of liberation and the last front left in defending those hope of liberation: Our dreams and our ability to dream.

Again in todays World ones who own the mass media also own the power of the media. Resarch and practikal marketing information shows that a significant portion of owner ship of such media belongs to USA companies and instutions. From this perspective isn't it fair to say that they orient our inspirations thus our lives that are led by these inspirations. Or isnt't it fair to ask if USA oriented tv shows concure our inspirations and deprive us of the opportunity to produce our uniq indipendent values and standards of judgements. Or do they manupulate us towards to a designed /artificially constacted “beautiful” and determine our inclanations and perceptions? In todays Turkey a Turkish citizen

-who is known to spend 6 to 8 hours watching tv daily- is trying to thrive in to which beauty and which inspiration... Is it towards a “beauty” which is a production of trans-nation media instutions as a commodity merchandise or is it the beauty of their own personel dreams and inspirations? Who defines beauty, how and for how long?

Key Words: *Tv, camera obscura, tv shows, media, capital of media, trans-nation media, manipulation of mind, theories on mess media, critical theory, beauty, production of dreams, gender.*

“Zihin yönlendirilmesi” diyor Schiller, “bir çeşit fetih aracıdır. Toplumun hakimiyetini elinde bulunduran seçkinlerin, kitleleri kendi amaçları doğrultusunda biçimlendirmesinin vasıtalarından biridir.” (Schiller 2005, Sy.9)

İnsanın gerçeği “görmek”le ilişkisi değiştiğinde, gerçekle ilişkisinin de dönüştüğünü varsayabiliriz. Gerçeği bir araç aracılığıyla gördüğünde, değişmez doğruyu bulduğuna inandı. Aracı gerçeğin yorumsuz aktarıcısıydı, insan bir ara yüz olarak aradan çıkarılabildi.

Macera nasıl başlamıştı bir gözatalım:

1. CAMERA OBSCURA VE SONRASI

Karanlık ve kapalı bir iç mekana küçük bir delikten ışık girdiğinde, deliğin karşısında duran duvarda ters bir imge oluşacağı en azından iki bin yıldan beri bilinmektedir. Öklid, Aristoteles, Roger Bacon, Leonardo ve Kepler gibi birbirinden çok uzak düşünürler bu



fenomeni kaydetmişler ve bunun insanın görmesiyle koşutluk oluşturup oluşturmadığını sorgulamışlardır.(Crary, J. 2004: 40)

Rönesans'da Leonardo'nun ilkesini tanımladığı Kamera Obscura, “Doğal Büyü” kitabında, Battista della Porta tarafından anlatıldı. Aslında bir “karanlık kutu”ydü Kamera Obscura. “Işık ışınları farklı ortamlarda farklı hızla yol aldıklarından, ortam değişirken kırılırlar. Dolayısıyla saydam maddelerden yararlanarak ışıkları toplamak ve bir yüzeye iletmek mümkündür. Böylece nesneden ayrılan ışınlar, duyarlı bir yüzeye düşerek onun görüntüsünü elde edebilirler. Camera Obscura'nın bir yüzüne açılan çok ince bir delik de aynı etkiyi yapabilir.” (Abisel, N. 1989: 9)

Bu gelişme fotoğraf makinesi ve sinematografa giden yolun başlangıcıydı. Böylelikle ilk kez insanın görüntüsü, “aynen” yansıtılabilecekti.

Deluze, makineler teknik olmadan önce sosyaldır, der.

Kamera Obscura, fotoğraf makinasına, oradan da film makinasına, canlı hareket eden insanları gösteren makinaya evrilince, insan gelişim çizgisi içinde doğruyu yakaladığını düşündü. Kamera Obscura'nın bizim görmemizle bir koşutluğu vardı elbette ama, asıl koşutluk farklı bir biçimde oluşmuştu. Hem bir öncü olarak kendisi, hem de ardılları, görünür dünyayı gözlemek için bir araç, popüler eğlence, bilimsel incelemeler ve sanatsal uygulamalar için bir aygıt olmakla kalmadı, aynı zamanda, hem rasyonel hem de ampirik düşünce geleneklerinde, gözlem sayesinde dünya hakkında nasıl hakiki çıkarsamalar yapılabileceğine dair de bir model oluşturdu, gözleme dayalı bilimlerin gelişimine dahil olma hakkı kazandı. Ve insan bu “gerçeklik aktarıcısı”na neredeyse gerçeğin kendisine verdiğinden daha çok önem verdi. Kamera Obscura, artık sadece bir “karanlık kutu” değildi.

İnsan aydınlanma ile birlikte bilimsel gerçeği arıyordu, işte görüntünün birebir aktarıldığı bu makineler, modernizmin sembolü olarak, bu gelişmeyi kanıtlıyorlardı. Gerçeğin tam bir yansıması elde edilmişti, güvenilir ve doğrudan gerçek.

Andre Bazin, 1950'lerde yazdığı “Sinema Nedir” yazılarında, gerçeği tam olarak saptayan bu gelişmenin, zaman üzerinde bile etkili olacağını düşünmektedir. “Gerçekliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimi ondokuzuncu yüzyıldan itibaren sinema ile gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Fotoğraf ve fonografin birleştirilmesi tam bir gerçekliğin sağlanmasını beraberinde getirmiş ve zamanın geriye çevrilmezliği aşılmaya çalışılmıştır.”¹(Bazin, A. 2000: 27)

Bazin, gerçeğin aktarılmasının, gerçeklik düşüncesinin sağlanmasına da katkısı olacağından hareketle, “Fotoğraf ve sinema ise gerçekçilik düşüncesini sağlayan icatlar olarak karşımıza çıkar.” Demektedir. “Fotoğrafın gücü, resimden farkı, nesnelere olduğu gibi gösteren mercekten kaynaklanmaktadır. ... Artık olaya insanın yaratıcı müdahalesi söz konusu değildir.”²(A.g.e: 18)

O güne kadar bilimsel deneyin dayandığı gözlem, şimdi başka bir boyut kazanıyor, insanı bedensel bir algı içinde yeniden tanımlıyordu. İlk sinema makinelerinin içinde koşup merdivenden atlayan adam, izleyenin güldüğü, izleyenin hakim olduğu, izleyenin istediği zaman açıp kapatabildiği bir nesneye dönüşmüştü.



Artık, her şeyi kayıt altına alabilir, istediğimiz yerde, istediğimiz kişiye, kişilerle paylaşabilir, izletebilirdik. Bir “gösteri”ydi söz konusu olan. “Gösterinin işi artık doğrudan algılanabilir olmayan bir dünyayı, çeşitli özel araçlar vasıtasıyla görünür kılmak olduğu için, kaçınılmaz olarak insanın görme duyusunu bir zamanlar dokunma duyusunun kapladığı o özel (*ayrıcılık*) yere yükseltecekti; görme duyusu, insandaki en soyut ve aldatılması en kolay duyu olduğu için, görme, günümüz toplumundaki genelleştirilmiş soyutlamaya doğal olarak en kolay uyum sağlayandır.”

Aldatılmaya yatkın bu kolay duyu, artık önemli bir parçasıydı insanın. İnsan, “gören”, “gözlemci” olmuştu artık. Ancak, önceden belirlenmiş olanaklar dizisi içinde gören, belirli bir gelenek ve sınırlama içine yerleşmiş biridir. Böylelikle, gördüğü gerçek, algısı tarafından sınırlanmıştır. Algısını ise, gelenekleri, gündelik yaşam pratikleri ve çerçevesi olduğu iklim sınırlamaktadır, belki de aslında belirlemektedir.

Walter Benjamin, “Artık düşünmek istediğimi düşünemiyorum, düşüncelerimin yerini devingen görüntüler aldı” diye şikayet etmektedir. Onların devingen görüntüleri, sinemadır. Bizim kara kutu, düşüncelerin yerine geçmeye, etki alanını genişletmeye, kitlesel bir etkiye doğru yolalmaya başlamıştır.

Sinemanın kitleselliği, başlangıçta bütün sanat yandaşlarına umut verirken, her türlü kavramın görsel olarak üretilmesi, eleştirilmesi, yeniden kurgulanması mümkünken, her anlamda ulaşılabilir olmasının kolaylığı, endişe de yaratmaya başlamıştır.

Benjamin’in de kısa sürede fark ettiği gibi, etkisi ve eğlencesi bu denli fazla olan bu yeni buluştan, yalnızca sanatsal üretim beklemek, kapitalist dünyada mümkün görünmüyordu. Başlangıçta sadece eğlenceli bir seyirlik olan kara kutu makinaları, tiyatrodan aldığı birikim ve desteği de kullanarak, sanatsal ürünler ortaya koymaya başladı. Ancak, elbette sinema bir “yozlaşma” potansiyelini içinde taşıyordu. Giderek hayatın bütün alanlarına sirayet eden, görme, dışarıdan bakma, bakanın gözüyle tanımlanma, yaşamın doğal bir parçası haline geldi. Görünmenin önemi, gösterinin cazibesinin temelini oluşturmaktaydı.

Guy Debord, içinde yaşadığımız bu yeni algısal düzeni, “Gösteri Toplumu” olarak tanımlıyor ve eleştiriler yöneltiyor. “Gösteri kendini hem bizzat toplum olarak, hem toplumun bir parçası olarak ve hem de bir birleştirme aracı olarak sunar. Gösteri, toplumun bir parçası olarak, özellikle bütün bakış ve bilinçleri bir araya getiren sektördür. Bu sektör ayrı olduğundan, aldatılmış bakışın ve yanlış bilincin yeridir ve gerçekleştirdiği birleşme genelleştirilmiş ayrılığın resmi dilinden başka bir şey değildir.” (Debord, G. 2006: 36)

“Gösteri kendini tartışılmaz ve erişilmez bir olumluluk olarak sunar. Görünen şey iyidir, iyi olan şey görünür der başka bir şey demez. İlkesel olarak talep ettiği tutum bu edilgen kabullenıştır ve ortaya çıkışına karşılık verenin olmaması ve görünüş üzerindeki tekeli ile aslında zaten bunu elde etmiştir.” (Debord, G. 2006: 39)

Gösterinin izleyenden talep ettiği bu edilgenlik ve güncelle ilişkisi sorunun başlangıcı gibi görünüyordu. “Gösterinin bu temelden totolojik karakteri, araçlarının aynı zamanda amaç olması gibi basit bir olgudan kaynaklanır. O modern edilgenlik imparatorluğunun asla batmayan güneşidir. Dünyanın tüm yüzeyini örter ve ihtişamını sonsuza dek korur. Günümüzde üretilen nesnelere kaçınılmaz süsü, sistemin rasyonelliğinin genel açıklaması olarak ve sayıları giderek artan imaj-nesnelere doğrudan doğruya biçimlendiren ileri bir iktisadi sektör olarak güncel toplumun esas üretimidir.” (A.g.e: 40)



Bir “kara kutu” ile hayatımıza giren “seyretme”, pek çok olguyu beraberinde taşıyarak, bir yaşam kültürü taşıdı gündelik olana. Yalnız değildi, Debord’un da işaret ettiği gibi, sayıları giderek artan imaj nesnelere yaşamı kuşatmıştı.

Evet, bugün geldiğimiz noktada, kara kutu, önce beyaz perdeye, oradan da beyaz cama dönüşmüş, evlerin başköşesine konmuştu.

Bu başlığı burada bırakıp, evin başköşesindeki bu yeni seyretme nesnesinin kuramsal olarak nasıl ele alındığına bakalım. Buraya yeniden döneceğiz.

2. KİTLE İLETİŞİMİNE KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

Kitle iletişimine yaklaşımları iki temel başlıkta ele alacağız. Bir diğer yaklaşıma ise bu bölümde değil, daha sonra değineceğiz.

Pozitivist Yaklaşım, Egemen Yaklaşımlar, Dominant Paradigma, Liberal ve Çoğulcu Yaklaşım, Süreç Yaklaşımı, Anayol Yaklaşımı gibi adlarla karşımıza çıkan bu yaklaşım, yüzyılın ilk yarısında oluştu. “1940’larda, kitle iletişimde dinleyicilerin, okuyucuların ve izleyicilerin tercihlerinin ticari çıkarlar için bilinmesiyle ilgili alan araştırmalarının yaygınlaştığı ve bu araştırmaların “klasikler” olarak sunulduğu; bu araştırmalardan etkinin doğasıyla ilgili kuramsal varsayımların üretildiği ve kitle iletişimde anayol yöneliminin belirlendiği yıllar oldu.” (Alemdar-Erdoğan, 2005: 46) Pozitif ilimlerin hâkim olduğu dünyada, elbette bu belirlenimler, pozitivist kurallarıyla oluşturuluyordu. “Pozitif bilimlerin amacı, gözlem yoluyla sınırlı bir evren içindeki tüm evreni temsil edecek genellemelere ulaşmaktır.” (Tekinalp-Uzun, 2006: 29) Böylelikle, giderek karmaşıklaşan dünyada, pozitif bilimlerin sınırlamakta zorlandığı, “insanbilim”, davranışsal ve etkilenim düzeyinde tanımlanabilecektir. Ancak, bu tanımlamalar, iletişim alanında “sistem tutma ve sürdürme ve kitleleri siyasal, kültürel, bilişsel ve ekonomik bağlamlarda kontrol ve yönetme gereksinimiyle başlamış ve gelişmiştir.” (Alemdar-Erdoğan, 2005: 47)

2.1. Ana Akım Yaklaşımları

Pozitivist Yaklaşım, Egemen Yaklaşımlar, Dominant Paradigma, Liberal ve Çoğulcu Yaklaşım, Süreç Yaklaşımı, Anayol Yaklaşımı gibi adlarla karşımıza çıkan bu yaklaşım, yüzyılın ilk yarısında oluştu. “1940’larda, kitle iletişimde dinleyicilerin, okuyucuların ve izleyicilerin tercihlerinin ticari çıkarlar için bilinmesiyle ilgili alan araştırmalarının yaygınlaştığı ve bu araştırmaların “klasikler” olarak sunulduğu; bu araştırmalardan etkinin doğasıyla ilgili kuramsal varsayımların üretildiği ve kitle iletişimde anayol yöneliminin belirlendiği yıllar oldu.” (Alemdar-Erdoğan, 2005: 46) Pozitif ilimlerin hâkim olduğu dünyada, elbette bu belirlenimler, pozitivist kurallarıyla oluşturuluyordu. “Pozitif bilimlerin amacı, gözlem yoluyla sınırlı bir evren içindeki tüm evreni temsil edecek genellemelere ulaşmaktır.” (Tekinalp-Uzun, 2006: 29) Böylelikle, giderek karmaşıklaşan dünyada, pozitif bilimlerin sınırlamakta zorlandığı, “insanbilim”, davranışsal ve etkilenim düzeyinde tanımlanabilecektir. Ancak, bu tanımlamalar, iletişim alanında “sistem tutma ve sürdürme ve kitleleri siyasal, kültürel, bilişsel ve ekonomik bağlamlarda kontrol ve yönetme gereksinimiyle başlamış ve gelişmiştir.” (Alemdar-Erdoğan, 2005: 47)

Söz konusu yaklaşımlar, model ya da kuram adıyla ortaya koyulmuştur. Bu model-kuramların ikisini konumuz için ele alacağız ve aşağıda kısaca tanımlanacak. diğerlerini bir başlık olarak belirtmekle yetinilecektir. Propaganda/Uyarıcı-Tepki/Sihirli Mermi/Hipodermik İğne Modeli, Shanon ve Weaver’in Enformasyon Kuramı, Lasswell’in Genel İletişim Modeli, İki Aşamalı Akış Modeli, Kullanımlar ve Doyumlar Yaklaşımı, Ekme Kuramı, Gündem



Belirleme Kuramı ve Suskunluk Sarmalı ana akım yaklaşımların başlıcaları olarak kabul görmüştür.

2.1.1 Propaganda/Uyarıcı-Tepki/Sihirli Mermi/Hipodermik İğne Modeli:

Bu kuram ana akım yaklaşımlarının temelini oluşturur. Kurama göre, göndericinin gönderdiği enformasyon, alıcı olan bireyin davranışını etkiler. Elitlerin, kitle iletişim araçları yoluyla gönderdiği etkiler/bilgiler/mesajlar, bir iğne ya da kurşun gibi deri altına işler ve onun davranışlarının anında değişmesi gibi bir etkide bulunur.

2.1.2 Ekme Kuramı:

Televizyonun etkisi uzun dönemlidir. Bu etki yavaş yavaş, derece derece, zamanla birikerek oluşur. Özünde medyayı sosyalleştirici bir araç olarak değerlendiren bu kurama göre, televizyon izleme süreleri arttıkça, gerçekliğin televizyonda sunulan versiyonuna inanma oranı da artar.

Hemen bu noktada, TÜİK verilerinden buraya bir saplama yapmak yerinde olacaktır. 2015 yılı verilerine göre, Türkiye halkı zamanının %94,6'sını ekran karşısında geçiriyor. (<http://www.tuik.gov.tr-1>, 2017) Bu oran 16-24 yaş arası gençlerde %93,4. (<http://www.tuik.gov.tr-2>, 2017) Konuya ilişkin olarak, RTÜK'e dayandırılan gazete haberlerine göre, 2017 yılında Türkiye 330 dakika tv izleme süresi ile dünyada ilk sırayı elinde bulunduruyor. Bu süre, Avrupa'da 180, Japonya'da 150 dakika. (<http://www.milliyet.com.tr-3>)

Alemdar-Erdoğan'a dönecek olursak, ana akım yaklaşımları, gündemi, dolayısıyla kamuoyunun ilgisini ve tansiyonunu elinde tutma, yönlendirme ihtiyacına karşılık veriyor bilgisini doğrulayacak kuramlar içeriyor.

2.2.Eleştirel Yaklaşımlar

Eleştirel yaklaşımlarda iki temel yaklaşımı ele alacağız.

2.2.1. Gramsci ve Hegemonya Kuramı

Gramsci'ye göre, egemen sınıf iktidarını iki yöntemle kurar ve sürdürür: Zor kullanarak ve rıza üreterek. Ancak, yalnızca güç kullanımının yeterli olmadığı toplumların yaşadığı deneyimlerin sonunda anlaşılmıştır. Yalnızca kolluk güçleriyle hiçbir iktidarın ayakta kalamadığı görülmüştür. Öyleyse, yeni ve farklı yöntemler bulunmalıdır. Rızanın üretimi, bu ikinci yoldur. Egemen sınıf görüşlerini, düşünme biçimini toplumun bütün katmanlarına yaymaya çalışır. Eğitim, din, medya gibi alanlar, düşüncenin üretildiği ve işlendiği kurumlardır. Öyleyse rızanın üretimi için bu kurumlar aracı olabilir. "Rızanın Üretimi" kavramı Chomsky'den ödünç alınmıştır. Bu bağlamda onun bu kavramını da eleştirel yaklaşımların içine almış oluyoruz.

2.2.2. Althusser ve Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA):

Çizgi dışı bir Marksist olan Althusser, Marksizmin, bütün üst yapısal (kültürel, ideolojik vb.) kurumları, altyapının belirlediği temel düşüncesinin aksine, ideolojiyi daha bağımsız tanımlıyordu. Ona göre ideoloji, "bireylerin kendi varlık koşullarıyla olan hayali ilişkisi"dir. Ancak ideolojiler insan aklı tarafından bağımsız biçimde üretilmezler. Onları Devletin İdeolojik Aygıtları üretir. Yani, kiliseler, okullar, camiler, sendikalar, medya vb. İnsanlara nasıl düşüneceğini öğretene, bağımsız aklı ya dadevletdeğildir, bunun için araçlar vardır, Althusser bunları Devletin İdeolojik Aygıtları olarak adlandırdı. Kapitalist toplumda



insanların değer yargıları, yaşam biçimleri, seçimleri, hayalleri, beklentileri, talepleri, fikirleri, istekleri içinde bulunduğu toplumsal pratiklerce oluşturulur. Bu toplumsal pratikleri de DİA üretir, oluşturur.

Ve Ünsal Oskay'ı bu yaklaşımlara ülkemizden ekleyebiliriz:

“... Unutulmamalıdır ki, günümüzde, bütün toplumsal kesimlerin “katılma” olanağına kavuştuğu Kitle İletişimi, aynı anda, içimizdeki özgürleşim beklentilerimizin kendini ifade etmekteki son sığınağı olan düşlerimize ve düş kurma yeteneğimize karşı bile saldırıya geçmiş bulunmaktadır.” (Oskay 2000: 416) Bu noktada özgürleşme beklentilerimizin yeni alanı olan Sosyal medya'yı da söz konusu Kitle İletişimi araçlarından biri olarak değerlendirmeli miyiz sorusuyla karşılaşılabilir. Bu başka bir çalışmanın konusu kuşkusuz. Ancak soru bize özgürleşme beklentilerimiz ve sosyal medya ilişkisi konusunda kuşku duymamız için yeterli huzursuzluğu sağlayacaktır. Böyle kalsın, incelememizi sürdürelim.

Kuramsal analizi burada bırakıp, yeniden dönmek üzere, dünya yüzeyinde medya sahipliğine yakından bakalım ve yukarıda bahsi edilen kuramlarla ilişkilendirmeye deneyelim.

3. ULUSLAŞIRI MEDYA SAHİPLİĞİ VE İŞLEYİŞİ

“Dünyanın Amerikanlaşması ilerliyor”. Anatole France, bir hikayesinde Stead adlı yanki gazeteciye söylemiştir bu cümleyi. Elbette yeni de değildir bu, Theodore Roosevelt 1898'de Küba işgalinin hemen ertesinde söylemiştir, “Dünyayı Amerikanlaştırmak hedefimizdir” cümlesini. (Akt. Mattellart 2005: 231) Medyanın etkisi konusunda ABD'nin en önemli basın tröstünün o yıllarda başında olan W. R. Hearst'un bir küçük hikayesini anlatır Mattellart: “Kendi özel Havana muhabiri ve gazete ressamı Frederick Remington'a ulaştırdığı meşhur telgrafla cisim kazanan bir kinizm. Remington'ın telgrafını; ‘Kayda değer bir şey yok. Her şey yolunda. Savaş olmayacak. Geri gelmek istiyorum’, Hearst şöyle yanıtlar: “Kalmanızı rica ediyorum. Siz resim üretin, ben de savaş üreteceğim.” Grubun bütün gazeteleri tarafından doğrudan, kontrol ettiği basın ajansı tarafından da dolaylı olarak desteklenen bu sansasyonel kampanyanın ulaştığı binlerce okur karşısında, iki yüzbin okuruyla barışçı tarafa katılmış gazetelerin pek de bir ağırlığı olmaz.” (Mattellart 2005: 232)

“Savaş üretmek” elbette, tahayüllerin ötesinde bir sonuç. Ancak, ABD kaynaklı medya kuruluşlarının daha sık rastlanır başarılarını biliyoruz.

“ (...) Güney Afrika hükümeti kırsal alanda çalışacak yeni bir grup Kübalı doktoru daha kabul etti. Başkan Mandela ve diğerleri Küba'yı desteğinden ve dayanışmasından dolayı kutladı. Küba'nın dünyanın geri kalan kırsal alanlarında da çalışacak, belki de diğer tüm ülkelerden daha fazla doktoru var. İşte bu ABD'nin korktuğu bir durum. Güney Afrika'nın yoksul insanları, tahmin edebileceğiniz gibi, Kübalı doktorları sevgiyle karşılıyor; ama bu haberlere yansımıyor, haber ajanslarında sözü geçmiyor.” (Chomsky 2010: 119)

Ortak hafızamıza kazınmış fotoğraflar var, Körfez Savaşı'nın petrole bulduğu zavallı kuş, ihtimal Irak'ın yüzünden ölecek... Chapas gerillalarının liderinin yüzünü kar maskesiyle kapatması, aslında yakışıklı ve karizmatik bir profesör olduğu, bir halkın 500 yıllık mücadelesinin Brad Pitt magazinselliğine dönüştürülmesi... National Geographic'in kapağındaki “burkalı kız” fotoğrafı. Bütün Afganistan harekâtı onu burkadan çıkarılmak için yapıldı. Harekâtın üzerinden yıllar geçti, Afganistan'da kadınlar halâ burkaların içinde, dahası



halâ okula gitmek istedikleri için ölüyorlar, ne gam! Medya bundan sözetmiyor, gündemi yoğun...

Savaş bölümüne dönersek; “Baudrillard, Körfez Savaşı'ndan sonra tarihe geçen bir söz etmiş ve o savaşın olmadığını, yaşanmadığını belirtmişti. İnsanlığın ilk kez o savaşla birlikte bilinç tarihinde başka bir düzeye geçtiğini belirtiyordu Fransız toplumbilimci. "Çünkü", diyordu, "Hepimiz televizyonların karşısında sanal bir savaş izledik. Savaş bize, televizyonlar üstünden, bütün anlamından soyutlanmış olarak taşınıyordu. Acısı, tozu, dumanı yoktu. İzlenen, eğlencelik bir şeydi, Körfez Savaşı." Görüntünün içinde olup bitiyordu ve bu savaşı 'yaşanan' bir şey sayamazdık. Televizyonu açtığımızda oradaydı, kapattığımızda da yok oluyordu. Hepsinden önemlisi, Baudrillard'a göre savaş, izlediğimiz kadarıyla bile 'gerçek' değildi. Görüntü denilen şey, 'canlı' olduğunda bile müdahale (manipüle) edilebilir bir şeydi. Gerçek bir görüntü zaten olmazdı. O nedenle gerçek artık kendiliğinden, doğal haliyle hayatımızdan çıkmıştı.” (Kahraman, 2003 Radikal)

“Çok ironik bir durum olarak unutmamalıyız ki, Usame bin Ladin, Afgan Talibanları ve Mücahitler dâhil olmak üzere bu insanların önemli bir çoğunluğu, 1980'lerin başlarında Sovyetler'in Afganistan'ı işgal etmesine karşı ABD'den çok ciddi yardımlar görmüşlerdir. Allahsız komünistlere karşı geniş bir topluluğu İslamiyet bayrağı altında toplamak ve Sovyetler Birliği'ne büyük zararlar verdirmek bu yolla mümkün olmuştur. Söz gelimi 1986 yılında, Washington'a gelen bir grup mücahidin Başkan Reagan tarafından 'özgürlük savaşçıları' olarak karşılanıp selamlandığını bugün gibi hatırlıyorum. 'Özgürlük savaşçıları' deyişi uzun bir süre slogan olarak kullanılmıştır.” (Said 2009: 120)

Said'in de belirttiği gibi, İslamî coğrafyada “İslamcı özgürlükçüler” ABD'nin müttefikleriydi. 11 Eylül'den sonra ABD'den kalkan ilk uçakların onlarca Bin Laden ailesi ferdini ülke dışına taşıdığını, bu işlemlerin hükümet gözetiminde yapıldığını ana akım ABD medyası hiç yazmadı. Ancak bu ilişkilere yaptığı belgesellerle, “yarı çatlak” muamelesi gören, yazdıkları ve yaptıklarıyla “yeterince” ciddiye alınmayan Michael Moore değindi. Bush ailesi ile Bin Laden ailesinin petrol ticareti üzerinden ortaklıklarına, ABD hükümet danışmanlarının, söz konusu şirketlerin CEO'ları olduğuna vb... Madonna'nın Guy Richie ile evliliğindeki bütün tartışmaları günü gününe duyuran televizyonlar, bu konuyu “gözden kaçırmışlar”dı.

“Pazar, büyük imparatorlukların ve kurucu dinlerin başaramadığı şeyi gerçekleştirmek üzere: İnsanların tümünü küresel bir toplulukta birleştirmek.” Mattelart, bu nakaratın, özelleştirme sürecinin doruğundaki megatekelleşmeyi meşru kıldığını söylüyor.

(Mattelart 2005: 17)

Bu bölümü gene Irak Savaşı'ndan bir örnekle sonlandırmak, anlatmak istediklerimizi özetlemek olacaktır:

“Haberin iç yüzü, gerçeği daha sonra ortaya çıktı. Saddam'ın heykelinin yıkılışı kuşkusuz savaştan arta kalacak bir görüntü. Ama gerçekten kalacak mı? Çok benzeri görüntülerle insanlık 1989'un son 1990'ın ilk günlerinde de karşılaştı. Eski Doğu Bloku ülkelerinde rejim devrilince bir çok ülke diktatörünün heykeli de aynı şekilde yerle bir edildi. (O görüntülerin unutulmayacak biçimdeki ünlem işaretini 'Ulis'in Bakışı' isimli filmde Theodopulos koyuyordu. Lenin'in heykeli tıpkı ölü bir insan gibi sırtı üstü bir mavnanın küpeştesinde yatmaktadır. Araç nehir boyunca ağır ağır akar. Kıyıda duran ihtiyar Rus köylüsü heykelle göz göze gelir. Başındaki şapkasını çıkarır. Usulca diz çöker. Ellerini



göğsünün üstünde birleştirir. Haç çıkarır. İsa'yı selamlarcasına heykeli selamlar.) Ama ben bugünkü görüntülerin diğerleri kadar akılda kalacağını sanmıyorum. Bunun nedeni sadece iki görüntü, iki durum arasındaki diğer farklar değil. (Öncekiler ne kadar ağır başlıysa bunlar da o kadar yılışıkçaydı.) Sonradan ortaya çıkan 'gerçek'ler. Görüntüler ilk yayımlandığında New York'taydım. Amerikan televizyonları aynı imgeleri üst üste, birbiri ardınca sayısız defa yayınladı. Fakat ertesi gün kanallardan birisinde 'gerçek' ortaya çıktı. Önünde heykelin yıkıldığı bina en çok televizyoncu barındıran binaydı. İkincisi, heykel yerde sürüklenirken işin içindeki 15 kişiden sekizi foto muhabiriydi. Yani, o görüntünün, bir habercilik görüntüsü gibi kendiliğinden mi oluştuğu yoksa tıpkı bir sanat yapıtı gibi (çünkü sanat yapıtı da, her şeyin ötesinde, bir görüntüdür), bilinçle, önceden tasarlanarak mı oluşturulduğu şimdi bir tartışma konusu. Kısacası, görüntünün yalancılığı ve yalansılığı artık kafalarımıza iyice dank ediyor. Görüntü bir yana artık haber denilen ve gerçeğe en yakın durduğu varsayılan görüntünün düzmece bir şey olduğu iyice anlaşıldı. İnsanlık, bunu binlerce yıllık tarihinde öğrenemedi ama işte birkaç günlük savaş bunu ona iyice belletti. Savaş çıkmasını dedi birçok kişi; bunca insan ölecek, felaket yaşanacak diye. Şimdi bir de, keşke savaş çıkmasaydı kandiğimiz yalanlarla ne iyi yaşayıp gidiyorduk dense, yeridir.” (Kahraman 2003)

Kamera Obscura ile yakaladığımız “saf gerçek” umudunu yeniden hatırlayacağımız nokta burası olabilir mi?

Kültürel emperyalizmi, “bazı mütehakim kültürlerin daha zayıf başka kültürler ezmekle tehdit ettiği düşüncesi” olarak tanımlayan Tomlinson, bunun bir dizi tahakkümü beraberinde getirdiğini söyler: “Amerika'nın Avrupa üzerindeki, “batı”nın dünyanın geri kalanı, merkezin çevre, modern dünyanın hızla kaybolmakta olan geleneksel dünya, kapitalizmin neredeyse her yer ve herkes üzerindeki tahakkümü”. (Tomlinson 2004, 115) Tomlinson burada, Schiller'in eleştirilerine katılır ve “ulusötesi medya şirketlerin yalnızca ekonomik ve politik olmadığını, ancak temel varsayımlara ve düşünme biçimlerine kadar uzandığını” belirtir. (A.g.e. 117) “(Ulusötesi medya sistemlerinin) can alıcı atağı modelin uygulanmasıdır... (Bu) temel atak, izlenecek olan yolu tanımlar ve söz konusu ülkeyi mütehakim güçlerin çıkarlarının yörüngesine sokar. Bu, daha eski, kaba ve modası geçmiş sömürgecilik yöntemlerinin yerini almakta olan “neo-emperyalist” biçimdir.” (Akt. A.g.e. 117)

Bütün dünyanın, ABD'den yayınlanan aynı görsel ve işitsel uyarıcılarla aynı varsayımlara, aynı düşünme biçimlerine dolayısıyla aynı yaşam pratiklerine doğru yönelmesinin sonuçları, Avrupalı iletişimcileri de bir anlamda korkutmuş olacak ki; “Disney şirketinin 1995 yılında ABC ile birleşmesi sonucunda, Martin Woolacott Guardian'da ‘büyük bir Avrupa ülkesinin tüm medya sektörü kadar büyük’ bir medya şirketler topluluğunun oluşturulmasının işaret ettikleri üzerine bir makale yazar. Fakat bu sorudan sonra Woolacott, Amerikan kültürünün küresel kültür üzerindeki tahakkümünü tartışarak devam eder: ‘Tüm küre Disneyland olunca neye benzeyecek?’ (A.g.e. 14)

Emperyalizmin, kültürel boyutunun emperyalistleri bile tehdit edebilecek kadar gelişmesi korkutucu mu? Yoksa bu büyüklükte bir korku çözüme, çözülmeye doğru yaklaşma fırsatı verir mi? Bütün emperyalist girişimlerden etkilenen ve kendi televizyonunda kendi sözünü ve kanaatini ifade edemeyen bir ülkenin insanları olarak, küresel kapitalizmin üyelerinin de kültür emperyalizminden endişe duyuyor olmalarını, bir süre ilgi ve hatta biraz da hazla izleyebiliriz sanıyorum.



Chomsky'nin aktardığı, 1983 tarihli Bagdikian araştırması, elli dev firmanın ABD'deki her türlü kitle iletişim aracına egemen olduğunu ortaya koymuştu, “fakat bundan sadece yedi yıl sonra (1990'da) aynı yönlendirici konumu yalnızca yirmi üç firma işgal ediyordu. (Chomsky 2006: 17)

Ancak biz biliyoruz ki, medyanın küreselleşmesi süreci teknolojinin desteğiyle '90lardan sonra büyük hız kazanmıştır. Chomsky de bunu saptıyor ve “yaşanan muazzam anlaşmalar dalgası ve hızlı küreselleşme medya endüstrilerinin daha fazla tekelleşmesine yol açarak” bütün sistemin toplam 9 ulusaşırı grubun elinde toplandığını belirtiyor. Disney, AOL Time Warner, Viacom (CBS), Neps Corporation, Bertelsmann, General Electric (NBC), Sony, AT&T-Liberty Media ve Vivendi Universal. Bu dev şirketler, dünyadaki önemli film stüdyolarının, televizyon ve müzik şirketlerinin, aboneli kanalların (kablolu sistemler diye tanımlanabilir, bizdeki Digitürk ve Kablonet gibi) dergilerin ve TV kanallarının, dergi ve kitap şirketlerinin önemli bir bölümünün sahibidir. (Chomsky 2006, 17) Bu şirketlerden sadece Time Warner'ı araştırdığımızda, gündelik hayatımızın ne kadar çok alanında karşımıza çıktığını şaşkınlıkla fark ederiz. Warner'ın, ürünleri ülkemizde de kullanılan birkaç alt şirketi, HBO: TV ve sinema yapımcısı, örneğin Sex and The City'nin yapımcısı, eğer onu fazla sistem içi bulduysanız, Angels in America ya da Six Feet Under vb.; CNN: Ortağı olduğu CNN Türk, Türkiye'nin en büyük haber kanallarından biri, CNN Arabic, CNN Espanol, CNN Şili vb. biçiminde dünyanın pek çok ülkesinde kanal düzeyinde var; Time Dergisi; Türkiye'de de yayımlanıyor artık, ayrıca yayınlanmadan önce de bütün dünyada olduğu gibi ülkemizde de “güvenilir bir kanaat önderi” olarak değerlendiriyordu ve halen gündemdeki önemli konularda Time'in yorumu dikkate alınıyor, kapağı haber oluyor vb.; Warner Bross: Her gün televizyonlarda birkaç filmle karşımıza çıkıyor, Testere ya da Terminatör serisi sizin için fazla sertse Harry Potter beğeninizi karşılayacaktır; AOL, Türkiye ortağı “Gitti Gidiyor” olan “E-Bay”in de aralarında bulunduğu pek çok internet şirketinin sahibi ve ABD'nin en büyük internet portalı. Örnekler çoğaltılabilir, çoğaltmayacağız.

Bu noktada, herhangi bir fikrin ya da imajın dolaşıma sokulması ve orada ihtiyaç duyulduğu kadar tutulması konusunda bir sorun yaşanmayacağını varsayabiliriz.

Bu başlığı da burada bırakıp, yeni bir başlık açalım, toplumsal cinsiyet. Toplumsal Cinsiyet konusu, kitle iletişiminde yaklaşımlar konusunda başvuracağımızı yukarıda belirttiğimiz diğer kurama geçişimizi sağlıyor. Feminist Kuram.

4. CİNSİYETİN TOPLUMSALLAŞTIRILMASI VE KURUMLAŞMASINA FEMİNİST KURAMDAN BAKIŞ

Toplumsal cinsiyet, her iki cinse de belirli davranışları yakıştırır, öğütler, hatta belletir. Topluma, bütün eğitim kurumlarıyla, sokak, ev, okul, medya gibi bireyin iletişim içinde bulunduğu bütün alanlarda bireyi, uygun bulunduğu cinsel rol için eğitir. Böylelikle, hem doğuştan gelen, verili cinsel rolü zorunlu kılar, başka cinsel kimlikleri dışlar, hem de cinsel kimliğin yüklediği davranışların dışına çıkılmasını, yani toplumsal düzenin bozulmasını önler, bireyi, toplumun uygun gördüğü çerçevenin içine koyar. “Erkekler ağlamaz”, “kızlar yüksek sesle konuşmaz”, “erkekler bebekle oynamaz”, “kızlar top oynamaz”, “erkek pembe giymez”, “kızlar annelerine yardım eder” gibi klişe cümleler, toplumsal cinsiyeti yapılandırır. Öte yandan, izledikleri filmler, tv dizileri –ki bunlara çocukların izlediği çizgi filmleri de dahil edebiliriz- okudukları romanlar kadın kahramandan çok erkek kahraman içerirler. Kız çocukları bütün çevresel faktörlerle evcimen olmaya, sabırlı ve itaatkar olmaya yönlendirilirken, erkek çocuklar cesaretlendirilir ve ufkunun genişlemesi sağlanır vb.



Toplumsal cinsiyet bir kez saptanır ve günlük yaşantıda sürekli yeniden üretilerek pekiştirilir. Elbette toplumun benimsediği ve kabul ettiği “toplumsal cinsiyet rolleri” içinde, birbiriyle evlenmiş iki erkek yoktur, evlilik dışı bebek sahibi olan annelerin olamayacağı gibi...

Toplumsal cinsiyet, ailenin devamı için gerekli, hatta zorunludur. Kapitalizm de kurduğu tüketim toplumu için aileye gereksinim duymaktadır. Kadının ve elbette erkeğin, aile içindeki toplumsal rolünden vazgeçmemesi, kapitalist ekonomik sistemin ayakta kalması için gerek-şarttır. Dolayısıyla, toplumsal cinsiyetin sürmesi, bir erkekle bir kadının yaşadığı ilişkiden çok daha önemlidir. Artık, sorun “eviçi” sorun olmaktan çoktan çıkmıştır. Toplumsal cinsiyet bir iktidar sorunudur, ancak bu iktidar, yalnızca evdeki iktidar değildir, kent, ülkenin, giderek dünyanın iktidar sorunudur. Kadının ve hatta erkeğin üzerine, dünyanın ve hatta öte dünyadaki sisteminin sürdürülmesi sorumluluğu yüklenmiştir. Böylelikle, iktidarın bütün araçlarıyla, diyelim ki eviçi şiddeti görmezden gelmesi rastlantı ya da geri kalmışlık sorunu değil, sistem sorunudur.

Connell’a göre bu sistem, üç temel mekanizmaya bağlı olarak işler: Emek, iktidar, kateksis. (Connell, R.W. 1998: 131)

Emek: “... kadınların ve erkeklerin farklı işler yaparak farklı konumlar, statüler ve getiriler elde etmesine yol açan *cinsiyete dayalı iş bölümü*”(Sancar, S. 2009: 31) olarak tanımlanır. Kadınlar, eviçi emekle sınırlandırılmıştır. Ücret almazlar. Erkeklerse kamu alanını denetimlerinde tutmak üzere, ordu, ticaret, bürokrasi, özel sektör gibi alanlarda görev alırlar. Böylece toplumsal rollerin sürdürülmesi sağlanır.

İktidar: “... sınıf, ırk, etnisite, bölgesel gelişmişlik farklılıklarına dayalı iktidar ilişkiler ile cinsiyet farklarına ilişkin toplumsal ilişki örüntülerinin iç içe geçerek, *toplumsal cinsiyet sisteminin bir iktidar ilişkileri ağı olarak işlenmesi*” (A.g.e : 31) anlamına gelir.

Kateksis: “... cinselliğin ve cinsel arzuların şekillendirdiği toplumsal ilişkilerin oluşturduğu rol” (A.g.e :32) demektir.

Giddens’e göre, bu üç mekanizma “erillikler ve dişillikler arasındaki güç ilişkilerinin toplumsal kalıplarını oluşturur ve toplumsal ilişkilerinin oluşturulup zorla kabul ettirildiği başlıca alanları simgelerler”ler. (Giddens, A. 2005: 119) Bu alanların güç ilişkileriyle tanımlanması “hegemonik erillik” kavramını ortaya çıkarır Connell’e göre. Erkeğin bireysel iktidarından çok, “erkekliğin”, “patriarkın” iktidarındır söz konusu olan. Giddens, Connell’in “hegemonik erkeklik” kavramını şöyle açıklıyor: “Hegemonik erillik, erilliğin ülküsel bir biçimi olarak el üstünde tutulmakla birlikte, toplumda yalnızca birkaç erkek buna ulaşabilir. Bununla birlikte, çok sayıda erkek yine de hegemonik erilliğin ataerkil düzendeki egemen konumundan çıkar sağlar. Connell buna, “ataerkil kâr payı” adı verir, bundan yararlananlarsa işbirlikçi erilliğin cisimleştiği kimseler olarak söz eder.” (A.g.e 121)

Gene Connell’e göre, “hegemonik erkeklik”i toplumsal cinsiyet düzeyinde tamamlayan bir de dişi kimlik vardır. Connell buna “vurgulanmış* dişillik” adını veriyor. “Vurgulanmış dişillik”, eril dünyada iki seçeneği olan kadının, “direnme” yerine “boyun eğme”yi seçmesi haline veriliyor. Gerçekte ortada bir seçim olduğundan sözetmemiz mümkün değil elbette, toplumun belirleyip desteklediği ve beslediği dişillik konumudur bu. “Vurgulanmış dişillik” çalışan kadın ve değişen toplum tehditlerine karşın, evliliğin, çocuk



bakımının kabul edilmesi, erkeğin arzu nesnesi olmayı benimseme ve onu teşvik etme, kırılma, genç kadınlar için cinsel açıdan istekli olma, yaşlılar içinse anaçlık biçiminde kurulur. Bu kimliğin karşısında ise ikincil diyebileceğimiz dişillikler yer alır. Bunlar “direnme” potansiyeli taşıdıklarından, feminist kuramcılara göre “tarihten saklanmış” kadınlardır. Bekar kadınlar, lezbiyenler, fahişeler, deli kadınlar, asiler, evde kalmışlar, kol gücüyle çalışanlar, sendikacılar, ebeler, cadılar bu grubun üyeleridir. (A.g.e 251 ve 252)

Bu üç başlığı birleştirdiğimiz zaman ortaya çıkacak olan cümle şu olabilir mi? Beyazcam görünürlüğü belirleyen tanımlayan, kendimize dışarıdan bakmamızı sağlayan bir bakış kazandırır ya da kaybettirir mi demeliyiz. Böyle olmakla, beyazcam sahipliği bu bakış açılarını belirleyecek değerleri dolaşıma sokabilir. Ve dolaşımdaki bu değerler gerçekle değil, olması istenenle ilişkili olabilir.

Şimdi asıl konumuza dönebiliriz: Bütün bu gelişmeler, incelemeler, medya sahipliği ve görüşler ışığında, ekran karşısına geçtiğimizde bizi neler bekliyor?

5. TV'DE NELER SEYREDİYORUZ

Evinde oturan, görünen şeyin iyi olduğunu düşünmesi beklenen, edilgen olan, kocaman bir medya ağıyla kuşatılmış olan, hegemonik erkeklikten payına düşen eser miktarla idare eden ve vurgulanmış dişilliğiyle, saklanmış kadınlığı arasında koşturan insanlara, Türkiye'nin mesela Çanakkale ilinin Kepez ilçesinde ne izliyor? Aslında İstanbul'un Bebek ilçesindeki ne izliyorsa onu... En azından ekran karşısına oturanlarının seçenekleri aynı.

Aslına bakarsanız, Kamera Obscura'dan başlayan, dünya devlerinin sonsuz maddi imkanlarıyla gelişen bir koca sektör karşısında, pijamasıyla tv karşısında oturan ortalama vatandaşın nasıl bir şansı olabilir!

Bu ortalama insan, tv karşısındaki yerli izleyicinin %46'sı dizi izliyor. Yerli dizilerimizde neler oluyor? Ana konu aşk. İstisnaları olmakla birlikte, yerli dizilerimizin ana ilgisini kadın-erkek ilişkisi ve onun çevresine sarılan, ana ilişkiyi geliştiren etkileyen öykülerden oluşturuyor Edebiyat uyarlamaları, ABD kaynaklı dizi uyarlamaları, son bir kaç yılın keşfi Kore dizisi uyarlamalarıyla, hepsinde ana aksı oluşturan bir aşk öyküsü oluyor. İktidar öyküleri anlatan, Osmanlı tarihi dizileri bile, sonuçta aşk öyküsün eksenine oturtuluyor, genel konunun izlenebilmesi için aşkın çekiciliği bir “üs” görevi görüyor.. Yan akslarda onu besleyecek, geliştirecek, konuyu ilerletmeyi, bölümleri uzatmayı, giderek dizinin süresini uzatmayı sağlayacak yan öyküler; iyi işlenememiş iş ilişkileri, akrabalık, miras, kayıp, çalıntı, sonradan bulunan çocuklar, bu ilişkileri kuran, geliştiren, karıştıran entrikalar vb. Bu dizilerde, son yıllarda giderek artan erkek egemen anlayışlar, vurgulanmış dişillikler ve saklanmış kadınlıklarıyla cadılar, entrikacı kadınlar yer alıyor.

Berjamin'in şikayet ettiği, “düşüncenin yerini alan devingen görüntüler” aklımızı ve zihnimizi geniş bir ağla dört koldan sarıyor.

Öyleyse bugün evlerimizde nasıl değerleri ağırlıyoruz. Ya da yeni güzellik arayışlarımızı belirleyen değerler hangileri?

1. Fiziksel Güzellik Güzellemesi: Burada güzellik batılı beyaz insan görüntüsüyle benzeşlik taşıdığı ölçüde ideale yaklaşır. Ekranları dolduran beyaz tenli açık renk gözlü kadınlar bizi temsil eder. Sadece yeşil gözlü olduğu için başrol oynayan genç kadınlar örneği... Bunun Amerikan dizilerindeki ya da Hollywood'da



karşılığına bakalım, melezler bile, beyazlara yakınlaştığı ölçüde güzel bulunur, en yuvarlak gözlü Japonlar, en açık renkli Hintliler ya da renkli gözlü siyahlar gibi...

2. Gençlik Güzellemesi: Giderek gençleşen başrol karakterler. Erkek karakterler için değilse de kadın karakter için, gittikçe daha genç kızlar seçiliyor. Yine ABD sineması ve dizileri benzeri bir durum. “Debra Winger’a Ne Oldu” belgeselini bilenler hatırlayacaktır. Belli bir yaşın üstüne çıkmış kadınların iş bulamaması bilinen bir sorun... Burada bunun dünyanın genel olarak sorunu olduğunu gösterebilecek iki örnekten sözedeceğiz. Kanada’nın yeni Başbakanı Trudeau’nun fiziksel görüntüsünün basında yer alma oranıyla ilgili bir çalışma yapılması, konuya ilişkin verilere ulaşmamızı sağlayacaktır. Öte yandan yeni seçilen Fransa Cumhurbaşkanı Macron’un kendisinden 24 yaş büyük eşinin basında yer alma biçimi ile karısından 24 Yaş büyük Trump’un basında yer alma biçimi arasındaki uyumsuzluk, anlamlı bir fark yaratıyor.
3. Zenginlik Güzellemesi: Neredeyse bütün dizilerimizin malikanelerde yaşayan bir ailesi var. Dizinin eksenini genellikle, Yeşilçam’dan bildiğimiz zengin kız-fakir oğlan ya da tersi meselesi duruyor. Hayal satan dizilerimizin bize sattığı hayal, zengin ol, olabilirsin... Alt metinlerinden biri de bu, zengin güzeldir.
4. Cehalet Güzellemesi: Bir tür naivite, dürüstlük ve masumiyet olarak getirilen, ancak, toplumumuzdan hızla dışlanan düşünen insan, dizilerimizde de temiz ve masum cahiller tarafından küçük dirsek darbeleriyle çıkarılıyor. Bu sinema çalışanlarımız bilecektir Yeşilçam sineması içinde her zaman varolan bir tema olmuştur. Okur-yazarlık belli bir ölçünün üstündeyse alay konusu olur, dışlanır, teknoloji dışlanır, beğenilmez vb. Cahil güzeldir.

6. SONUÇ:

Tv yayınları evlerimize girebilmesi, engelsiz ulaşımı en yüksek kitle iletişim aracı olması nedeniyle incelenmeye değer bulunmuş, üzerine en çok akademik çalışma yapılan medyalardan biri haline gelmiştir. Bu nedenle de “nasıl bir yayıncılık” sorusu önemli bir başlık olarak iletişimcilerin önünde durmaktadır. Burada, özgür, yalnızca yayıncının kâr ya da diğer tercihlerine ve kaygılarına karşılık veren bir yayıncılık mı, yoksa toplumun ihtiyaçları, kamu yararı, toplumsal gelişim gözetilecek, eğlencenin yalnızca “boş vakit geçirme” meşgalesi olarak değerlendirilmediği, kültür paylaşımının bir parçası olarak görüldüğü bir yayıncılık anlayışı mı? Dünyada bu iki kaygının bulunduğu yayın örnekleri olduğunu biliyoruz BBC gibi. Neo-liberal politikaların bilgiyi yayıncılıktan dışlayan politikalarının ve yayın kuruluşlarının karşı karşıya kaldığı kâr baskılı rekabetin ne derece büyük olduğu da görülüyor. Bu alanda anlamlı ve insanlığın kalıcı değerlerine yönelik bir fark yaratmak için, kamu yayıncılığının artarak sürmesi, buna karşılık elbette özel kuruluşların da kendi kaygılarının peşinden koşabilmesi için alanın açık olması bir öneri olarak ortaya koyulabilir.

W. Benjamin’in sözüyle sonuçlandırırsak; aklımızı bu devingen görüntülerden kurtarıp, düşünmeye geri dönmeliyiz.



NOTLAR:

Ana akım ve eleştirel yaklaşımlar konusundaki açıklama ve tanımlarda, Yaylagül (2008) esas alınmıştır.

Connell'in kitabınının çevirisinde bu kavram "öne çıkarılmış" olarak çevrilmiş. Ancak Giddens'in kitabının Connell'in görüşlerini açıklayan bölümde, "vurgulanmış" sözcüğü kullanılmış. Daha anlaşılır olduğu için bu kavramı tercih ettim.

İlgili veri, Ersoy, H-Bakır, F "2015 Yılı Rejting Listesi Program Analizi" Başlıklı sözlü sunumundan alınmıştır. Bilim, Kültür ve Sanatta Güzeli Arayış Sempozyumu, 11-13 Mayıs 2015 Çanakkale-Kepez



KAYNAKLAR

KİTAP

- Abisel, Nilgün Sessiz Sinema Ankara: AÜBYYO
- Akbulut, H. (2008) Kadına Melodram Yaraşır İstanbul: Bağlam
- Alver, Füsün 2007 Gazeteciliğin Kuramsal Temelleri İstanbul: Beta
- Arendt, Anna 2009 Totalitarizmin Kaynakları: Emperyalizm İstanbul: İletişim
- Başaran, Funda 2000 İletişim ve Emperyalizm Türkiye’de Telekomünikasyonun Ekonomi Politikası Ankara: Ütopya
- Baumann, Zigmunt 2010 Küreselleşme – Toplumsal Sonuçları İstanbul: Ayrıntı
- Bazin, Andre Sinema Nedir İzdüşüm/Sinema
- Bulut, Selda 2009 Sermayenin Medyası Medyanın Sermayesi - Ekonomi Politik Yaklaşımlar Ankara: Ütopya
- Chomsky, Noam 2002 Medya Denetimi İstanbul: Tüzm zamanlar
- Chomsky, Noam 2002 Medya Gerçeği İstanbul: Everest
- Chomsky, Noam 2003 Batı’nın Yeni Standartları İstanbul: Everest
- Chomsky, Noam 2006 Rızanın İmalatı İstanbul: Aram-Toplum
- Chomsky, Noam 2010 Sömürgecilikten Küreselleşmeye İstanbul: Ütopya
- Connell, R. W. (1998) Toplumsal Cinsiyet ve İktidar İstanbul: Ayrıntı
- Debord, G. 2006 Gösteri Toplumu Ayrıntı
- Erdoğan, İrfan & Korkmaz Alemdar 2005 Öteki Kuram Ankara: Erk
- Furedi, Frank 1998 Emperyalizmin Yeni İdeolojisi İstanbul: Pınar
- Geray, Haluk, Uluslararası Birikim Düzeninde Yeni Medya Politikaları Ankara: Ütopya, 2003
- Giddens, A. 2005 Sosyoloji Ankara: Ayraç
- Habermas, Jürgen 2007 “İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim” İstanbul: YKY
- Kejanlıoğlu, Beybin 2004 Türkiye’de Medyanın Dönüşümü Ankara: İmge
- Loomba, Ania 1998 Kolonyalizm Postkolonyalizm İstanbul: Ayrıntı
- Mattelart, Armand 2003 İletişim Kuramları Tarihi İstanbul: İletişim
- Mattelart, Armand 2004 Bilgi Toplumunun Tarihi İstanbul: İletişim
- Mattelart, Armand 2005 Gezegensel Ütopya Tarihi İstanbul: Ayrıntı
- Mattelart, Armand – Neveu, 2007 Erik Kültürel İncelemelere Giriş İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi
- Mills, Wright 1974 İktidar Seçkinleri Ankara: Bilgi
- Morresi, Enrico 2006 Haber Etiği Ankara: Dost



- Oskay, Ünsal 2000 Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri İstanbul: Der
- Paglia, C. (2004) Cinsel Kimlikler İstanbul: Epos Yay
- Said, Edward 2004 Kültür ve Emperyalizm İstanbul: Hil
- Said, Edward 2009 Kültür ve Direniş İstanbul: Agorakitaplığı
- Schiller, Herbert 2005 Zihin Yönlendirenler İstanbul: Pınar
- Stevenson, Nick 2008 Medya Kültürleri Ankara: Ütopya
- Tomlinson, John 1999Kültürel Emperyalizm İstanbul: Ayrıntı
- Tomlinson, John 2004 Küreselleşme ve Kültür İstanbul: Ayrıntı
- Türkoğlu, Nurçay 2004 Toplumsal İletişim İstanbul: Babil
- Uzun, Ruhdan-Tekinalp, Şermin 2006 İletişim Araştırma ve Kuramları İstanbul: Beta
- Yaygagül, Levent 2008 Kitle İletişim Kuramları Ankara: Dipnot
- Yengin, Hülya 1996 Medyanın Dili İstanbul: Der

İNTERNET

<http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=18627> Erişim Tarihi: 05.05.2017

http://www.tuik.gov.tr/basinOdasi/haberler/2016_66_20160531.pdf 05.05.2017

<http://www.milliyet.com.tr/turkiye-dunyada-330-dakika-ile-televizyon-istanbul-yerelhaber-1951378/> Erişim Tarihi 01.05.2017

Kahraman, Hasan Bülent Gördüğümüz Gerçek mi? Radikal, 17.04.2003
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=72384>Erişim Tarihi: 30.05.2010 14:44

MONTAJ VE KOLAJ KAVRAMLARI BAĞLAMINDA 20.YÜZYIL'DA SİNEMA VE RESİM SANATINDA GELİŞEN YENİ BİÇİM ARAYIŞLARI¹

Hüsnü Çağlar DOĞRU

ÖZET

1939 yılında fotoğrafın icadı ve 1895'de sinema teknolojisinin gelişmesiyle birlikte özellikle resim sanatı, değişim ve bir bakıma gelişim yaşamaya başlamıştır. Bu sayede doğayı taklit etme (mimesis) fikrine olan bağımlılığın kurtulmayı başaran resim sanatı bu görevi fotoğrafa devrederek, kendisine yeni bir yol bulmayı amaçlamıştır. Ressamlar, üretim ve anlatım yöntemlerini gözden geçirmiş ve resmin kendi estetiği üzerine yeni fikirler üretmişlerdir.

D. W. Griffith ve George Melies, sinema teknikleri üzerine birçok deney yapmış ve gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Griffith'in anlatımı güçlendirmek adına filmlerinde yaptığı kesmeler daha sonra Sovyet sinemacıları tarafından "montaj" olarak tanımlanan yöntemin temelini oluşturmaktadır.

Aynı dönemde Pablo Picasso ve Georges Braque'da resim sanatı adına önemli adımlar atmaktaydılar. Picasso ve Kübizmin diğer temsilcileri nesnelere gözle görüldükleri biçimde resmetme kaygısı taşımamışlardır. Amaçları nesneyi kopya etmek değil onu baştan düzenlemektir. Tualin üzerine yerleştirdikleri resim dışı öğeler ile resmedilen objeyi farklı kavramlarla ilişkilendirdikleri "kolaj" tekniği, resimde yeni bir zaman ve mekan algısı yaratmaktadır.

Tarihsel olarak aynı dönemde ortaya çıkmış bu iki kavram, resim ve sinema için bütünü oluşturulmasında izlenecek yöntem ile ilgili benzer çözümler üretmektedirler.

Bu bağlamda bu çalışmada literatür ve görsel tarama yöntemleriyle, "montaj" ve "kolaj" kavramlarının dönemin sinema ve resim sanatı üzerindeki etkileri, benzerlik içeren ve ayrışan yönleriyle incelenecektir.

Anahtar kelimeler: Sinema, Güzel Sanatlar, Resim, Montaj, Kolaj

¹"Yasak" isimli Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Tez Raporu kaynak alınmıştır.



NEW FORM QUESTS DEVELOPED ON CINEMA AND PAINTING IN THE CONTEXT OF THE MONTAGE AND COLLAGE CONCEPTS IN 20. CENTURY

ABSTRACT

With the invention of photography in 1895 and the development of cinematography in 1939, especially the art of painting, have begun to change. Thus, painting escaped from the addictive idea of imitating nature (mimesis) and aimed to find a new way for itself through transferring this task to the photograph. Painters, has revised the methods of expression and production and have produced new ideas on the aesthetics of the painting.

D. W. Griffith and George Melies have done many experiments on cinematography and played an important role in the development of the cinema. The cuts, Griffith made in his films to reinforce the narrative form, would have become the basis of the method, which would have been described as "montage" by Soviet cinematographers later on.

During the same period, Pablo Picasso and Georges Braque were breaking new grounds in painting. Picasso and other representatives of Cubism have not worry about, describing objects as they see. Their purpose is not to copy the object but to rearrange it from scratch. The "collage" technique, which they linked the illustrated object to the different concepts via external items they placed on canvas,, creates a new sense of time and space in the painting.

These two concepts, which are emerged in the same period chronologically, produce similar solutions for the method to be followed in the integration for the painting and the cinema.

In this study, effects of the the concepts of "montage" and "collage" on the art of the cinema and the painting of their time will be contextualised with both the similarities and the differences via literature and visual screening methods.

Keywords: Cinema, Fine Arts, Painting, Montage, Collage

1. GİRİŞ

Çağlar boyu sanat, insan yaşamının dinamiklerinden etkilenmiş ve buna uygun değişimler geçirmiştir. Fakat bu değişimlerden pek azı, fotoğraf teknolojisinin icadı kadar etkili olmuştur. Öyle ki, dönemin akademik ressamlarından Paul Delaroche'un (1797-1859) *Daugerréotype* hakkında Fransız hükümetine sunduğu raporda, tekniğin mükemmelliğinden ve sanata olacak etkisinden bahsedecektir. (Antmen, 2009, p. 11) Fotoğraf, teknolojisinin gelişmesiyle, resmin konusu olan birçok alanda söz sahibi olmuştur.

19. ve 20. Yüzyıl, resim sanatının kendi tarihsel süreci içerisinde, akademik sanat anlayışından modern sanata uzanan önemli gelişmeleri kapsamaktadır. Resim sanatının kendi değişimi dışında, -doğrudan bir etkisi olmasa da- 1939'da fotoğraf ve 1895'de sinemanın teknolojisinin gelişmesi ve doğanın temsili fikrini sahiplenmesi, mimesis fikrinden uzaklaşan resim sanatının kendine yeni bir yol çizmesine ve soyutlamaya yönelmesine sebep olmuştur.

1895 yılında Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin yaptıkları "Cinematograf" gösterisi ile kitleleri etkisi almaya başlayan sinema alanında, başlangıçta günlük yaşamı konu alan ve bunu tek bir çekimle, sabit kamera açılarıyla izleyiciye sunan yönetmenler, daha sonraları anlatımlarını güçlendirecek yöntemler üzerine yoğunlaşmışlardır.



Sinema ve Resim alanında 20.yüzyılın başlarında yaşanan bu gelişmeler dönemin sanatçılarının kendi alanlarında ifade biçimlerine dair yeni arayışlar içinde bulunmalarına sebep olmuştur. “Montaj” ve “Kolaj” kavramları bu arayışların birer sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

2. SİNEMA VE RESİM SANATINDAKİ GELİŞMELER

19. Yüzyılın, özellikle ikinci yarısından itibaren sanat adına birçok önemli gelişme yaşanmıştır. Kolaj ve montaj kavramlarının oluşmasında etkili birçok gelişme, birbirine geçmiş aşamalar halinde bu süreçte gerçekleşmiştir.

2.1. Resim Alanındaki Gelişmeler

Fotoğrafın ortaya çıktığı 19. Yüzyılda Paris, Avrupa’da sanatın merkeziydi. Resim sanatı adına dönemin iki önemli yönelimini temsilen, akademik sanat geleneğine sıkı sıkıya bağlı resim anlayışı ile Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) ve akademinin standartlarını ve klasik dönemlere olan bağlılığını reddeden, Eugéne Delacroix (1798-1863) gibi sanatçılar öne çıkmışlardır. Delacroix, resimde rengin ve hayal gücünün önemine inanıyordu. (Gombrich, 1999, s. 504)

Sonrasında gelen Gustave Courbet ve Jean-François Millet gibi sanatçılar da günlük yaşama dair sahneleri, akademik gelenekten farklı olarak yeni bir bakış açısıyla ele almak istiyorlardı. İlgilendikleri şey, ideal güzellikten çok gerçekte gördükleriydi. “*La Réalisme, G. Courbet*” (Gerçekçilik, G.Courbet) isimli resmiyle akıma ismini veren sanatçı sanat adına kalıplaşmış herşeye karşı durmuş ve dünyayı sadece gördüğü gibi resimlemiştir.(Gombrich, 1999, p. 511)

Devamında İzlenimcilikle birlikte kendilerine usta olarak doğayı seçen Edouard Manet, Claude Monet gibi sanatçılar, akademik geleneğin takipçisi olan ressamların atölyelerinde başlayıp bitirdikleri peyzajlarındaki pitoresk anlatım yerine, atölyelerinden dışarıya çıkarak, doğayı doğada resmetmeye başlamışlardır. Aynı dönemin bir diğer önemli ustası ise, resmi ele alış biçimiyle Kübist sanatçıları etkileyecek olan Paul Cézanne’dır. Cézanne’ın, doğayı, temel geometik şekiller halinde değerlendirilmesi gerektiğini öğütleyen öğretisi kübist sanatçılar için bir hareket noktası olmuştur.

Coğrafi ve bilimsel keşifler, değişen ve gelişen toplum, sanatı himaye edenlerin ve sanat okullarının yüzyıllar boyunca geçirdiği değişime rağmen, Rönesans’tan bu yana “en eksiksiz ve radikal sanatsal devrimi kübizm gerçekleştirmiştir. Kübizm, ilkelerini değiştirerek batı sanatını temelden sallamıştır.”(Golding, 1988, p. 13)

W.Benjamin’e göre ise “Resim, fotoğrafa tepki olarak, önce renk ögesini vurgulamaya başlar. Empresyonizmin yerini kübizme bırakması resmin kendisi için, fotoğrafın hemen arkasından yetişemeyeceği, yeni bir alan yaratması demektir.”(Benjamin, 1998, p. 35)

Picasso ve Kübizmin diğer temsilcileri nesnelere gözle görüldükleri biçimde resmetme kaygısı taşımamışlardır. Amaçları nesneyi kopya etmek değil onu baştan düzenlemektir. Bu bağlamda nesnelere doğrudan resmetmek yerine nesneyi tanımlayan karakteristik öğelerinden tekrar oluşturmayı amaç edindiler. Bu sebeple, nesnenin tekrar düzenlenmesi aşamasında tek bir bakış açısı ile yetinmemişler, farklı açılardan resmetmişlerdir.(Gombrich, 1999, p. 574)"Analitik kübizm" olarak tanımlanan bu dönem 1912 yılına kadar sürmüştür.



Görsel 1.Şişe ve Balıklar (Bottle and Fishes) (1910-12) Georges Braque

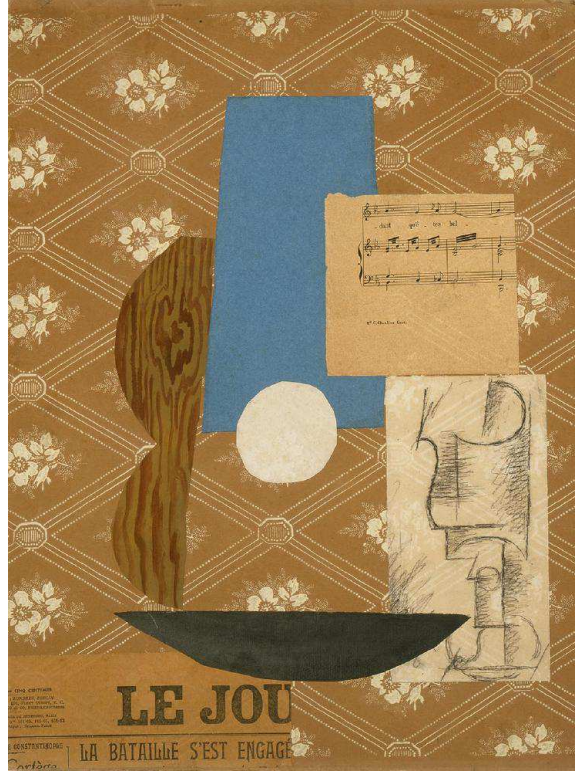


(Braque, 1910-12)

1912 yılında ise "sentetik kübizm "olarak adlandırılan ikinci dönemi başlamıştır. Tualin üzerine yerleştirdikleri resim dışı öğeler ile resmedilen objeyi farklı kavramlarla ilişkilendirdikleri "kolaj" tekniği, resimde yeni bir zaman ve mekan algısı yaratmaktadır. Bu sayede resmin yüzeyine yerleştirilen objeler, kendi işaret ettikleri anlam dışında, şekillendirildikleri formla, farklı bağlamlarda, resmin bütününe hizmet etmiş olmaktadır.



Görsel 2. Gitar ve Şarap Kadehi - Pablo Picasso (1912)



(Picasso, 1912)

2.2. Sinema Alanındaki Gelişmeler

Fotoğrafın icadından, hareketli bir anın enstantaneler halinde yakalanmaya çalışılmasına uzanan hızlı yolculuk, *filme* vardığında, aynı fotoğraf gibi gerçek hayata tanıklık edeceği ve bu yolda ilerleyeceği düşünülmekteydi. Vitascope (hayata+bakmak), Vitagraph (hayatı+resmetmek,kaydetmek), Biyoskop vb. isimleri olan erken dönem film kameraları bu durumu açık bir şekilde ortaya koymaktadır. (Kracauer, 2015, pp. 105-106)

1895 yılında Lumière kardeşlerin yaptıkları gösteriyle yola çıkan sinema yirminci yüzyılın başlangıcında kitleleri etkileyen önemli bir araç konumuna gelmeye başlamıştır. Başlangıçta çoğunlukla sabit kamera açılarından günlük hayata dair görüntüler kaydedilmiştir. George Melies ve D. W. Griffith gibi sinemacıların yaptığı deneysel çalışmalar yeni tekniklerin bulunmasına önyak olmuştur. İlk çektiği filmlerde Lumière kardeşler gibi yaşamdan tanıklıkları aktaran Melies, daha sonraları filme özgü -ve bazen tesadüf eseri bulduğu- teknikler geliştirerek illüzyonlar yaratmıştır. (Kracauer, 2015, p. 113) Sinemanın “erken” dönemlerinde hikâyeyi anlatmak için zaman sıralamasına bağlılık içeren tek tek ve ard arda çekimler bir araya getirilerek sunulmuştur.

Sovyet sinemacıları tarafından "montaj" olarak tanımlanan yöntemin temelini, Griffith'in anlatımı güçlendirmek adına filmlerinde yaptığı kesmeler oluşturmaktadır. Bir bütünü oluşturmak için filmlerin bölümlerinin seçilerek düzenleme ve ekleme tekniği olan montaj sayesinde sinema anlatım dilini güçlendirmiştir.

1917 yılında Ulusal Film Akademisinde ders vermeye başlayan ve Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin gibi önemli Rus sinemacıların hocalığını yapan Lev Kuleshov Sovyet



montaj kuramının öncüsüdür. Özellikle, birbirine eş üç çekimin her birinin ardına yerleştirdiği (çorba kasesi, tabutta yatan kadın ve küçük bir kıızı) çekimler vasıtasıyla aynı görüntüden yola çıkarak, ilk çekimi 3 ayrı anlamda okunabildiğini ortaya koyan deneylerini yapmıştır. Öğrencileri Eisenstein ve Pudovkin de Kuleshov gibi kendi montaj kuramlarını geliştirmişlerdir. Pudovkin kurguyu anlatıyı destekleyici bir öge olarak değerlendirirken Eisenstein ise kurguyu anlatıyı desteklemek yerine yeni bir gerçeklik kurma yöntemi olarak değerlendirmiştir. Eisenstein, Montaj ile ilgili üç aşamadan söz etmiştir: "Montaj, tek perspektifli sinema için plastik bir kompozisyonudur. Çok perspektifli sinema için kurgusal kompozisyon, sesli film içinse müzikal bir kompozisyonudur. Bu tür bir gözlemlene tarzı, montaj sorunu üzerinde yeniden düşünme olanağını sağlar" (Lotman, 2012, p. 71)

Deleuze'e göre biçimsel olarak hareketsiz, sabit planlı sinemanın "...yeniliğinin zaferi, montajla, hareketli kamerayla ve projeksiyondan ayrılan çekimin özgürleşmesiyle gerçekleşecektir."(Deleuze, 2014, pp. 13-14)

3. MONTAJ VE KOLAJ İLİŞKİSİ

Lumière kardeşlerin ilk filmlerini kaydettikleri dönemde ele aldıkları konular dönemin izlenimci ressamalarının seçimlerine benzer özellikler taşımaktaydı. Endüstri devrimi, Monet gibi Lumiére kardeşleri de etkilemiştir. Tren garları, tapınaklar kadar temsil edilmeye layık görülmüştür. (Levine, 1978) Bu anlamda Monet'nin de, Lumirére kardeşlerin de neredeyse birbirinin aynı konularda çalışmaları bulunmaktadır.

Resimlerinde Kübist sanatçıların objeleri değişik perspektif açılarından tekrar oluşturmaları ile ilgili, dönemin filmleri örnek verilerek farklı bağlantılar da kurulmuştur. Bu anlamda Staller'in görüşü önemlidir: "Méliès sineması ile Picasso ve Braque'ın kübizmi arasındaki ilişki görsel bir benzerlikten ibaret değildir. Kübist eserler Melies'in filmlerinden karelere benzemiyorlar ya da diğer popüler kültür türleriyle hiçbir belirgin üslup özelliklerini paylaşmıyorlar. Bununla birlikte, -vücut parçalarının komik parçalanması, çatışan birden fazla perspektif kullanımı ve harf, sayı, reklam kopyası ve gerçek yalın nesnelerin sanatsal bağlamlara yerleştirilmesi gibi- kübizmin en radikal özelliklerinden birçoğu daha önce en yalın biçimiyle, yalnızca yüksek sanatta değil, o dönemde yaygın olan popüler kültürde de gerçekleşti. Picasso ve Braque, sokak fuarlarında veya bilyardo salonlarında gösterilen üç dakikalık filmlerde bulunan hileleri, efektleri aldı ve onları yüksek sanat araçlarına dönüştürdü."(Staller, 1989, p. 202)

Lotman'ın yorumu birkaç kelime değişikliğiyle "kolaj" tekniğinin kavramsal altyapısını anlatabilecek kadar benzer ifadelerle montajdan bahsetmektedir ;"Tek tek çekimlere ayrılmış film dünyası, bize, istenen her ayrıntıyı ayırt etme olanağını sağlar. Böylece çekim, sözcük için karakteristik olan bir özgürlüğe kavuşur: Artık onu kendi bağlamı içinden alabilir, diğerleriyle anlamlı, doğal olmayan ilişki yasalarına göre düzenleyebilir, istenen anlamda -değişmeceli ve değinmeceli- kullanabiliriz".(Lotman, 1999, p. 45)

Monaco, montajdan şöyle bahsetmiştir, "Sinemayı diğer sanatlardan çok net bir biçimde ayıran, bir anlamda en fazla "sinemasal" özellik gösteren dizimsel kategoridir(kurgu)"(Monaco, 2001, p. 159) Monaco'nun bu yorumu temelde sinemanın özgün ifade biçimini yüceltse de görsel referanslar bakımından kübizmin resim alanında bulduğu çözümlerle olan benzerliği göz ardı edilemez.



4. SONUÇ

Sinema ve resim sanatları, önce gerçeği görüldüğü gibi anlatmaya çalıştıkları daha sonrada gerçeği yeniden kurmakla ilgilendikleri dönemler yaşamışlardır. 19. Yüzyılın ikinci yarısından sonra başlayan değişimlere kadar, Rönesans'tan itibaren doğayı taklit etmekte kullanılan ifade biçimleri dönemler içerisinde farklılıklar göstermiş olsalar da radikal değişimler yaşamamışlardır. Ressamların geleneksel kalıplardan uzaklaşarak yeni arayışlara yöneldiği bu dönem, sonucunda Kübizm'e giden yolu aralamıştır. Kübist sanatçılar resimlerinde objeleri bir araya getirişleriyle, doğanın birebir sunumunu bir kenara koyarak, anlatımı güçlendirmek adına bütünü baştan kurmanın yollarını bulmuşlardır. Kolaj bu yöntemlerin başında gelmektedir.

Benzeri bir durumu da, icadından itibaren doğaya tanıklık eden ve yeniden üreten fotoğrafın ardından, sinemaya da bu anlamda yaklaşılmaya başlanmıştır. Başlangıcında, diğer sanatların da etkisi altında kalan sinema, izleyiciye sabit kamera açılarından ve doğrudan kaydettiği görüntülerle tanıklığını aktarmıştır. Sonralarında George Melies ve D. W. Griffith gibi sinemacıların yaptığı deneysel çalışmalar, Sovyet sinemacıları etkilemiş, Montaj kuramlarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu sayede sinema sanat olarak kabul edilmeye başlanmıştır.

Montaj ve Kolaj kavramları tam olarak birbirinin karşılayan anlamlara sahip değildirler. Tarihsel olarak aynı dönemde ortaya çıkmış bu iki kavram, resim ve sinema için bütünün oluşturulmasında izlenecek yöntem ile ilgili benzer çözümler üretmektedirler.



KAYNAKÇA

- Antmen, A., 2009. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Benjamin, W., 1998. Paris XIX. Yüzyılın Başkenti. %1 içinde *Modernizmin serüveni*. 2. dü. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, pp. 32-41.
- Braque, G., 1910-12. *Bottle and Fishes*. [Resim] (TATE Liverpool).
- Deleuze, G., 2014. *Hareket - İmge*. İstanbul: Norgunk.
- Eisenstein, S., 2008. *Kısa Film Senaryosu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Golding, J., 1988. *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914*. Massachusetts: The Belknap Press Of Harvard University Press Cambridge.
- Gombrich, E., 1999. *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kracauer, S., 2015. *Film Teorisi - Fiziksel Gerçeğin Kurtuluşu*. İstanbul: Metis Yayıncılık Ltd..
- Levine, S. Z., 1978. Monet, Lumière, and Cinematic Time. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, pp. 441-447.
- Lotman, Y. M., 1999. *Sinema Estetiğinin Sorunları / Filmin Semiotiğine Giriş*. Ankara: Öteki Sinema.
- Lotman, Y. M., 2012. *Sinema Göstergebilimi*. Ankara: Nirengi Kitap.
- Monaco, J., 2001. *Bir Film Nasıl Okunur?*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Nead, L., 2012. The Artist's Studio: The Affair of. %1 içinde *Film, Art, New Media: Museum Without Walls?*. London: Palgrave Macmillan, pp. 24-25.
- Picasso, P., 1912. *Gitar ve Şarap Kadehi*. [Resim] (McNay Sanat Müzesi).
- Staller, N., 1989. Melies' 'Fantastic' Cinema And The Origins Of Cubism. *Art History*, 12(2), pp. 202-232.

TÜRKİYE DIŞ TİCARETİNDE DÖVİZ KURU BELİRSİZLİĞİ

Yrd.Doç.Dr. Nur DİLBAZ ALACAĞAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Biga Uygulamalı Bilimler Yüksekokulu, Banka ve Finans Bölümü

Öğr. Gör.Yağmur AKARSU

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Gökçeada MYO Dış Ticaret Bölümü

ÖZET

Döviz kuru, ülkelerarası ekonomik ilişkilerin temel belirleyicisi konumundadır. Küreselleşmeyle birlikte finansal piyasaların gelişmesi ve çöken Bretton Woods sisteminin ardından döviz kurlarının piyasalar tarafından belirlenmesi ileriye dönük döviz kuru tahminini güçleştirmiştir. Döviz kurunun belirsiz olması firmaların ve bireylerin ekonomik kararlar verirken tedirgin olmasına neden olmaktadır. Döviz kurundaki belirsizlik, ithalat ve ihracat yapan bütün ülkeler için bir risk oluşturmaktadır. Döviz kuru belirsizliğine karşı firmaların ve ülkelerin olumsuz etkilenmemesi için devletin döviz kuru istikrarını koruyucu önlemler alması gerekmektedir. Döviz kuru belirsizliği, ülkelerin ihracat ve ithalat hacmini ve dolayısıyla ülke ekonomisini etkilemektedir. Yapılan çalışmalarda döviz kuru belirsizliğinin dış ticareti olumsuz etkilediğine dair sonuçlara ulaşılmıştır. Bu çalışmanın amacı, döviz kuru belirsizliğinin Türkiye ekonomisi üzerindeki etkilerini belirlemek ve döviz kuru belirsizliğine karşı hükümetlerin, firmaların ve bireylerin alması gereken önlemleri açıklamaktır.

Anahtar Kelimeler: Döviz kuru riski, İthalat, İhracat, Türkiye.

THE UNCERTAINTY OF EXCHANGE RATE IN FOREIGN TRADE OF TURKEY

ABSTRACT

Exchange rate is a key determinant of intercountry economic relations. After the breakdown of Bretton Woods system and development of financial markets with globalisation, determination of exchange rates by markets complicated prospective exchange rate estimation. An undetermined exchange rate causes companies and individuals to feel uneasy making economic decisions. Uncertainty exchange rate poses a risk for all countries importing and exporting. To avoid damage to companies and countries against exchange uncertainty, the government needs to take measures to protect exchange rate stability. The exchange rate uncertainty affects the country's import and export volume and therefore the country's economy. In the studies, the results that the exchange rate



uncertainty affects foreign trade negatively are reached. The purpose of this study is to determine the effects of the exchange rate uncertainty on the Turkish economy and explain the measures that governments, companies and individuals should take against the exchange rate uncertainty.

Keywords: Exchange rate risk, Import, Export, Turkey.

1. GİRİŞ

Finansal açıdan faaliyet gösteren firmaların küreselleşmeyle birlikte genişlemesi, yatırımların artması ve ticaretin gelişmesi ülkelerin ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel yönden büyümesini, değişmesini ve gelişmesini sağlar. 1973 yılında sabit kur rejimine dayanan Bretton Woods Sistemi'nin çöküşü ve yaşanan petrol krizleriyle birlikte ekonomideki piyasalar yakınlaşmaya başlamıştır. Sabit kur rejiminin çökmesiyle birlikte birçok ülke, parasını dalgalanmaya bırakmıştır. Bununla birlikte döviz kurlarındaki değişimler çok önemlidir. Çünkü döviz kurlarındaki değişimler sadece finansal piyasaları etkilememekte aynı zamanda bireylerin ekonomik kararları üzerinde de etkili olmaktadır. Bu değişim, küresel ölçekteki bütün sektörleri etkilemektedir. Döviz kurundaki oynaklık aynı zamanda ithalat ve ihracat yapan bütün ülkeler için de bir risk oluşturmaktadır. O yüzden döviz kuru riskinden, firmaların ve ülkelerin olumsuz etkilenmemesi için döviz kuru rejimlerinin çok iyi seçilip yönetilmesi gerekmektedir. Döviz kurundaki dalgalanmalar, döviz kurunun gelecekteki değerini öngörememeye neden olmaktadır. Döviz kuru belirsizliği ise ülkelerin ihracat ve ithalat hacmini ve dolayısıyla ülke ekonomisini etkilemektedir. Döviz kurlarındaki değişiklik önceden öngörülemez. Çünkü döviz kurları üzerinde sadece arz ve talep değil aynı zamanda faiz ve enflasyon oranları da etkilidir.

Türkiye, Cumhuriyet'in kurulduğu 1923 yılından 1950 yılına kadar referans para olarak İngiliz Sterlin'ini kullanırken, 1950 yılından sonra ABD Dolarını referans para olarak kullanmaya başlamıştır. Bu yıllar arasında TL, Sterlin karşısında dalgalanmaya bırakılmıştır. 1929 yılında Ekonomik Burhan'ın yaşanmasıyla birlikte 1930 yılında Türk Parasını Koruma Kanunu yürürlüğe girmiş ve böylelikle döviz piyasaları denetlenmeye bırakılmıştır. 1930 yılında Merkez Bankası'nın kurulmasının ardından 1933 yılında Ödünç Para Verme İşleri Kanunu'nun yürürlüğe girmesiyle birlikte Türkiye'de sabit kur rejimi uygulanmaya başlanmıştır. Türkiye, 1947 yılında IMF ve Dünya Bankası'na üye olduktan sonra ayarlanabilir sabit döviz kuru politikasını uygulamaya başlamıştır.

Türkiye, 1980 yılına kadar ithal ikameci sanayileşme modelini uygularken, 24 Ocak 1980 kararlarıyla birlikte ticarete serbestleşmeyi seçmiş ve ihracata dönük büyüme modelini uygulamaya başlamıştır. 1989 yılında yabancı sermaye hareketlerinin de serbest bırakılmasıyla birlikte ekonominin dışa açılma eğilimi artmıştır. Ayrıca Türkiye'nin, Dünya Ticaret Örgütü'ne üyeliği ve Gümrük Birliği'ne geçişiyle birlikte ihracat ve ithalat hacmi oldukça artmıştır.

1980 yılına kadar sabit döviz kurunu kullanan Türkiye, bu yıldan sonra dalgalı kur rejimine geçmiştir. Sabit döviz kuru rejimi, TL değerinin Merkez Bankası tarafından belirlenmesidir. 1980 yılına kadar döviz kurunda herhangi bir oynaklık olduğu zaman Merkez Bankası devalüasyon yoluyla yani ulusal paranın yabancı paralar karşısında değerini düşürerek piyasaya müdahale edip tekrardan bir döviz kuru belirlerken bu yıldan sonra döviz kurları piyasadaki arz ve talebe göre belirlenmiştir. Ancak, Merkez Bankası döviz kurlarına sürekli müdahale ettiği için bu rejime müdahaleli dalgalı kur rejimi denmiştir. Devalüasyon yoluyla, dış ticaret açıklarının azalacağı ekonomideki J yaklaşımına dayanmaktadır. J Eğrisi



Hipotezi, dış ticaret dengesi ile reel döviz kurları arasındaki ilişki gösterir. 2000 yılına kadar kullanılan bu rejimden sonra 2001 krizine kadar Türkiye, bant içinde dalgalanma rejimini kullanmıştır. Bu rejim, döviz kurlarının belli bir bant aralığında şekillendiği bir döviz kuru rejimidir. 2001 yılında yaşanan krizin ardından Türkiye, ekonomisini geliştirmek amacıyla “Güçlü Ekonomiye Geçiş Programı” uygulamaya konmuş ve döviz kurlarının belirlenmesi tamamıyla piyasaya bırakılmıştır. Bu program, yüksek faiz-düşük kur uygulamayı hedef almıştır. Yani bu yıldan sonraki döviz kurları piyasadaki arz ve talebe göre belirlenmiştir.

Döviz kurlarındaki belirsizliğin artmasının dış ticaret üzerinde nasıl bir etki yarattığına dair yapılan çalışmalarda görüş birliğine varılmamış olup, döviz kurlarındaki belirsizliğin dış ticareti olumsuz etkilediğini savunanlar olduğu gibi bu etkinin olumlu olduğunu savunan çalışmalar da mevcuttur.

Bu çalışmanın amacı, döviz kuru belirsizliğinin Türkiye ekonomisi üzerindeki etkilerini belirlemek ve döviz kuru belirsizliğine karşı hükümetlerin, firmaların ve bireylerin alması gereken önlemleri açıklamaktır. Bu amaçla çalışma beş bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde döviz kuru rejimleri, bu rejimlerin uygulanması sonucu ortaya çıkan olumlu ve olumsuz sonuçlara yer verilmiştir. İkinci bölümde döviz kuru belirsizliğinin Türkiye'nin ihracatı üzerindeki etkisine değinilmiştir. Üçüncü bölümde döviz kuru belirsizliğinin Türkiye'nin ithalatı üzerindeki etkisi açıklanmıştır. Dördüncü bölümde kur belirsizliğine karşı alınması gereken önlemlere yer verildikten sonra çalışma sonuca bağlanmıştır.

2. DÖVİZ KURU REJİMLERİ

Döviz kuru politikaları, faiz oranı, ekonomik büyüme, cari açık, enflasyon ve dış ticaret ile yakından ilgilidir. Küreselleşme ile birlikte ülkeler birbirlerine daha da yakınlaşmış ve ekonomik anlamda birbirlerine olan bağımlılıkları artmıştır. Ülkeler birbirleri ile ticaret yaptıklarından dolayı bir ülke parasının, yabancı ülke parasının karşılığının bilinmesi gerekmektedir. Bu ifade ise döviz kurlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Döviz kurları ülkelerin dış ticaretlerini doğrudan etkilediğinden dolayı, döviz kurlarının sabit veya esnek olması, bu döviz kuru rejimlerinin avantajları ve dezavantajları ile rejim tercihlerinin doğru yapılması ülkelerin geleceği açısından önemlidir. Döviz kuru rejimleri zamanla değişkenlik göstermiş ve ekonomik koşullara göre ayarlanmıştır.

**Tablo 1. Alternatif Döviz Kuru Rejimleri**

Rejimler	Temel Özellikler	Temel Faydalar	Temel Eksikler
Serbest Dalgalanma	Döviz kuru serbest olara kpiyasada belirlenir. Mal ve varlıkların arz ve talebindeki beklenen değışmeleri döviz kuru değışmelerine yansır.	Nominal döviz kurundaki değışmeler içsel ve dışsal şokların gerektirdiği ayarlanmaların büyük bir kısmını yüklenmektedir. Yüksek seviyede uluslararası rezervlere gerek yoktur.	Yüksek seviyede nominal (reel) döviz kuru hareketliliği kaynak dağılımını bozabilir. Para Politikası döviz kurundan farklı olarak nominal çapaya dayanarak düzenlenebilir
Kirli Dalgalanma	Aralıklı olarak MB döviz piyasasına müdahale eder. Müdahale sıklığı ve şekli hedef doğrultusunda değışir. Doğrudan müdahaleler uluslararası rezervlerde değışmeler meydana getirir. Dolaylı müdahaleler (faiz oranlarında değışim, likidite ve diğer finansal araçlar yoluyla) rezervlerde değışme meydana getirmez.	Serbest dalgalanmadan daha yüksek uluslararası rezervlere gerek vardır. Aşın döviz kuru dalgalanmalarını azaltır.	MB'nin hareketindeki şeffaflık eksikliği belirsizliği ortaya çıkartır. Müdahale etkileri genel olarak kısa sürelidir ve istikrar bozucudur.
Bir Band İçinde Dalgalanma	Nominal döviz kuru bir band içinde dalgalanmaya izin vermektedir. Bir para birimi açısından ya da para birimleri sepeti açısından bandın merkezi sabit orandır. Bandın genişliği değışmektedir.	Sistem esnekliği ve güvenilirliği bir sağlar. Anahtar bilgiler piyasa beklentilerine yön verir. Bandlar içindeki nominal oranlardaki değışmeler temel şokları absorbe eder.	Bazı durumlarda (bandlar çok dar olduğunda ve makro politikalar yatay bandlarla uyumlu olmadığı zamanlarda) sistem istikrar bozucudur ve spekülasyon eğilimi olabilir. Seçilen band aralığı önemlidir. Bandların yeniden düzenlenmesine olanak sağlayan sistemler ve MB



			paritesi rejim tarafından sağlanan güvenilirliği zayıflatırlar.
Kaygan Aralık	Parasal otorite tarafından süresiz olarak merkez paritenin sürdürülmesi vaadi yoktur. Bunun yerine belirli aralıklarla merkez parite ayarlanır. Sistem yüksek enflasyon ekonomilerinin ortaya çıkması durumunda band rejiminin bir uyarlamasıdır.	Sistem dünya enflasyonunun üzerinde bir enflasyon oranı ile seyreden ülkelere ciddi bir reel değer deneyimine zorlanmaksızın bir band benimsemelerine imkan tanır.	Merkez parite ayarlamalarının zamanı ve oranı bilinmemekte, yüksek faiz oranı hareketliliğine yol açan önemli bir belirsizlik ortaya çıkmaktadır. Standart band sisteminde olduğu gibi band için uygun genişliği seçmek oldukça zordur.
Sürünen Band Sistemi	Merkez parite aracılığı ile bir band sisteminin zaman içerisinde ayarlanmasıdır. Sürünme oranını belirtmek için farklı kurallar kullanılabilir. (Geçmiş enflasyon oranları farklılıklarını temel alan geriye dönük, beklenen enflasyon oranlarını temel alan ileriye dönük yaklaşımlar gibi).	Sistem merkez parite ayarlamaları yapılmaksızın yüksek enflasyona sahip ülkelerde band sisteminin benimsenmesine olanak tanır.	Sürünen oranın ayarlanması için seçilen kriter ciddi bir risk taşır. Geriye dönük yaklaşım sistemde enflasyon ataletini ortaya çıkarır. Yanlış enflasyon hedefleri doğrultusunda belirlenen ileriye dönük yaklaşım döviz kurlarını düşürebilir ve spekülasyon baskıları artırabilir.
Sürünen Pariteler	Nominal döviz kuru belirli göstergelere göre ayarlanır. Dar aralığın dışındaki dalgalanmasına izin verilmez. Sistemin değişkenlerinden biri nominal oranı daha önceden ilan edilen bir oran aracılığıyla süren	Yüksek enflasyona izin veren ülkeler şiddetli bir şekilde reel döviz kurunun düşmesinden kaçınırlar. Tablita sistemi halkın beklentilerini yönlendirmeye yardımcı olur, sınırlı	Geriye dönük sürünen kur enflasyon ataletinin oluşmasına, nominal çapa olarak en sonunda para politikasının rol kaybetmesine neden olabilir. Mali ve gelir politikaları birbirini desteklemezse, tablita



	enflasyonun altında tutmaya yönelik düzenlemelerden oluşur. (Tablita rejimi olarak bilinen değişken)	ölçüde kredibilite sağlar.	sistemi devam etmeyecektir.
Ayarlanabilir Sabit Kur Rejimi	Bu sistem Bretton Woods Sistemi'ne örnek oluşturmaktadır. Nominal döviz kuru sabitlenir ancak MB paritenin süresiz olarak sürdürülmesini zorunlu kılmaz. sıkı sınırlamalar parasal ve mali otoriteler üzerinde baskı oluşturmaz. Parite ayarlamaları güçlü bir politika aracıdır.	Yabancı fiyatlarla uyum içerisinde olan sürdürülebilir bir disiplin sağlar. Ancak bunun oluşabilmesi için belirsizliğin nispi olarak az düzeyde olduğu bir ortam gereklidir. Gerekli durumlarda yapılan devalüasyon sisteme esneklik sağlar.	Bu sistem yapılan devalüasyon genellikle belirsizlik altında yapılmakta ve enflasyonist baskılara yol açmaktadır.
Para Kurulu	Katı sabit döviz kuru sistemi yasal bir kurumla para politikası üzerinde sınırla yapar. Parite değişimine imkan sağlamaz. Para otoritesi yabancı para girişi karşılığı ulusal para basar.	Bu sistem kredibilitayı artırır,zaman tutarsızlığını azaltır.	Sistemde kredibilite uzun süreli, esneklik kısa sürelidir. Dışsal şoklar döviz kuru değişimleri aracılığıyla birbirine uyum sağlamaz ancak işsizlik ve ekonomik aktivite yoluyla absorbe edilebilir. MB son kredi mercii rolünü kaybeder.
Tam Dolarizasyon	Para Kurulu sisteminin en uç formudur. Diğer ülke para birimlerini benimseyen, ülkenin parasal özerklikten vazgeçtiği bir sistemdir.	Bu rejim altında kredibilite yüksektir.	

Kaynak: Edwards Sebastian and Miguel A. Savastano, "Exchange Rates in Emerging Economies: What Do We Know? What Do We Need To Know?", NBER Working Paper, Series 7228, July 1999, pp. 6-7.

Tablo 1'de alternatif döviz kurlarına ait özellikler ile bu rejimlerin faydaları ve zararlarına yer verilmiştir.



2.1. Sabit Kur Rejimi

II. Dünya Savaşı'ndan sonra birçok ülkenin uyguladığı sabit kur rejiminde, döviz kuru Merkez Bankası tarafından belirlenmekte olup Merkez Bankası kura istediği zaman müdahale de bulunabilmektedir. Bu rejimde, Merkez Bankası belirlediği kur üzerinden isteyen kişilere döviz satabilir ya da isteyenlerden döviz alabilirdi. Sabit kur rejimi, yüksek kredibiliteye, az esnekliğe sahip bir kur rejimidir. Bu kur rejiminde, Merkez Bankası piyasaya alıcı ve satıcı olarak müdahale etmektedir.

2.1.1. Tam Sabit Kur Rejimi

Bu kur rejimi, para kurulu ve tam dolarizasyon olarak ayrılmaktadır. Tam dolarizasyonda ülke kendi parasını bırakarak başka bir ülkenin para birimini kullanmaktadır. Para kurulu ise sabit kur üzerinden çeşitli düzenlemeler yapılarak döviz ve döviz cinsi varlıklar karşılığı için para çıkarılan bir sistemden ibarettir. Para kurulu, kamu kurum ve kuruluşlarına özel sektöre ve hazineye kredi veremez. Bu rejim, ulusal parayı belli döviz kurları karşısında sabit döviz kuru üzerinde tutarak değişime sokmaktadır.

2.1.2. Yarı Sabit Kur Rejimi

Yarı Sabit Kur Rejimi, Ayarlanabilir Sabit Kur Rejimi, Yatay Band İçinde Sabit Kur Rejimi, Sürünen Pariteler ve Sürünen Band Sistemi olmak üzere dört kategoriye ayrılarak incelenmiştir.

-Ayarlanabilir Sabit Kur Rejiminde kur sabittir fakat ülke uzun zaman boyunca bu kuru sürdürmek zorunda değildir. Bu sistemde döviz kuru, oranında $\% \pm 1$ oranında dar bir marjda dalgalanmaktadır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra ülkeler uyguladıkları döviz kurlarında yapılacak olan müdahalelerden dolayı ülkenin istikrarını bozacağı düşüncesi ile değiştirmemişlerdir. Ayarlanabilir sabit kur rejimi, Bretton Woods Sistemi altında döviz kurlarının sabitlenmesi olarak bilinmektedir.

-Yatay Band İçinde Sabit Kur Rejiminde ulusal paranın değeri önceden belirlenmiş olan kur etrafında $\% \pm 1$ bant aralığında dalgalanmaktadır. Ya da döviz kurunun en yüksek ve en düşük değerleri arasında $\% 2$ 'yi aşmaktadır.

-Sürünen Pariteler Rejiminde ulusal paranın değeri sabitlenmiştir. Bu sabit değer ülkenin makroekonomik göstergelerine göre belirlenmektedir. Bu sistemde ulusal paranın değerinin önceden belirlenmesi belirsizlik riskini en aza indirmektedir. Döviz kurları bu sistemde bir kurula bağlı olarak belirlenir ve periyodik olarak düzeltilebilir. Bu kur sisteminde ülke parası sabitlenir fakat bu değer ülkelerin ekonomik göstergelerine ve gelişmişliklerine bağlı olarak ayarlanabilir.

-Sürünen Band Sistemi'nde, ulusal paranın değeri önceden açıklanmış sabit bir değer etrafında ülkenin ödemeler dengesi ve makroekonomik göstergelerine göre dalgalanmaktadır.

2.2. Esnek Kur Rejimleri

Esnek Döviz Kuru Rejiminde, sabit kur rejiminde yapılan Merkez Bankası tarafından kurların belirlenmesi ya da Merkez Bankası'nın rejime herhangi bir müdahalesini gerektirmeyen bir rejim türüdür. Bu rejimde döviz kurları, piyasadaki arz ve talebe göre belirlenmektedir. Esnek Kur Rejimi, müdahaleli esnek kur ve serbest dalgalanan esnek kur rejimi olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

2.2.1. Müdahaleli Esnek Kur Rejimi



Müdahaleli Esnek Kur Rejiminde parasal otorite, döviz kurlarına müdahale edebilmektedir. Bu rejim kirli dalgalanma olarak da bilinmektedir. Bu rejim türünde parasal otorite döviz kurlarına dolaylı ya da dolaysız olarak müdahale edebilmektedir.

2.2.2. Serbest Dalgalanan Esnek Kur Rejimi

Serbest Dalgalanan Döviz Kuru Rejiminde, Merkez Bankası kurlara hiç bir şekilde müdahale etmez. Bu rejim türünde arz ve talep piyasada birbirlerini dengelerler. Bu rejimde para politikası daha etkin olup döviz kuru politikasından bağımsızdır.

2.3. Döviz Kuru Rejimlerinin Olumlu ve Olumsuz Yönleri

Bir ülkenin uluslararası ekonomilerde etkili olabilmesi makroekonomik göstergelerine ve gelişmişlik düzeyine bağlıdır. Ülkelerin gelişmişlik düzeyleri ise ülke parasının güçlü olması ile açıklanır. Bu bağlamda ülkelerin güçlü para birimlerine sahip olduğunun göstergesi ise kur rejimi tercihlerinin doğru yapılması ile doğru orantılıdır. Bundan dolayı ülkeler hangi kur rejimini uygulayacaklarını çok iyi belirlemelidirler. Geçmişten günümüze kadar yaşanan pek çok ekonomik krizin en önemli nedenlerinden birisi yanlış döviz kuru seçimidir. Döviz kurları seçilirken döviz hareketlerini dengeleyen ve ekonomiyi olumsuz etkilemeyecek bir seçimin yapılması gerekmektedir.

Tablo 2. Döviz Kuru Rejimleri ve Makroekonomik Performans

	Enflasyon	Büyüme	Volatilite	Kriz
Sabit Döviz Kuru	Para politikasının güvenilirliğini arttırarak, düşük enflasyona yol açar. Bunun yanında zayıf makro ekonomik yapı altında enflasyon "darboğaz" a neden olabilir.	İşlem maliyetini azaltarak, ticareti ve büyümeyi arttırır. Ayrıca faiz oranlarını ve belirsizliği azaltarak yatırımları arttırır.	Reel şoklar karşısında çıktıdaki volatilite artar.	Yüksek oranlı sermaye hareketliliğinin olduğu durumlarda kurlara karşı yüksek spekülatif atak riski taşır, bankacılık sektöründe hassasiyeti arttırır.
Dalgah Döviz Kuru	Güçlü finansal sektör ve kurumsal yapılar dışarıdan sağlanacak kredibilitenin önemini azaltır.	Reel şokların absorbe edilmesi nedeniyle yüksek büyüme.	Reel döviz kurundaki hareketliliğin reel kesime yayılması.	Döviz kuru ve bankacılık krizlerine karşı düşük risk.

Kaynak: Rogoff, Kenneth S.v.d, "Evolution and Performance of Exchange Rate Regimes", **IMF Working Paper**, WP/03/243, December 2003, p. 30.



Tablo 2’de Döviz kuru rejimlerinin enflasyon, büyüme, volatilité ve krizler üzerindeki etkilerine yer verilmiştir.

2.3.2. Sabit Kur Rejimi

Sabit kur rejiminde kurların önceden bilinmesinden dolayı riskler ortadan kalkmaktadır. Risklerin ortadan kalkması yerli ve yabancı yatırımları artırmaktadır. Ayrıca, risklerin azalması ve belirsizliğin ortadan kalmasıyla birlikte işletmelerin uluslararası piyasalara girişı kolaylaşmaktadır. Sabit kur rejimi seçimi, finansal piyasalara erişim maliyetlerini azaltırken, krizlerin de etkilerini en aza indirmektedir. Ticareti ve yatırımları artırarak da ülke ekonomisine katkı sağlamaktadır. Merkez Bankası, döviz kurunu sabitleyerek enflasyonla da mücadele etmektedir. Döviz kuru belirsizliği, uluslararası ticareti ve yatırımları azaltmaktadır. Bundan dolayı sabit döviz kuru rejimi, uluslararası ticareti artırmaktadır.

Sabit kur rejiminde, ulusal para yabancı para birimine sabitlendiği için diğer ülkenin parasına bağımlı bir hale gelme söz konusudur. Ayrıca, bu rejime güven olmadığı takdirde ülke ekonomik bir krizle karşı karşıya kalabilmektedir. Etkin bir kur istikrarı için para politikasının bağımsız olması gerekmektedir. Fakat bu kur sisteminde diğer ülke parasına bir bağımlılık söz konusudur. Bu rejimde, kur piyasadaki arz ve talebe göre belirlenmediği için kurun düşmesi sonucunda, ulusal paranın değeri artacak bu da ihracatı azaltarak ithalatın artmasına neden olup, dış ticaret açıklarının daha da artmasına neden olmaktadır.

2.3.3. Esnek Kur Rejimi

Esnek kur rejiminde, kurun esnek olması sebebi ile piyasada aniden ortaya çıkabilecek durumlara ya da dışarıdan gelebilecek bir şoka hemen uyum sağlanmaktadır. Bu kur sistemi bu özelliğinden dolayı ülke ekonomisini içeriden ya da dışarıdan gelebilecek olumsuzluklara karşı ülkeyi koruyabilmektedir. Esnek kur rejiminde ülke bağımsız bir para politikası uygulamaktadır.

Esnek kur rejimi uygulamasında kurların piyasadaki arz ve talebe göre belirlenmesinden dolayı çok sık değişmektedir. Bu durum belirsizliği artırarak ticareti ve yatırımları azaltmaktadır. Firmalar bu belirsizlikten kurtulmak amacıyla vadeli döviz işlemlerine başvurabilmektedirler ancak bu durum çok maliyetli olduğundan dolayı ticarete bir daralma yaşanmaktadır.

3. DÖVİZ KURU BELİRSİZLİĞİNİN İHRACATA ETKİSİ

Ekonomik büyüme ve kalkınma için ihracat çok önemlidir. Özellikle gelişmekte olan ülkeler için hedef kalkınma ise, döviz kuru belirsizliği çok önemli bir etkidir. Bretton Woods Sistemi’nin 1973 yılında tamamen yürürlükten kalkmasıyla birlikte ortaya çıkan esnek kur sistemi, belirsizlik yaratacağından dolayı bu durum uluslararası ticareti de olumsuz etkileyebilmektedir. Ekonomiye hakim olan görüşe göre döviz kuru, büyümeyi uzun dönemde negatif etkilemektedir (Sevim ve Doğan, 2016: 303, Miles, 2006: 92).

Döviz kurunun yükselmesi, ulusal para cinsinden fiyatların yükselmesine bu da rekabet gücünde artışa neden olur. Bu durumda TL’nin değeri kaybı ile ihracat artışına neden olup dış ticaret açıklarının azalmasına neden olacaktır. Genel olarak kur yükselince ihracatın artması beklenir ancak Türkiye’de TL’nin değerindeki düşüşler ithalatı azaltmakta fakat ihracatı artırmamaktadır. Çünkü Türkiye’de ihracat mallarının üretiminde ithal mallarının önemi fazladır. Kur yükselince ihracatın artması beklenir, fakat ithalatın arttığı gözlemlenmektedir. Döviz kurları yükselince ihracat belli bir noktaya kadar artıyor daha sonrasında ithalat artmaktadır.



Döviz kuru belirsizliğine karşı firmaların riskten kaçınması dış ticareti olumsuz etkilemektedir. Döviz kurunda yaşanacak herhangi bir artış firmaların maliyetlerini artıracığından dolayı firmalar riskten kaçınarak ticaret yapmak istemezler ve ihracat azalır. Riskten kaçınmak isteyen firmalar ticari bir anlaşma yaparken sözleşmede o anki döviz kurunu baz alıp ödemesini de mal teslim edildikten sonra alırlar. Bu da ileride eğer döviz kurunda bir artış olmaması durumunda elde edeceği kazancın az olmasına neden olmaktadır. Fakat döviz kurundaki belirsizliğin ihracat üzerindeki asıl etkisi firmaların riskten ne ölçüde kaçındığına bağlıdır. İhracatçının riskten kaçınma derecesi yüksekse herhangi bir döviz kuru artışına karşın daha fazla ihracat yapmak isteyecek ve gelir etkisiyle ihracatını artıracak; eğer ihracatçının riskten kaçınma derecesi düşük ise herhangi bir döviz kuru artışına karşın dış piyasaya değil de ikame etkisiyle kendi iç piyasasına yönelerek ihracatın azalmasına neden olacaktır. Enflasyon oranı, faiz oranı, ödemeler dengesindeki değişiklikler, teknoloji gibi bir çok neden döviz kuru belirsizliğini etkilemektedir (Acaravcı ve Öztürk, 2002:197; Hook and Boon,2000: ; Saatçioğlu ve Karaca, 2004: 184).

Döviz kurları ve döviz kurlarında yaşanan istikrar yatırımları ve dolayısıyla ülkenin büyümesini de doğrudan etkiler. Buna bağlı olarak döviz kurlarında meydana gelen belirsizlik yatırımcıları olumsuz etkilemektedir. Bu durum yatırımcılar açısından risk unsuru oluşturduğundan yatırımlarla döviz kuru belirsizliği arasında ters yönlü bir ilişki vardır (Koç ve Değer, 2010:80).

Döviz piyasaları hiç kapanmayan, sürekli olarak alım-satımın yapıldığı bir piyasa olduğundan ve arz-talebin ise sürekli değişken olmasından dolayı bu piyasalarda ileriye dönük bir tahminde bulunmak hemen hemen imkansızdır. Döviz kurunda ortaya çıkan belirsizlikler özellikle gelişmekte olan ülkeler için çok önemlidir. Çünkü döviz kurunda olabilecek herhangi bir belirsizliğe karşı az gelişmiş ya da gelişmekte olan ülkeler gibi ekonomik yönden zayıf yani ekonomileri kırılgan bir yapıya sahip olduklarından dolayı bu gibi belirsizliklerden olumsuz etkilenme riskleri daha fazladır (Tarı ve Yıldırım, 2009: 96).

Tablo 3. Döviz Kuru Belirsizliği ve İhracat İlişkisi: Türkiye Üzerine Yapılan Çalışmalar

ÇALIŞMA	DÖNEM	YÖNTEM	ULAŞILAN SONUÇ
Acaravcı ve Öztürk (2002)	1989-2002	Eşbütünleşme	Etki Olumsuz
Kasman (2003)	1989-2002	Eşbütünleşme	Etki Olumsuz
Saatçioğlu ve Karaca (2004)	1981-2000	Eşbütünleşme	Etki Olumsuz
Köse vd. (2008)	1995-2008	Eşbütünleşme	Etki Olumsuz
Tarı ve Yıldırım(2009)	1989-2007	Eşbütünleşme	Kısa dönemde etki anlamsız, uzun dönemde etki olumsuz
Kızıldere vd. (2013)	1994-2010	ARDL	Kısa dönemde etki olumsuz, uzun dönemde etki olumlu
Balcılar vd. (2014)	1995-2012	ARDL	Etki Anlamsız
Sevim ve Doğan (2016)	2002-2014	ARDL	Etki Anlamsız

Tablo 3'te döviz kurunda yaşanan belirsizliklerin Türkiye'nin ihracatını nasıl etkilediğine dair yapılan çalışmalardan bir kaçısı yer almaktadır. Yapılan çalışmaların çoğunda etkinin olumsuz olduğu görülmektedir. Yani, döviz kurundaki belirsizlikler Türkiye'nin ihracatını olumsuz etkileyecektir. Bununla birlikte yapılan çalışmalarda döviz kurundaki olası bir artışın ihracatı etkilemeyeceği sonucuna da varılmıştır. Yani, döviz kuru oynaklığının ne kısa ne de uzun dönemde ihracat üzerinde anlamlı bir etkisi olmadığı yönündedir. Ulaşılan sonuçların farklı olması, yapılan çalışmaların dönemlerinin, kullanılan yöntemlerinin ve değişkenlerin farklı olmasıyla açıklanabilir.

Tablo 4. Reel Döviz Kurları ve İhracat Verileri



YILLAR	REEL DÖVİZ KURU	İHRACAT (MİLYON DOLAR)	YILLAR	REEL DÖVİZ KURU	İHRACAT (MİLYON DOLAR)
1980	100,35	2,910	1999	90,54	26,587
1981	93,24	4,703	2000	104,97	27,775
1982	91,74	5,746	2001	82,71	31,334
1983	90,32	5,728	2002	89,18	36,059
1984	90,68	7,134	2003	100	47,253
1985	82,85	7,958	2004	103,21	63,167
1986	68,20	7,457	2005	112,87	73,476
1987	66,35	10,190	2006	111,23	85,535
1988	60,66	11,662	2007	119,14	107,272
1989	75,74	11,625	2008	118,45	132,027
1990	83,21	12,959	2009	110,33	102,143
1991	80,29	13,593	2010	120,73	113,883
1992	81,72	14,715	2011	106,51	137,907
1993	89,40	15,345	2012	109,07	152,462
1994	68,06	18,106	2013	107,19	151,803
1995	73,32	21,637	2014	101,74	157,610
1996	72,33	23,224	2015	98,99	143,850
1997	82,43	26,261	2016	98,80	142,610
1998	85,96	26,974			

Kaynak: www.tcmb.gov.tr, www.tuik.gov.tr.

Tablo 4'te 1980 yılından bu yana olan reel döviz kurları ve ihracat gelirleri verilmiştir. Yıllar itibari ile hem reel döviz kurunda hem de ihracatta artış ve azalışlar mevcuttur. Bazı yıllar reel döviz kuru arttığında ihracat gelirleri de artış göstermiştir. 1993, 1995, 1997, 2004 ve 2010 yıllarında olduğu gibi. İhracatın artması ya da azalmasını reel döviz kuru dışında, ülkenin sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik alanda yaptığı politikalar, üye olduğu ekonomik kuruluşlar, yatırım ve teşvikler, ülkede var olan ya da var olabilecek şoklar ya da krizler etkileyebilmektedir.

Döviz kurlarındaki değişmelere bağlı olarak bazı dönemlerde ihracatla arasında herhangi bir ilişki görülmemektedir. Bunun nedeni ihracatın sadece kura değil aynı zamanda maliyet, verimlilik, fiyat, dış talep, uluslararası piyasaların genel durumları gibi nedenlere de bağlı olduğundan dolayıdır (Uzunoğlu ve Alptekin,2009:5).

Riskten kaçınarak ticaret yapmak isteyen firmalar açısından döviz kurlarında ortaya çıkabilecek bir artış maliyetleri de artıracığından dolayı dış ticareti olumsuz etkilemektedir. Döviz kurundaki artıştan korunmanın imkansız olduğu ya da çok maliyetli olacağını düşünen firmalar ihracat yapmak istemezler. Bu da döviz kurundaki artışın ihracat üzerinde olumsuz etkisinin olduğunu göstermektedir (Köse, Ay ve Topallı, 2008: 27-28).

4. DÖVİZ KURU BELİRSİZLİĞİNİN İTHALATA ETKİSİ

Küreselleşmeyle birlikte ülkelerin kriz riski de artmıştır. Kriz zamanlarında, döviz kurlarındaki aşırı artıştan kurtulmak için ekonomiler faiz oranlarını yükseltmektedir. Ülkeler, bu durumdan kurtulmak için Türkiye, Arjantin, Uzak Doğu krizlerinde olduğu gibi yüksek devalüasyon uygulamak zorunda kalmışlardır (Karabıçak, 2002:122).

İthalatçı firmalar, olası döviz kuru belirsizliğine karşı hedging gibi uluslararası ekonomi araçlarını kullanmaktadırlar. Hedging, gelecekteki fiyat riskine karşı bugünden korunma anlamına gelmektedir. Döviz kuru belirsizliği Türkiye'nin ithalatı için çok



önemlidir. Çünkü Türkiye, özellikle üretim yapmak için ara malı ithal etmektedir (Sarı, 2010: 32).

Yapılan çalışmalar, döviz kuru belirsizliğinin ekonomi açısından iki farklı sonucuna ulaşmışlardır. Bir kısım, döviz kuru artışının ithalatı azalttığı sonucuna varırken; diğer bir kısım ise dış ticaretler uğraşanların fazla bilgili olduklarında dolayı döviz kurlarındaki hareketliliği lehlerine çevirip ithalatı artıracaklarını savunmuşlardır. İthalatın istikrarlı bir şekilde ilerlemesi için döviz kurunun da istikrarlı olması gerekmektedir. Döviz piyasasında gerçekleşen en ufak bir belirsizlik dış ticarete dolayısıyla da ithalat ve ihracat hacmine yansımaktadır. Türkiye açısından değerlendirildiğinde Türkiye'deki ithalatçıların döviz kuru riskine karşı korunma yöntemlerini iyi bilmedikleri ve uygulayamadıklarından dolayı olası bir döviz kuru artışından olumsuz etkilenmesi söz konusu olmaktadır. Türkiye, gibi ithalata bağlı olarak üretim ve ihracat yapan bir ülke için kur değişimleri çok önemlidir (Erden ve Sağlam, 2009: 20; Doğan ve Kurt, 2016:334).

Tablo 5. Döviz Kuru Belirsizliği ve İthalat İlişkisi: Türkiye Üzerine Yapılan Çalışmalar

ÇALIŞMA	DÖNEM	YÖNTEM	ULAŞILAN SONUÇ
Erden ve Sağlam (2009)	1989-2008	ARDL	Etki Olumsuz
Sarı (2010)	1982-2006	ARCH	Etki Olumsuz
Tapşın ve Karabulut (2013)	1980-2011	Toda ve Yamamoto Nedensellik Testi	Etki Anlamlı
Kızıldere vd. (2013)	1994-2010	ARDL	Etki Anlamsız
Kılıç ve Yıldırım (2015)	2005-2012	Panel Veri Analizi	Etki Anlamsız
Doğan ve Kurt (2016)	2003-2015	VAR	Etki Anlamlı

Tablo 5'te döviz kurunda yaşanan belirsizliklerin Türkiye'nin ithalatını nasıl etkilediğine dair yapılan çalışmalardan bir kaçısı yer almaktadır. Kılıç ve Yıldırım yaptığı çalışmada, 2005-2012 yılları için döviz kuru belirsizliğinin Türkiye'nin ithalatı üzerinde istatistiksel olarak anlamlı bir etkisi olmadığı sonucuna ulaşırken, Doğan ve Kurt ile Tapşın ve Karabulut, 2003-2015 ve 1980-2011 yılları için döviz kuru belirsizliğinin Türkiye'nin ithalatı üzerinde anlamlı bir etkisi olduğu sonucuna varmıştır. Erden ve Sağlam ile Sarı'nın çalışmaları incelendiğinde ise döviz kuru belirsizliğinin ithalatı olumsuz etkilediği sonucu görülmektedir. Ulaşılan sonuçların farklı olması, yapılan çalışmaların dönemlerinin, kullanılan yöntemlerinin ve değişkenlerin farklı olmasıyla açıklanabilir.

Ekonomideki kur dalgalanmalarını etkileyen faktörler arasında banka işlemleri, dış ticaret hareketleri, faiz farklılıkları, gelir ve enflasyon düzeyleri, verimlilik, merkez bankası politikaları ve siyasi faktörler sayılabilir (Aydiner, 2016: 116).

**Tablo 6. Reel Döviz Kurları ve İthalat Verileri**

YILLAR	REEL DÖVİZ KURU	İTHALAT (MİLYON DOLAR)	YILLAR	REEL DÖVİZ KURU	İTHALAT (MİLYON DOLAR)
1980	100,35	7,909	1999	90,54	40,671
1981	93,24	8,933	2000	104,97	54,503
1982	91,74	8,843	2001	82,71	41,399
1983	90,32	9,235	2002	89,18	51,554
1984	90,68	10,757	2003	100	69,340
1985	82,85	11,343	2004	103,21	97,540
1986	68,20	11,105	2005	112,87	116,774
1987	66,35	14,158	2006	111,23	139,576
1988	60,66	14,335	2007	119,14	170,063
1989	75,74	15,792	2008	118,45	201,964
1990	83,21	22,302	2009	110,33	140,928
1991	80,29	21,047	2010	120,73	185,544
1992	81,72	22,871	2011	106,51	240,842
1993	89,40	29,928	2012	109,07	236,545
1994	68,06	23,270	2013	107,19	251,661
1995	73,32	36,709	2014	101,74	242,177
1996	72,33	43,627	2015	98,99	207,207
1997	82,43	48,559	2016	98,80	198,577
1998	85,96	45,921			

Kaynak: www.tcmb.gov.tr, www.tuik.gov.tr.

Tablo 6’da 1980 yılından bu yana olan reel döviz kurları ve ithalat gelirleri verilmiştir. Yıllar itibari ile hem reel döviz kurunda hem de ithalatta artış ve azalışlar mevcuttur. İhracatta olduğu gibi ithalatı da sadece reel döviz kurundaki artış ya da azalışlar etkilememektedir.

5. DÖVİZ KURU BELİRSİZLİĞİNE KARŞI ALINMASI GEREKEN ÖNLEMLER

Döviz kuru riski, yerli paranın yabancı para birimleri karşısında değer kazanması ya da kaybetmesidir. Döviz kurlarında meydana gelen belirsizlikler hem ithalatı hemde ihracatı doğrudan etkilemektedir. Bu bakımdan ihracat ve ithalat yapan firmaların döviz kuru belirsizliğine karşı önlemlerini çok iyi alıp, bu süreci iyi değerlendirmeleri gerekmektedir. Çünkü bu durum sadece firmaları değil aynı zamanda ülkelerin rekabet gücünü de etkilemektedir (Doğanay, 2016: 151).

Dış ticaret üzerinde döviz kuru belirsizliğini belirlemek ve ileriye dönük doğru bir döviz kuru tahmini yapmak özellikle Türkiye gibi gelişmekte olan ülkeler için oldukça önemlidir. Döviz kurundaki olabilecek olan dalgalanmaları öngörmek, uygun döviz kuru politikası belirlenmesini ve uygulanmasını sağlamaktadır. Bu durumda ülkelerin ticaretini olumsuz etkilemeyip dış ticaret açıklarının giderilmesine neden olacaktır (Kızıldere, Kabadayı ve Emsen, 2013: 42). Döviz kuru piyasalarındaki belirsizliği ortadan kaldırmak ve hükümetlerin izleyecekleri para politikasını belirlemek amacıyla döviz kurlarına müdahale edilmektedir. Ekonomik krizlerin nedenleri arasında da döviz kuru belirsizlikleri gösterilmektedir (Güloğlu ve Akman, 2007: 44).

Döviz kuru belirsizliğine karşı riskleri en aza indirmek isteyen firmalar ya fiyatlarını ya müşterilerini ya da tedarikçilerini değiştirirler. Yani firmalar çeşitlendirme yaparlar. Böylelikle olabilecek herhangi bir döviz kuru oynaklığına karşı zararlarını minimize etmiş olurlar. Fakat firmalar olası bir döviz kuru belirsizliğine karşı bu belirsizliği ortadan



kaldırabilecek finansal araçlara sahip ise firmaların bu belirsizlikten etkilenmediği görüşü hakimdir (Sevim ve Doğan, 2016: 304).

Türkiye için döviz kuru belirsizliğinin ihracat üzerinde negatif etkisi olduğu kanısı hakimdir. Çünkü Türkiye'deki firmalar ve bireyler risk almak istemezler. Döviz kurundaki artışlar ileride döviz kuru fiyatları hakkında belirsizlik yaratmaktadır. Böyle bir durumda da ihracatçı firmalar riskten kaçınarak kendi piyasalarına yönelirler ve ihracat azalır. Bu durumdan kurtulmak için ya devlet döviz kurunda istikrarı sağlayacak ya firmalar risk almaktan kaçınmayacaklar ya da ihracatçılar riskten kaçınma yöntemlerini iyi bilip bu yöntemleri kullanacaklardır. Ayrıca, Türkiye'de döviz kuru belirsizliğini azaltıcı politikalara yer verilerek de ihracat üzerindeki olumsuz etki giderilebilir. Böylelikle olası bir döviz kuru artışı ihracatı olumsuz etkilemeyecektir (Tarı ve Yıldırım, 2009: 104; Köse, Ay ve Topallı, 2008: 42; Kasman, 2003:187).

Türkiye gibi esnek döviz kur rejimini kullanan ülkeler açısından döviz kuru yükselmeleri öngörülemediği gibi düşüşleri konusunda da tahmin etmek oldukça zor hatta imkansızdır. Firmalar bu gibi belirsizliklerin yaşandığı durumlarda portföylerini çeşitlendirerek en az zararla döviz kuru belirsizliğinden kurtulabilirler. Türkiye'de bu zamana kadar uygulanan sabit döviz kuru ve çıpa etrafında sabitlenen sabit döviz kur rejimleri krizlerin yaşanmasına engel olamamıştır. Bunun için devletin en uygun rejimi seçip uygulaması gerekmektedir (Engin, 2007: 63). Özellikle Türkiye gibi gelişmekte olan ve dışa bağımlı ülkeler açısından döviz kurunda meydana gelen bir değişikliğin ekonomi üzerindeki rolü büyüktür. Bu bakımdan döviz kurunu ülkeye yabancı yatırımcı çekmek için kullanmak akıllıca olacaktır. Böylelikle hem ülke ekonomisi büyüyecek hem de işsizlik oranları azalacaktır. Bu amaçla döviz kurundaki belirsizliklerini ortadan kaldıracı politikalar uygulanmalıdır (Yıldız ve İde, 2015: 17).

Yaşanmış ve yaşanması olası krizlere karşı Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası'nın piyasadaki etkinliğini koruyarak finansal istikrarı sağlaması gerekmektedir. Merkez bankası, döviz kuru oynaklığının azaltılması amacıyla, Rezerv Opsiyonu Mekanizması gibi politika araçlarını etkin bir şekilde kullanmaktadır. Bu politika aracı, sermaye hareketlerine karşı Türk parasının aşırı değerlenmesini ya da değer kaybetmesini azaltmak için kullanılır (Ünlü, 2016: 22). Siyasi belirsizlikler de döviz kuru artışına neden olmaktadır. Kur riskine karşı korunmak amacıyla firmaların türev piyasalara yönelmeleri gerekmektedir. Fakat bu piyasalar Türkiye'de henüz gelişim aşamasındadır ve yatırımcıların bu konuda bilgi eksikliği mevcuttur. Bu amaçla Türkiye'de, türev piyasaların tanıtımına yönelik faaliyetlerde bulunulması gerekmektedir (Sağlam ve Başar, 2016: 28).

6. SONUÇ

Döviz kuru, ülkelerarası ekonomik ilişkilerin temel belirleyicisi konumundadır. Küreselleşmeyle birlikte finansal piyasaların gelişmesi ve çöken Bretton Woods sisteminin ardından döviz kurlarının piyasalar tarafından belirlenmesi ileriye dönük döviz kuru tahminini güçleştirmiştir. Döviz kurunun belirsiz olması firmaların ve bireylerin ekonomik kararlar verirken tedirgin olmasına neden olmaktadır. Döviz kurundaki belirsizlik, ithalat ve ihracat yapan bütün ülkeler için bir risk oluşturmaktadır. Döviz kuru belirsizliğine karşı firmaların ve ülkelerin olumsuz etkilenmemesi için devletin döviz kuru istikrarını koruyucu önlemler alması gerekmektedir. Döviz kuru dengedeysen dış ticaret istikrarlıdır fakat döviz kurunun değişkenlik gösterdiği zamanlarda dış ticaretin istikrarsızlaştığı görülmektedir.



Türkiye, 1980 yılına kadar ithal ikameci sanayileşme modelini uygularken, 24 Ocak 1980 kararlarıyla birlikte ticarete serbestleşmeyi seçmiş ve ihracata dönük büyüme modelini uygulamaya başlamıştır. 1989 yılında yabancı sermaye hareketlerinin de serbest bırakılmasıyla birlikte ekonominin dışa açılma eğilimi artmıştır. Ayrıca Türkiye'nin, Dünya Ticaret Örgütü'ne üyeliği ve Gümrük Birliği'ne geçişiyle birlikte ihracat ve ithalat hacmi artmıştır. 1980 yılına kadar sabit döviz kurunu kullanan Türkiye, bu yıldan sonra dalgalı kur rejimine geçmiştir.

Döviz kurları ve döviz kurlarında yaşanan istikrar yatırımları ve dolayısıyla ülkenin büyümesini de doğrudan etkiler. Buna bağlı olarak döviz kurlarında meydana gelen belirsizlik yatırımcıları olumsuz etkilemektedir. Bu durum yatırımcılar açısından risk unsuru oluşturduğundan yatırımlarla döviz kuru belirsizliği arasında ters yönlü bir ilişki vardır

Döviz kurlarındaki değişiklik önceden öngörülemez. Çünkü ekonomideki kur dalgalanmalarını etkileyen faktörler arasında banka işlemleri, dış ticaret hareketleri, faiz farklılıkları, gelir ve enflasyon düzeyleri, verimlilik, merkez bankası politikaları ve siyasi faktörler geçerlidir.

Döviz kuru piyasalarındaki belirsizliği ortadan kaldırmak ve hükümetlerin izleyecekleri para politikasını belirlemek amacıyla döviz kurlarına müdahale edilmektedir. Türkiye gibi esnek döviz kur rejimini kullanan ülkeler açısından döviz kuru yükselmeleri öngörülemediği gibi düşüşleri konusunda da tahmin etmek oldukça zor hatta imkansızdır. Firmalar bu gibi belirsizliklerin yaşandığı durumlarda portföylerini çeşitlendirerek en az zararla döviz kuru belirsizliğinden kurtulabilirler. Döviz kuru belirsizliğine karşı Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası'nın piyasadaki etkinliğini koruyarak finansal istikrarı sağlaması gerekmektedir. Ayrıca Türkiye'de, türev piyasaların tanıtımına yönelik faaliyetlerde bulunulması gerekmektedir.



- ACARAVCI, A., ÖZTÜRK, İ., (2002), “Döviz Kurundaki Değişkenliğin Türkiye İhracatı Üzerine Etkisi: Ampirik Bir Çalışma”, Review of Social, Economic & Business Studies.
- ALACAHAN, N., “Enflasyon Hedeflemesi Uygulayan Ülkelerde Enflasyon-Döviz Kuru İlişkisi ve Türkiye Uygulaması”, Türkmen Kitapevi, İstanbul.
- ARAT, K., (2003), “Türkiye’de Optimum Döviz Kuru Rejimi Seçimi Ve Döviz Kurlarından Fiyatlara Geçiş Etkisinin İncelenmesi”, Uzmanlık Tezi, Ankara.
- AYDINER, M., (2016), “Türkiye'nin İhracatına Etki Eden Kur Dalgalanma Eşik Değer Tahmini”, Ekonomi ve Yönetim Araştırmaları Dergisi, Muğla.
- BALICILAR, M., BAL, H.,ALGAN, N., DEMİRAL, M., (2014), “Türkiye’nin İhracat Performansı: İhracat Hacminin Temel Belirleyicilerinin İncelenmesi (1995-2012)”, Ege Akademi Bakış Dergisi, İzmir.
- DOĞAN, Z. KURT, Ü., (2016), “Türkiye Ekonomisinde Reel Döviz Kuru Ve İthalat İlişkisi”, The Journal of Academic Social Science Studies, Elazığ.
- DOĞANAY, M., (2016), “Döviz Kuru Riski Yönetimine Sektörel Bir Yaklaşım”, International Journal of Cultural and Social Studies.
- ENGİN, B., (2007), “1994 - 2004 Döneminde Döviz Kuru Volatilitésinin Türk Tekstil Ve Konfeksiyon İhracatı Ve Karlılığı Üzerindeki Etkileri”, Sosyal Bilimler Dergisi. İstanbul.
- ERDEN, L. SAĞLAM, G., (2009), “Türkiye’de Döviz Kuru Oynaklığının Sektörel İthalata Etkileri: Bir ARDL İthalat Model Analizi”, Hacettepe Üniversitesi. İ.İ.B.F. Dergisi, Ankara.
- GÜLOĞLU, B., AKMAN, A., (2007), “Türkiye’de Döviz Kuru Oynaklığının SWARCH Yöntemi İle Analizi, Finans Politik & Ekonomik Yorumlar Dergisi, İstanbul.
- HOOKE, S.L. ve BOON, H.T., (2000), “ Reel Exchange Rate Volatility and Malaysian Export to Its Major Trading Partners”, Working Paper 6, Universty Putra Malaysia.
- KAMAL, Y., HAQ, H., GHANÍ, U., & KHAN, M. M., (2012), “Modeling the Exchange Rate Volatility, Using Generalized Autoregressive Conditionally Heteroscedastic (GARCH) Type Models: Evidencefrom Pakistan” African Journal of Business Management.
- KARABIÇAK, M., (2002), “Küreselleşme Sürecinde Gelişmekte Olan Ülke Ekonomilerinde Ortaya Çıkan Yönelim VE Tepkiler”, Süleyman Demirel Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi, Isparta.
- KARAÇOR, Z., GERÇEKLER, B., (2010). “Reel Döviz Kuru ve Dış Ticaret İlişkisi: Türkiye Örneği (2003 - 2010), Sakarya Üniversitesi İİBF Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi, Sakarya.
- KASMAN, A., (2003), “Türkiye’de Reel Döviz Kuru Oynaklığı ve Bunun İhracat Üzerine Etkisi: Sektörel Bir Analiz”, Uludağ Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi, Bursa.



- KILIÇ, E., YILDIRIM, K., (2015), “Sektörel Reel Döviz Kuru Oynaklığı İthalat Hacmini Etkiler Mi? Türkiye Üzerine Bir Uygulama, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Kütahya.
- KIZILDERE, C., KABADAYI, B., EMSEN, Ö., (2013), “Dış Ticaretin Döviz Kuru Değişmelerine Duyarlılığı: Seçilmiş Gelişmekte Olan Ülkeler Üzerine Bir İnceleme”, Atatürk Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi, Erzurum.
- KOÇ, H., DEĞER, K., (2010), “Döviz Kuru Belirsizliği Ve Yurtiçi Yatırımlar: Türkiye Ekonomisi Üzerine Nedensellik Testleri (1988-2007)”, Atatürk Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi, Erzurum.
- KORKMAZ, T., ÇEVİK, İ., (2013), “Türkiye’de Uygulanan Döviz Kuru Politikalarının Dış Ticaret Ve Temel Makroekonomik Değişkenler Üzerindeki Etkisi: 2003-2012 Dönemi”, BUSİAD, Bursa.
- KÖSE, N., AY, A., TOPALLI, N., (2008), “Döviz Kuru Oynaklığının İhracata Etkisi: Türkiye Örneği (1995–2008)”, Gazi Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi, Ankara.
- MİLES, W., (2006), “To Float or Not To Float? Currency Regimes and Growth”, Journal of Economic Development.
- SAĞLAM, M., BAŞAR, M., (2016), “Döviz Kuru Oynaklığının Öngörülmesi: Türkiye Örneği”, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi, Konya.
- SAATİÇİOĞLU, C., KARACA, O., (2004), Döviz Kuru Belirsizliğinin İhracata Etkisi: Türkiye Örneği, Doğu Üniversitesi Dergisi, İstanbul.
- SARI, A., (2010), “Döviz Kuru Oynaklığının İthalata Etkileri: Türkiye Örneği”, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Ekonometri Ve İstatistik Dergisi, İstanbul.
- SENGUPTA, J. K., & SFEJR, R. E., (1997), “Modelling Exchange Rate Volatility” International Journal of Systems Science.
- SEVİM, C., DOĞAN, T., (2016), “Türkiye Ekonomisinde İhracat ve Döviz Kuru Oynaklığı İlişkisi”, Ege Akademik Bakış, İzmir.
- TAPŞIN, G., KARABIYIK, A., (2013), “Reel Döviz Kuru, İthalat Ve İhracat Arasındaki Nedensellik İlişkisi: Türkiye Örneği”, Akdeniz İ.İ.B.F. Dergisi, Antalya.
- TARI, R., YILDIRIM, D., (2009), “Döviz Kuru Belirsizliğinin İhracata Etkisi: Türkiye İçin Bir Uygulama, Celal Bayar Üniversitesi Yönetim ve Ekonomi Dergisi, Manisa.
- UZUNOĞLU, H., ALPTEKİN, E., (2009), “Döviz Kurunun Dış Ticaret Kompozisyonu Üzerindeki Etkileri”, Ar-Ge Bülten, İzmir.
- ÜNLÜ, H., (2016), “Döviz Kuru Oynaklığı ve Ekonomik Büyüme: Türkiye Örneği”, Sosyoekonomi Dergisi, Ankara.
- YILDIZ, H., İDE, G., (2015), “Döviz Kuru Volatilitesi İle Ekonomik Büyüme Arasındaki İlişki: Türkiye Örneği”, Anadolu International Conference in Economics.
- <http://www.tcmb.gov.tr/wps/wcm/connect/TCMB+TR/TCMB+TR/Main+Menu/Istatistikler/Doviz+Kurlari/Reel+Efektif+Doviz+Kuruu/Veri+%28Tablolar%29> (Erişim Tarihi: 31.01.2017).
- <http://www.tuik.gov.tr/UstMenu.do?metod=temelist> (Erişim Tarihi: 31.01.2017).



JOURNAL OF AWARENESS

KAMU MALİYESİ-VARLIK FONU İLİŞKİSİ: TÜRKİYE İÇİN FIRSAT MI TEHDİT Mİ?

Doç. Dr. Özge UYSAL ŞAHİN

Çanakkale 18 Mart Üniversitesi
Çanakkale Uygulamalı Bilimler Yüksekokulu
Sağlık Yönetimi Bölümü

ÖZET

Türkiye’de son birkaç aydır gündemi meşgul eden ve oldukça tartışma yaratan konulardan biri Türkiye Varlık Fonu olmuştur. Çeşitli finansal varlıklara yatırım yaparak gelirlerini arttırma amacı üzerine kurulan varlık fonları, genellikle bütçe fazlalarından oluşmaktadır. Özellikle doğal kaynak ihracatçısı ülkelerde çok sık rastlanmaktadır. Geçmiş yıllarda fonlar konusunda yaşanan sıkıntılar ve varlık fonlarına sahip ülkelerin özellikleri dikkate alındığında, Türkiye açısından bir kazanım sağlayıp sağlayamayacağı tartışma konusudur. Bu bağlamda, bu çalışmada ulusal varlık fonu kavramı dünya örnekleri çerçevesinde ayrıntılı olarak açıklandıktan sonra Türkiye Varlık Fonu’nun kapsamı ve amaçları incelenip kamu maliyesi açısından olası etkileri ve yaratacağı sonuçlar ele alınıp bir değerlendirme yapılacaktır. Sağlam, sürdürülebilir ve başarılı bir kamu maliyesi için varlık fonunun bir fırsat mı yoksa bir tehdit mi olduğu sorusuna yanıt bulunmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Varlık Fonu, Kamu Maliyesi, Türkiye

PUBLIC FINANCE-WEALTH FUND RELATION: OPPORTUNITY OR THREAT FOR TURKEY

ABSTRACT

One of the topics that has been on the agenda for the last few months in Turkey and has created quite controversy has been the Turkey Wealth Fund. Wealth funds, which are established on the basis of investing in various financial assets and increasing their incomes, are generally composed of budget surplus. Especially these funds are very common in natural resource exporter countries. Considering the characteristics of countries with wealth funds and the problems experienced in funds in the past years, it is a matter of debate whether Turkey will be able to make a profit from it. In this context, the scope and objectives of the Turkey Wealth Fund will be examined after the concept of the



national wealth fund is explained in detail in the context of world examples, and an assessment will be made by considering the possible effects and possible outcomes on public finance. For a sound, sustainable and successful public finance, we will try to find out whether the asset fund is an opportunity or a threat.

Key Words: *Wealth Fund, Public Finance, Turkey*

1. GİRİŞ

1950’li yıllara kadar dayanan, döviz varlıkları ile fonlanan, resmi rezervlerden ayrı olarak yönetilen, büyük oranda diğer ülke varlıklarına yatırım yapan ve devlet sahipliğinde olan Ulusal Varlık Fonları (UVF), 2000’li yıllardan beri uluslararası politik iktisadın önemli bir gündem maddesi haline gelmiştir (Aykın, 2011: 1). 1990’ların başında 500 milyar dolar olan bu fonların bugünkü büyüklüğü 7,3 trilyon dolara ulaşmış bulunmaktadır. Varlık fonlarının kuruluş amaçları için birçok neden sayılabilir. Ama en öne çıkan neden, ülkelerin bütçe fazlalarını veya cari işlem fazlası olan ülkelerin ihtiyaçları ötesindeki rezerv birikimlerini karlı bir şekilde değerlendirme istekleridir. Özellikle, petrol veya doğal kaynak ihraç eden Asya ülkeleri gibi ülkeler, likidite fazlalarını optimal şekilde yönetmek amacıyla varlık fonları kurmaktadır. Varlık fonlarının, zaman içerisinde emeklilik fonları, istikrar ve kalkınma amaçlar fonlar şeklinde kurulduğu da görülmektedir.

UVF’ler, 1990’lı yıllardan sonra Körfez ülkelerinden Asya ülkelerine doğru yayılarak çeşitlenmiştir. Varlık fonları devletin kontrolünde olan ve devlete ait kaynakların toplandığı bir nevi havuzdur. Devlet bütçesinden ayrı bir yapı içerisinde oluşturulan bu fonlar, büyük oranda riskin dağıtılması kriterini dikkate alarak farklı ülkelerin, çoğunlukla sermaye piyasası araçlarına yatırım yapmaktadır. Daha önce sermaye hareketlerine ilişkin düzenleyici rol üstlenen ve krizlere karşı önlem alma rolünü üstlenen devlet, UVF’ler ile birlikte bizzat küresel sistemin bir aktörü haline gelmiştir.

Türkiye’de ise Başbakanlığa bağlı, fakat özel hukuk hükümlerine tabi, ana faaliyet konusu fonların kurulması ve yönetimi olan, sermaye piyasalarında araç çeşitliliği ve derinliğine katkı sağlamak, yurt içinde kamuya ait varlıkları ekonomiye kazandırmak, dış kaynak temin etmek, stratejik, büyük ölçekli yatırımlara iştirak etmek için Türkiye Varlık Fonu (TVF) ile bu fona bağlı alt fonları kurmak ve yönetmek üzere Türkiye Varlık Fonu Yönetimi Anonim şirketi kurulmuştur. TVF’nin temel kaynakları kamuya ait şirket, hisse, gayrimenkul ve nakitlerin TVF’ye devredilmesiyle oluşan özelleştirme kapsam ve programında yer alan kuruluş, şirket, gayrimenkul ve diğer varlıklar ile yine Özelleştirme Fonu’ndan aktarılabilecek nakit fazlasıdır.

Türkiye Varlık Fonu A.Ş., bir çok konuda çok sayıda soruyu da beraberinde getirmiştir. Bunlardan bazıları: TVF varlık fonlarının sahip oldukları nitelikleri tam manasıyla taşımakta mıdır? Tasarruf fazlası veya cari işlemler fazlasına sahip değilken, TVF nasıl işleyecektir? Türkiye’de bir dönem yaygın olan bütçe dışı fon uygulamasına benzemekte midir? TVF’nin kurulmasındaki asıl amaçlar nelerdir? Fonun kamu maliyesi ve ekonomi üzerinde ne gibi etkileri olacaktır? Bu sorular çerçevesinde, çalışmada TVF’nin niteliği, kaynakları, işleyişi, denetimi, hedefleri ve kurulmasının arkasında yatan nedenler ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda UVF’lerin genel özellikleri, türleri ve yönetim yapıları üzerinde durularak TVF’yi incelemek için bir zemin oluşturulmak istenmiştir. Yukarıda saydığımız yönleriyle TVF incelendikten sonra, kamu maliyesi açısından yaratabileceği olası riskler ve sağlayabileceği getirilerin neler olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır. Son olarak, bir değerlendirme yapılarak varlık fonunu daha iyi işler hale getirebilmek için yapılabilecekler yönünde birtakım önerilerde bulunulmuştur.



2. ULUSAL VARLIK FONLARI (UVF)

Bağımsız Varlık Fonları, Ulusal Yatırım Fonları, Ulusal Refah fonları, Ülke Yatırım Fonları, Devlet Refah Fonları veya kısaca Ulusal Fonlar gibi farklı şekillerde adlandırılan, Ulusal Varlık Fonları, büyük oranda diğer ülke varlıklarına yatırım yapan, kamu sahipliğindeki veya kontrolündeki finansal varlıklar havuzu olup (Truman, 2008: 1), yükümlülükleri sınırlı veya hiç olmayan, yüksek risk toleransına sahip, uzun vadeli yatırımcılar (Hacıhasanoğlu ve Soytaş, 2010: 6) şeklinde tanımlanabilir.

Bağımsız Varlık Fonları Uluslararası Çalışma Grubu (International Working Group of Sovereign Wealth Funds-IWG) UVF'ler'i şöyle tanımlamıştır (2008: 27): UVF'ler, devletin sahipliğinde olan özel amaçlı yatırım fonları veya düzenlemelerdir. Hükümetler tarafından makroekonomik amaçlarla oluşturulmuş olan UVF'ler, mali hedeflere ulaşmak için varlıkları elinde tutar ve yönetirken; yabancı finansal varlıklara yatırım yapmayı içeren bir dizi yatırım stratejisine de başvurmaktadır. UVF'ler, yaygın olarak, cari işlemler fazlaları, resmi döviz işlemleri, özelleştirme gelirleri, bütçe fazlaları ve/veya emtia ihracatından kaynaklanan gelirlere dayalı olarak oluşturulmuştur. Bu tanım içerisine para otoritelerinin geleneksel ödemeler dengesi veya para politikası amaçlarıyla tuttuğu resmi döviz varlıkları, geleneksel anlamda yürüttüğü devlet teşebbüslerinin faaliyetleri, devlet çalışanlarının emeklilik fonları veya bireylerin menfaati için yönetilen varlıklar dahil edilmemiştir. Butt, Shivdasani, Stendevad ve Wyman (2008) ise tanımı daha geniş tutarak; UVF'leri alternatif finansal varlıklara küresel olarak yatırım yapan, devlete ait yatırım araçlarından oluşan yapılar olarak tanımlamışlardır. Bu yatırım araçları genellikle "emtia ihracatı gelirleri ya da doğrudan resmi döviz rezervlerinden aktarmalar" ile finanse edilmektedir. Bazı durumlarda, hükümet bütçe fazlası ve emeklilik fazlaları da UVF'lere aktarılmaktadır.

Özetlemek gerekirse, refah fonları veya diğer ismiyle ulusal varlık fonları ülkelerin resmi rezervleri dışında yer alan birikimlerinden veya bütçe fazlalarından oluşan, devletlerin, ellerinde bulunan bu varlıkları yurt içinde veya yurt dışında, ülke ekonomisine katkı sağlaması amacıyla çıkarları doğrultusunda uzun vadeli stratejik yatırımlar için kullandıkları oluşumlardır. Ayrıca, devletin kontrolü altında bulunan bu fonların beklenmeyen iç ve dış şoklara ve ekonomik kriz dönemlerinde yaşanabilecek dalgalanmalara karşı bir önlem niteliği taşıdığı da bilinmektedir (Karagöl ve Koç, 2016: 9). Bunun yanında, bütçe ve ihracat gelirlerinde istikrarın sağlanması, doğal kaynak zengini ülkelerde gelecekte kaynağın yok olması tehlikesine bağlı olarak gelecek nesiller için tasarruf kaynağı oluşturulup refahının artırılması ve/veya yabancı rezervlerin yönetimi de sağlanmaktadır (Aizenman ve Glick, 2007: 2).

Bu tanımlamalar ışığında, UVF'lerin ortak özellikleri incelendiğinde beş temel unsur ön plana çıkmaktadır (Beck ve Fidora, 2008: 6). Bunlar sırasıyla;

- ❖ Devlet sahipliğinde/kontrolünde olması, fakat siyasi etkilere maruz kalmaması için Merkez Bankası veya Maliye Bakanlığı'ndan bağımsız şekilde oluşturulması,
- ❖ Aktiflerindeki varlıklarına karşılık yükümlülüklerinin olmaması veya çok az seviyede bulunması, bu nedenle yüksek risk toleransına sahip olmaları,
- ❖ Yatırım politikalarının ve amaçlarının resmi döviz rezervlerinden farklı olması,
- ❖ Kontrolündeki sermayenin tamamının veya önemli bir kısmının yabancı ülke varlıklarında değerlendirilmesi,
- ❖ Finansman sıkıntısı yaşanan şarta bağlı emeklilik yükümlülükleri veya diğer parasal gereksinimler için bütçe desteği sağlamasıdır.



UVF'lerin ilk ortaya çıkışı ABD'nin Teksas Eyaletinin 1854'te eğitim amaçlı kurduğu okul fonu (*Permanent School Fund*) ve 1876'da kurduğu üniversite fonuna (*Permanent University Fund*) kadar dayandırılrsa da bugünkü manada, IMF tanımlarına göre ilk varlık fonun Kuveyt'in 1953 yılında kurduğu fon olduğu kabul edilmektedir. Ülkenin petrol geliri fazlalarını yönetmek için kurulmuş olan bu fon, 1983 yılında resmi olarak Kuveyt Yatırım Otoritesi (*Kuwait Investment Authority KIA*) adını almıştır (Alhashel, 2015: 2). Bunu 1974 yılında Singapur hükümeti tarafından kurulan "Temasek Holdings" ve 1976 yılında Birleşik Arap Emirlikleri tarafından kurulan "Abu Dhabi Investment Council" takip etmiştir. Gelişmiş ekonomilerdeki ilk UVF, 1976 yılında Amerika'da kurulan "Alaska Permanent Fund" olmuştur (Hacıhasanoğlu ve Soytaş, 2010: 9). UVF'lerin hacmindeki hızlı artıştaki etkenlerin başında, emtia fiyatlarındaki hızlı yükseliş gelmektedir. Bu artış trendi devam ettikçe söz konusu UVF'lerin fon hacmindeki artış da devam etmektedir. Cari işlemler veya bütçe fazlalarından kaynaklı gelirler de UVF'lerin sayı ve hacim olarak artışında önemli bir etkidir.

1990'lı yıllarda kurulan fon sayısında hızlı bir yükseliş görülmüş ve İran, Katar gibi gelişmekte olan ülkelerin yanı sıra Norveç gibi gelişmiş ülkeler de UVF'ler kurmuştur. 2000'li yıllara gelindiğinde ise petrol fiyatlarında yaşanan yükseliş, dış ticaret dengelerinde ortaya çıkan dalgalanmalar ve Asya krizinin ardından gelişmekte olan ekonomilerde görülen rezerv biriktirme çabası, UVF'lerin sayısındaki artışı tetikleyen faktörler olmuştur (Hacıhasanoğlu ve Soytaş, 2010: 10). Özellikle 1997-1998 Asya krizi sonrasında pek çok Doğu Asya ülkesi, bir finansal krizi yeniden yaşamamak için tedbir almaya başlamıştır. Kriz sırasında ülkelerin finansal açıdan diğer ülkelere veya IMF'ye bağımlılığı önemli bir zafiyet unsuru olarak görülmüş, bu nedenle rezerv biriktirme amacına yönelik kur ve ihracat politikaları tercih edilir hale gelmiştir. 2002 sonrasında Dolar ve Euro'nun değer kaybı ve hazine kâğıtlarının getirisindeki düşüşler nedeniyle bu yatırımların getirisi iyice azalmıştır. Hızla yükselen döviz rezervleri ülkelerin yüksek getirili alternatif yatırım alanlarını bulmasını beraberinde getirmiştir. Sahip olunan rezervin yüksekliği, bunların bir kısmının alternatif araçlar için kullanılması konusunda ülkelerin elini rahatlatmıştır (ECB, 2008:7). Bu bağlamda, varlık fonları, Asya ülkeleri için tercih edilir bir araç haline gelerek giderek yaygınlık kazanmıştır.

UVF'lerin varlıklarının değerinin artışı tetikleyen bir başka kritik dönüm noktası ise 2008 krizi olmuştur. 2008 krizinden sonra Çin, BAE, Singapur, Katar gibi ülkelerin UVF'leri, gelişmiş Batı ülkelerindeki Merrill Lynch, Morgan Stanley, Barclay's, Citigroup gibi bankacılık ve finansman sektöründeki büyük firmaların krizden dolayı değeri düşmüş olan hisselerini satın almışlardır. 2008'in başından 2012'nin sonuna kadar UVF'lerin aktiflerinin değeri %59.1 artmış, 32'den fazla yeni UVF kurulmuştur. Günümüzde UVF'ler, Latin Amerika ülkelerinden Afrika ülkelerine kadar geniş bir coğrafyaya yayılmış, kalkınmanın desteklenmesi, uluslararası yardımların değerlendirilmesi, bazı sektörlerin geliştirilmesi gibi amaçlarla da UVF'ler kurulmaya başlanmış, bunların yatırımları bankacılık ve finansmandan altyapı, gayrimenkul, ulaşım gibi alanlara doğru genişlemiştir (Kayıran, 2016: 62). Bugün UVF'lerin sermaye varlıkları toplamı spekülasyon hedge fonlarının büyüklüğünü aşmış ve büyüklükleri Afrika'nın, Orta Doğu'nun ve Avrupa'nın kombine sermaye piyasalarıyla veya Latin Amerika'nın sermaye piyasasıyla karşılaştırılabilir duruma gelmiştir (Santiso, 2008: 9).

UVF'lerin sayısı 1997'de 19 iken, günümüzde 80'ne yaklaşmıştır. UVF'lerin yönettiği varlıkların değeri de 2007'den bu yana iki kattan fazla artarak Nisan 2017 itibarıyla, 7.31 trilyon dolarlık bir değere ulaşmıştır. Bu değer, küresel finansal piyasalar açısından dengeleri etkileyecek düzeydedir. Bu artışın en büyük kısmı petrol fiyatlarındaki yükselişten kaynaklanıyor olsa da birçok ülkede yeni fonlar kurulmasının da bu artışta önemli bir katkısı vardır. Bu varlıkların 4.29 trilyon doları petrol ve gaz gibi emtialardan, 3.15 trilyon doları ise diğer kaynaklardan oluşmaktadır (Sovereign Wealth Fund Institute-SWFI, 2017). 2020 yılına kadar kurulması beklenen 21 yeni



varlık yönetimi fonu ile birlikte 15 trilyon dolarlık bir büyüklüğe ulaşması beklenmektedir (Şen, 2016).

Önceleri, yabancı ülke hazine tahvil ve bonoları gibi sabit getirili araçlara yatırım yapan UVF'ler son dönemde daha riskli, ancak uzun dönemde getiri potansiyeli yüksek alanlarda agresif yatırım stratejisi izlemektedirler. Ayrıca, UVF'ler son yıllarda, finans, teknoloji, enerji, havacılık alanındaki şirketlerin sahibi olmaya başlamışlardır. Gayrimenkul alımları da hızla artmıştır. Gelişmiş Batılı ülkelerde yoğun olarak görülen yatırımlar, gelişmekte olan piyasalara doğru yönelmiştir. Örneğin Çin petrol başta olmak üzere kilit nitelikteki girdilerde arz güvenliğini sağlamak adına Afrika ve Asya'da önemli operasyonlara imza atmaktadır (Aykın, 2011: 12-13).

Tüm bu anlatılanlar ışığında, günümüzde ülkelerin varlık fonu kurmasında beş temel amacın öne çıktığı görülmektedir. Bu amaçlar sırasıyla şöyle ifade edilebilir (Özkul, 2017):

- ❖ Ödemeler dengesi fazlasından, bütçe fazlasından veya doğal kaynak ihracatından elde edilen gelirle yaratılan tasarrufların verimli ve uzun vadeli olarak en iyi şekilde değerlendirmek.
- ❖ Eldeki fazla kaynaklar ile ülke fonunu besleyerek, kriz dönemleri veya emtia fiyatlarındaki düşüş olması durumunda, ekonomiyi destekleyecek güçlü bir rezerve sahip olmak. Böylece gelir ve ihracattaki yüksek dalgalanmaların ekonomi ve bütçe üzerindeki etkilerini azaltmak ve makroekonomik istikrar sağlamak.
- ❖ Bugünkü tasarruf fazlasını hemen harcamalara yönlendirmek yerine, en iyi şekilde değerlendirerek gelecek kuşakların refahına katkıda bulunmak.
- ❖ Maden, petrol ve doğalgaz ihracatından elde edilen yüksek gelirin, ekonomide rehabet ve dengesizlikler yaratmasını önlemek.
- ❖ Ülke fonunun yurtiçi ve yurtdışında yaptığı, özellikle stratejik yatırımlar aracılığıyla uluslararası etkinliğini artırmak.

Fonlar, *Russian Direct Investment Fund* örneğinde görüldüğü gibi ülke için önem verilen alanlarda doğrudan yabancı sermaye yatırımlarının geliştirilmesi çerçevesinde ülkede yatırım yapacak yabancı menşeli kurum ve kuruluşlarla ortak şirket kurarak bunların sermayelerine iştirak de edebilmekte, işbirliği halinde yatırım yapabilmek için de kurulabilmektedirler (Sarısü, 2016b: 237). Bunlar yanında, ülkenin yenilenemez ihracat malları dışındaki alanlarda da güçlü olmasını sağlanması, para otoritesinin elindeki fazla likiditeyi emerek para politikasında etkinliğe yardımcı olunması, uzun dönemli sürdürülebilir bir sermaye yapısına sahip olunması, uluslararası politik strateji aracı olarak kullanılması (Sovereign Wealth Fund Institute-SWFI, 2017), ülkenin temel bazı sektörlerde lider pozisyonu edinmesi ve resmi döviz rezervlerinin daha yüksek getirili alanlarda değerlendirilmesi de UVF'lerin amaçları arasında bulunmaktadır (Goff, 2007).

Her bir fona ya da merkezi otoriteye göre farklılık gösteren UVF'lere ilişkin yasal altyapı değişmekle birlikte UVF'lerin sahipliği genelde ülkelerin merkez bankaları, hazineleri, maliye bakanlığı gibi kuruluşlarında olmaktadır. Bu fonlar sahip oldukları varlıklarla hisse senedi, bono-tahvil, gayrimenkul alıp satabilmekte, büyük altyapı yatırımlarına ortak olabilmektedir. Genel olarak UVF yapısında, farklı rollere ve sorumluluklara sahip beş ayrı yönetim organı bulunmaktadır. Bu yönetim organları ve işlevleri sırasıyla şöyledir (Al-Hassan vd., 2013: 12-13):



- ❖ UVF'nin sahibi, genellikle merkezi hükümettir. Parlamento, UVF'nin yasal zeminini oluşturan yasaları ve bu bağlamda faaliyetlerinin hukuki temelini onaylamaktadır. Parlamento ile hükümet icra dairesi arasındaki yetkilerin ayırımına bağlı olarak parlamento, UVF'nin toplam risk seviyesinin belirlenmesinde de bir rol oynayabilir.
- ❖ Çoğu durumda, hükümet (bakanlık ya da bakanlar konseyi) ya da maliye bakanı UVF sahipliğine bağlı işlevlerini yerine getirir. Bu rolü, görev süresi belirleme işlevini de kapsamaktadır.
- ❖ Yönetim kurulu, UVF yönetim organizasyonunun hukuki yapısı içerisinde en üst yönetim organıdır. Sahibin belirlediği yetki ve yasal kısıtlamalar dahilinde iç kuralları ve düzenlemeleri (ör. Yatırım talimatları) belirler. Ayrıca, fonun CEO'sunu atar.
- ❖ CEO, yatırım organizasyonunun idari sorumlusudur. Yönetim kurulu tarafından belirlenen kurallar dahilinde günlük işlemlerden sorumludur.
- ❖ Bireysel yöneticiler (iç ve dış), CEO ve ekibi tarafından belirlenen risk limitleri dahilinde çalışırlar. Normal olarak, CEO, yatırım bölümünün yürütülmesini, yatırım yönergeleri dahilinde çalışan bir ana yatırım görevlisine (CIO) devreder.

Yönetim organlarının, hemen altındaki seviyede kendileri için belirlenen kurallar ve düzenlemeler çerçevesinde çalışan denetim organları vardır. Bunlar genellikle şunları içerir (Al-Hassan vd., 2013: 12-13):

- ❖ Genel denetçi, çoğu ülkede hükümetin yürütme organının faaliyetlerini denetlemek üzere parlamento tarafından atanır. Görevlerinin başında, maliye bakanlığının (veya resmi makam olarak hareket eden diğer organların) parlamento tarafından belirlenen yasalar ve yönetmelikler çerçevesinde faaliyet gösterip göstermediği ve meclise ilişkin herhangi bir raporlamanın doğru ve ilgili olup olmadığını teyit etmektedir.
- ❖ Dış denetçi genellikle varlık fonunun sahibi niteliğindeki yönetim (genellikle maliye bakanlığı) tarafından atanır. Dış denetçi, UVF'nin hesaplarını denetler ve UVF'nin sahibi tarafından belirlenen kurallar ve yönetmeliklerle yönetilip yönetilmediğini inceler. Dış denetçi ayrıca, geçici olarak, diğer kontrol faaliyetlerini de gerçekleştirebilir (örneğin, iç kontrol sisteminin kalitesini değerlendirir).
- ❖ İç denetçi, icra kurulu tarafından atanır ve ona rapor verir. İç denetçi, UVF yönetimini denetlemek ve iç düzenlemelere uyulup uyulmadığını kontrol etme görevini üstlenir.
- ❖ Uyumluluk birimi CEO tarafından kurulur ve UVF'nin faaliyetlerinin UVF yönetimine ilişkin kurallara ve düzenlemelere uygunluğunu doğrulama yönünde hizmet etmektedir.

UVF'lerle ilgili olarak farklı sınıflandırmalar mevcuttur. Finansman kaynakları, yatırım stratejileri, coğrafi konumları, sahipliğindeki devletin özellikleri vs. açısından sınıflandırılabilir. Örneğin, çoğunlukla ulusal hükümetlere ait olmakla birlikte, eyalet, emirlik gibi yerel yönetimlere (Kanada, Birleşik Arap Emirlikleri gibi) ait fonlar da vardır. Bazıları yarı bağımsız olarak yönetilmektedir; yani, ya doğrudan Maliye Bakanlığınca yönetilir (örneğin, Sinagpur Temasek Holding) ya da hükümet UVF'nin faaliyetlerini denetlemek üzere bir yönetim kurulu atamaktadır (örneğin, Avustralya Hükümeti Gelecek Fonu/Australian Government Future Fund). Merkez bankaları tarafından yönetilenler de vardır (örneğin, Kazakistan Ulusal Fonu/ National Fund ve Nijerya-Fazla Ham Hesap/ Excess Crude Account). Merkez Bankalarının ülke rezervlerinin yönetiminde tecrübeye sahip olması, bağımsız idari yapıya sahip olmaları ve siyasi etkilerden uzak yürütülebilmeleri bu fonlara avantaj sağlamaktadır. Birkaç UVF, devlet başkanlarının doğrudan kontrolü altındadır (örneğin, Azerbaycan Cumhuriyeti Devlet Petrol Fonu/ State Oil Fund of the Republic of



Azerbaycan ve Venezüella'nın Makroekonomik İstikrar Yatırım Fonu/ Venezuela's Fund for Investment of Macroeconomic Stabilization). Bazı UVF'ler tamamen hükümete ait Şirketler Kanunu'na tabi özel bir şirket, ayrı bir tüzel kişilik olarak kurulmuştur(örneğin, Singapur Hükümeti Yatırım Şirketi/ the Government of Singapore Investment Corporation, Kuveyt Yatırım Otoritesi/Investment Authority ve Yeni Zellanda Emeklilik Fonu/New Zealand Superannuation Fund). Bu tür fonlar, kendisini kanıtlayana kadar güven sorunu yaşamakta ve eleştirilerle karşı karşıya kalmaktadır (Eğilmez, 2016; Surendranath, 2010: 590-591). Yine, Şili, Norveç, Timor-Leste ve Bostvana'da uygulandığı haliyle, ayrı bir tüzel kişilik oluşturulmadan kamunun bir birimi veya merkez bankası bünyesinde yönetilen varlık havuzu şeklinde örgütlendiği izlenmektedir (Sarıs, 2016c: 230).

IMF (2013: 10-12), UVF'leri örgütlenme biçimlerine göre iki temel başlıkta sınıflamıştır: Yönetici (manager) modeli ve yatırım şirketi modeli. Yönetici modelinde UVF'yi oluşturan varlık havuzunun yasal sahibi (genellikle Maliye Bakanı) varlık yöneticisine yatırım talimatları verir. Yatırım şirketi modelinde ise devletin sahipliğinde bir yatırım şirketi kurulur, fonun varlıklarının sahibi de bu şirkettir.

Bunların yanında, UVF'ler yatırım yapma şekillerine göre de bir ayrıma tabi tutulabilmektedir. Tüm UVF'ler aynı şekilde yatırım yapmazlar. Bazıları öncelikli olarak kendi yerel ekonomisine (örneğin, Malezya'daki Khazanah Nasional BHD) yatırım yaparken diğerleri ağırlıklı olarak yurtdışına yatırım yapmaktadır (örneğin, Çin Yatırım Şirketi/China Investment Corporation). Devlet tahvilleri gibi güvenli varlıklara yatırım yapan UVF'ler olduğu gibi, ortak girişimlere ve/veya özel sermayeli anlaşmalara ve/veya satın alımlar yoluyla daha riskli yatırımlar yapan şirketler de var (örneğin, Abu Dhabi Yatırım Otoritesi/Investment Authority, Abu Dhabi'nin Mubadala Kalkınma Şirketi/ Mubadala Development Company ve Çin Yatırım Şirketi). Birkaç UVF ise, kamu emeklilik harcamalarını karşılamak için gerekli devlet tasarruflarını sağlamak adına kurulmuş olan (örneğin, Norveç Küresel Devlet Emeklilik Fonu/ the Government Pension Fund-Global of Norway) emeklilik fonu niteliğindedir. Bazı hükümetler böyle bir fonu tek kurarken bazıları bu fonlardan bir aile kurmaktadır (örneğin Birleşik Arap Emirlikleri). Bu nedenle, UVF'ler amaçları, yönetilme şekli ve yatırım yaklaşımları bakımından farklılık göstermektedirler (Surendranath, 2010: 590-591).

Varlık fonları sermaye kaynağına göre, emtia ve emtia dışı kaynaklı olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Emtia kaynaklı UVF'ler genellikle petrol, doğalgaz ve doğal kaynakların ihracat gelirleriyle kurulmuş iken; emtia dışı UVF'lerde ise fon kaynağını özelleştirmeler, bütçe fazlaları, tasarruf fonları, ihracat kaynaklı cari işlemler ve döviz rezervleri oluşturmaktadır. Suudi Arabistan, Kuveyt, BAE, Şili,Katar, Norveç ve Rusya gibi ülkeler dünyanın en büyük petrol kaynaklı fonlarına sahipken yüksek ihracat yoluyla önemli cari fazla oranları yakalayan Çin, Hong Kong ve Singapur gibi ülkelerde de emtia dışı kaynaklardan elde edilen fonlar bulunmaktadır (Karagöl ve Koç, 2016: 9; DoT, 2007).

UVF'leri anlamak açısından en uygun sınıflandırma, amaçları bağlamında yapılmaktadır. Bu bağlamda UVF'ler beş başlık altında sınıflandırabiliriz (IWG, 2008; Csoma, 2015; Clark ve Monk, 2015; Al-Hassan, 2013: 231;IMF 2008:5):

- ❖ *İstikrar Fonları:* Bütçeyi ve ekonomiyi emtia fiyatlarındaki dalgalanmalar ve dış şokların etkisinden korumak için kurulmuş fonlardır. Söz konusu dalgalanmaların ekonomi üzerinde yaratacağı etkiyle mücadele etmek için genellikle düşük getirili, kısa- orta vadeli ve sabit getirili araçlara (devlet tahvilleri gibi) yatırım yaparlar. Uzun dönemde faiz oranlarındaki



oyunaklığın azaltılmasında belirleyici olurlar. Bu bağlamda, istikrar fonları likit varlıklar tutan kurumsal rezervlerle benzerlik gösterir. (Örn. Şili, İran, Rusya, Meksika)

- ❖ *Tasarruf Fonları*: Petrol, madenler vedoğal kaynaklar gibi yenilenemeyen varlıkların ihracatından elde edilen gelirleri portföy oluşturmak suretiyle yatırıma dönüştürerek kuşaklar arası dengeyi sağlamak için kurulmuş fonlardır. Bugünün refahının gelecek kuşaklara aktarılması amaçlanmaktadır. Bu fonlar, uzun dönemde refahı korumak ve inşa etmek üzere daha yüksek getiri elde edebilecekleri yurtdışındaki uzun vadeli, yüksek riskli, hisse senedi gibi araçlara yatırım yaparlar. (Örn. Abu Dabi, Libya, Rusya).
- ❖ *Rezerv Yatırım Fonları (şirketleri)*: Döviz rezervi fazlalarını yönetmek için kurulmuş fonlardır. Böylece ülkenin rezerv varlıklarının çeşitli yatırımlarda değerlendirmek suretiyle karlılığının artırılması hedeflenmektedir. Resmi rezervlerden farklı olarak yüksek getiri elde edebilmek için hisse senedi ve diğer araçlara yatırım yaparlar; portföyleri, çok çeşitlendirilmiş ve uzun vadeli. Gerektiğinde, ülkenin dış hesaplarını ve döviz kuru politikalarını desteklemek için kullanılabilirler. (Örn. Çin, Güney Kore, Singapur).
- ❖ *Emeklilik İhtiyat Fonları*: Doğrudan emeklilik fonu olmayıp, nüfusun yaşlanmasıyla bağlantılı olarak gelecekte ortaya çıkabilecek belirsiz boyuttaki emeklilikle ilgili ödeme yükümlülüklerinin finansmanını sağlayabilmek için ihtiyat amaçlı kurulmuş fonlardır. Bu fonlarla, tasarruf fonlarında olduğu gibi ülkenin uzun dönemde tüketim-tasarruf dengesi kurulmak istenmektedir. Bu fonlar, uzun vadeli ve yüksek riskli yatırım yapmakta, emeklilikle ilgili yükümlülükleri ise sadece gelecekteki muhtemel harcamalarla sınırlı olmaktadır. (Örn. Avustralya, Yeni Zelanda, İrlanda)
- ❖ *Kalkınma Fonları*: Ülkenin altyapı yatırımlarının, sosyo-ekonomik projelerinin finansmanını sağlamak ve sanayi politikalarını desteklemek için kurulan fonlardır. Ülkenin büyümesine katkı sağlarlar. Uzun dönemli ve riskli yatırım alanlarına yönelirler. (Örn. Birleşik Arap Emirlikleri, İran, Singapur, Malezya)

IMF çalışma grubu, başlangıçta UVF'leri beş başlık altında gruplandırmış, fakat daha sonraki çalışmalarında emeklilik ihtiyat fonlarını tasarruf fonları içerisinde alarak kalkınma fonlarını UVF'ler arasında saymamıştır (IMF, 2013).

Kalkınma fonlarının genel olarak diğerlerinden temelden farklı olması nedeniyle varlık fonlarından ayrı değerlendirildiği görülmektedir. Türkiye'de kurulan varlık fonunun bazı açılardan kalkınma fonlarına benzerliği nedeniyle bu konu üzerinde kısaca durmakta yarar vardır. UVF'lerde temel amaç finansal getiri elde etmek olmasına rağmen, kalkınma fonlarının hem finansal getiri hem de kalkınma gibi ikili bir amacı bulunmaktadır. Bu durum, kalkınma fonlarının devletin politikalarıyla daha yakından ilişkili bir yol izlemelerini gerekli kılmaktadır. Daha çok gelişmekte olan ülkelerde kurulan kalkınma fonları ülke içerisine yatırım yapmalarıyla dadiğer fonlardan ayrılmaktadır (Kayıran, 2016: 64). Uzun dönemli büyümeyi desteklemenin temel amaç olduğu kalkınma fonları, son dönemde artan devlet-sermaye işbirliğinin başka bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Ama çoğu zaman kalkınma fonlarının, UVF'lerin bir parçası olarak görüldüğü yadsınamaz bir gerçektir.

Yukarıda da bahsi geçtiği üzere, gelişmiş ve gelişmekte olan pek çok ülkede farklı amaç, statü ve özelliklere sahip olan UVF'ler bulunmaktadır. Bu bağlamda, bölgesel bazda ele aldığımız takdirde UVF'lerin özellikleri sırasıyla şöyle ifade edilebilir (Yalçınar ve Sürekli, 2015: 12-14):

- ❖ *Avrupa Birliği Merkezli Fonlar*; Fonun ana karar mekanizmaları hükümetlerin etki edebilecekleri şekilde tasarlanmış olmakla birlikte fon faaliyetleri doğrudan parlamentonun denetimine tabi kılınmıştır
- ❖ *Ortadoğu ve Körfez İşbirliği Konseyi (KİK) Ülkeleri Merkezli Fonlar*; Ağırlıklı olarak hidrokarbon gelirlerine dayanmakta olup fon sahibi ülkeler, petrol ve doğalgaz fiyatlarında yaşanacak dalgalanmalardan korunmak amacıyla ekonomilerini



çeşitlendirmek için bu fonları kurmuştur. Tamamı devlet kontrolünde olup yönetim kurullarında ağırlıklı olarak fon sahibi ülkede iktidarı elinde bulunduran yönetici aileye mensup ya da yakın şahıslar bulunmaktadır. Yeterince şeffaf olmadıkları, parlamenter denetimin güçlü olmaması ve yönetim kurullarında ağırlıklı olarak Bakanlar Kurulu üyelerinin yer alması nedeniyle, bağımsız olmadıkları gerekçesiyle eleştirilmektedirler.

- ❖ *Amerika Birleşik Devletleri Merkezli Fonlar:* Ana gelir kalemlerini ağırlıklı olarak petrol ve doğalgazın yanı sıra diğer maden ürünleri ve toprak işletim gelirleri oluşturmaktadır. Kuruluş amaçları başta eğitim hizmetlerinin kalitesinin geliştirilmesi olmakla birlikte fon faaliyetleri arasında; istihdam artışının sağlanması, altyapı hizmetlerinin geliştirilmesi. Fonların yönetim kurulu başkanlığı görevini ağırlıklı olarak Eyalet Valileri yerine getirmekte.
- ❖ *Latin Amerika Merkezli Fonlar;* Petrol gelirlerinin yanı sıra maden ve kanal gelirleri gibi farklı kaynaklara sahiptirler. Ağırlıklı olarak ülkelerin merkez bankaları ya da hazine departmanları bünyesinde bulunmaktadırlar. Fon yönetimlerinde hükümetler doğrudan söz sahibi olmakla birlikte fonun yatırım kararları ve yönetim süreçleri parlamento denetimine tabidir. Yönetim ve yatırım süreçlerinde paylaştıkları bilgiler sınırlı olup şeffaf değildir.
- ❖ *Asya Merkezli Fonlar:* Hidrokarbon gelirlerine dayanan Türki Cumhuriyetlerdeki fonların yönetim kurullarında doğrudan ülke yönetiminden isimler görev alırken, çoğunlukla emtia dışı gelirlere dayanan Güneydoğu Asya merkezli fonlarda ise fon yönetiminde hükümet temsilcilerinin yanı sıra finans dünyasından profesyoneller de çalışmaktadır. Ekonomik dalgalanma dönemlerinde hükümetlerin mali politikaları ve bütçe hedeflerinin tutturulması amacıyla Asya merkezli fonlardan ülke hazinelerine kaynak transferleri gerçekleştirilmektedir.
- ❖ *Afrika Merkezli Fonlar:* Başta hidrokarbon ve elmas olmak üzere maden gelirlerine dayanan Afrika'daki URF'lere yönelik en temel eleştiri, yönetimlerinin şeffaflığının ve hesap verebilirliğinin yetersiz oluşudur.

Tablo 1'de 2017 yılı itibariyle ülkelerin sahip oldukları varlık fonları, büyüklükleri, kaynakları ve şeffaflık endekslerine yer verilmiştir. Tablodan da anlaşılacağı üzere 2000'li yıllardan sonra kurulan fon sayısında hızlı yükseliş görülmüş ve zaman içinde İran, Katar gibi gelişmekte olan ülkelerin yanı sıra Norveç gibi gelişmiş ülkeler de UVF kurulmuştur. Hatta 885 milyar dolarlık büyüklüğüyle Norveç'e ait Government PensionFundGlobal varlık fonu, küresel varlık fonları arasında ilk sırada yer almaktadır. Norveç Maliye Bakanlığı denetiminde olan fonun, dünyanın önemli şehirlerinde ofisleri mevcutken, Nestle, Royal Dutch Shell, Apple, Roche Holding, Novartis, Alphabet ve Microsoft gibi dünya çapındaki önemli şirketlerde sermaye yatırımları bulunmaktadır. Bununla beraber Almanya, Arjantin, Güney Afrika, Hindistan, İngiltere, Japonya gibi ülkeler de UVF uygulaması görülmezken; Filistin örneğinde görüldüğü gibi önemli oranda uluslararası kuruluşlardan yardım alan ülkelerin de zaman içerisinde UVF kurmaya yöneldikleri gözlemlenmektedir (Hacıhasanoğlu-Soytaş, 2010: 6). 2006 yılında yaşanan subprime mortgage ve 2008 yılında yaşanan Lehman Brothers krizlerinin ardından ABD başta olmak üzere bu fonların bir bölümünün finansal sektör kuruluşlarını kurtarmakta kullanılması bunların uluslararası tartışma ve eleştirilerin hedefi haline gelmelerine neden olmuştur (A Haber, 2017).

**Tablo 1: Ülkelerine Göre Ulusal Varlık Fonlarının Aktif Büyüklükleri, Kaynakları ve Şeffaflık Sırası (Nisan 2017 itibarıyla)**

Kuruluş Yılı	Ülkesi	Fon Adı	Aktif Büyüklüğü (Milyar ABD Doları)	Kaynağı	Linaburg-Maduell Şeffaflık Endeksi Sırası
1990	Norveç	Government Pension Fund	922.11	Petrol	10
1976	Birleşik Arap Emirlikleri-Abu Dabi	Abu Dhabi Investment Authority	828	Petrol	6
2007	Çin	China Investment Corporation	813.8	Emtia Dışı Varlık	8
1953	Kuveyt	Kuwait Investment Authority	524	Petrol	6
1952	Suudi Arabistan	SAMA Foreign Holdings	514	Petrol	4
1993	Çin- Hong Kong	Hong Kong Monetary Authority Investment Portfolio	456.6	Emtia Dışı Varlık	8
1997	Çin	SAFE Investment Company	441	Emtia Dışı Varlık	4
1981	Singapur	Government of Singapore Investment Corporation	350	Emtia Dışı Varlık	6
2005	Katar	Qatar Investment Authority	335	Petrol ve Doğal Gaz	5
2000	Çin	National Social Security Fund	295	Emtia Dışı Varlık	5
2006	Birleşik Arap Emirlikleri-Dubai	Investment Corporation of Dubai	200.5	Emtia Dışı Varlık	5
1974	Singapur	Temasek Holdings	180	Emtia Dışı Varlık	10
2008	Suudi Arabistan	Public Investment Fund	183	Petrol	4
2002	Birleşik Arap Emirlikleri-Abu Dabi	Mubadala Investment Company	125	Petrol	10
2007	Birleşik Arap Emirlikleri-Abu Dabi	Abu Dhabi Investment Council	110	Petrol	-
2005	Güney Kore	Korea Investment Corporation	108	Emtia Dışı Varlık	9
2006	Avustralya	Australian Future Fund	99.4	Emtia Dışı Varlık	10
2008	Rusya	National Welfare Fund	72.2	Petrol	5
2006	Libya	Libyan Investment Authority	66	Petrol	1
2000	Kazakistan	Kazakhstan National Fund	64.7	Petrol	2
2008	Kazakistan	Samruk Kazyna JSC	60,9	Emtia Dışı Varlık	10
2011	İran	National Development Fund of Iran	62	Petrol ve Doğal Gaz	5
1976	ABD Alaska	Alaska Permanent Fund	54.8	Petrol	10
1983	Brunei	Brunei Investment Agency	40	Petrol	1
1854	ABD-Teksas	Texas Permanent School Fund	37.7	Petrol ve Diğer	9
1993	Malezya	Khazanah Nasional	34.9	Emtia Dışı Varlık	9
2007	Birleşik Arap Emirlikleri	Emirates Investment Authority	34	Petrol	3
1999	Azerbaycan	State Oil Fund	33.1	Petrol	10



2003	Yeni Zelanda	New Zealand Superannuation Fund	22.7	Emtia Dışı Varlık	10
1958	ABD-New Mexico	New Mexico State Investment Council	20.2	Petrol ve Doğal Gaz	9
1980	Umman	State General Reserve Fund	18	Petrol ve Doğal Gaz	4
1876	ABD Teksas	Permanent University Fund	17.3	Petrol ve Doğal Gaz	-
2005	Doğu Timor	Timor-Leste Petroleum Fund	16.6	Petrol ve Doğal Gaz	8
2008	Rusya	Reserve Fund	16.2	Doğal Gaz	5
2007	Şili	Social and Economic Stabilization Fund	14.7	Bakır	10
1976	Kanada	Alberta's Heritage Fund	13.4	Petrol	9
2011	Rusya	Russian Direct Investment Fund	13	Emtia Dışı Varlık	-
2006	Bahreyn	Mumtalakat Holding Company	10.6	Emtia Dışı Varlık	10
2006	Şili	Pension Reserve Fund	9.4	Bakır	10
2001	İrlanda	Ireland Strategic Investment Fund	8.5	Emtia Dışı Varlık	10
1999	Peru	Fiscal Stabilization Fund	7.9	Emtia Dışı Varlık	-
2000	Cezayir	Revenue Regulation Fund	7.6	Petrol ve Doğal Gaz	1
1974	ABD Wyomig	Permanent Wyoming Mineral Trust Fund	7.3	Minareller	9
2000	Meksiko	Oil Revenues Stabilization Fund of Mexico	6	Petrol	4
2006	Umman	Oman Investment Fund	6	Petrol	4
1994	Botsvana	Pula Fund	5.7	Elmas ve Minareller	6
2000	Tirinidad&Tobago	Heritage and Stabilization Fund	5.5	Petrol	8
2007	Çin	China-Africa Development Fund	5	Emtia Dışı Varlık	5
2012	Angola	Fundo Soberano de Angola	4.6	Petrol	8
2011	ABD Kuzey Dakota	North Dakota Legacy Fund	4.3	Petrol	-
2011	Kolombiya	Colombia Savings and Stabilization Fund	3.5	Petrol & Maden	-
1985	ABD-Alabama	Alabama Trust Fund	2.7	Petrol ve Doğal Gaz	9
2012	Kazakistan	National Investment Corporation	2	Petrol	-
1896	ABD-Utah	Utah-SITFO	2	Mineraller	-
2012	Nijerya-Bayelsa	Bayelsa Development and Investment Corporation	1.5	Emtia Dışı Varlık	-
2012	Nijerya	Nigerian Sovereign Investment Authority	1.4	Petrol	9
1986	ABD- Luiziana	Louisiana Education Quality Trust Fund	1.3	Petrol ve Doğal Gaz	-
2012	Panama	Fondo de Ahorro de Panama	1.2	Emtia Dışı Varlık	10
2005	Birleşik Arap Emirlikleri- Ras Al Khaimah	RAK Investment Authority	1.2	Petrol	3



2012	Bolivya	FINPRO	1.2	Emtia Dışı Varlık	-
2012	Senegal	Senegal FONSSIS	1	Emtia Dışı Varlık	-
2003	Irak	Development Fund for Iraq	0.9	Petrol	-
3003	Filistin	Palestine Investment Fund	0.8	Emtia Dışı Varlık	-
1998	Venezüella	FEM	0.8	Petrol	1
1956	Kiribati	Revenue Equalization Reserve Fund	0.6	Fosfat	1
2006	Vietnam	State Capital Investment Corporation	0.5	Emtia Dışı Varlık	4
2008	Brezilya	Sovereign Fund of Brazil	0.5	Emtia Dışı Varlık	9
1998	Gabon	Gabon Sovereign Wealth Fund	0.4	Petrol	-
2011	Gana	Ghana Petroleum Funds	0.45	Petrol	-
2006	Moritanya	National Fund for Hydrocarbon Reserves	0.3	Petrol ve Doğal Gaz	1
2012	Avustralya	Western Australian Future Funds	0.3	Mineraller	-
2011	Mongolya	Fiscal Stability Fund	0.3	Mineraller	-
2002	Ekvator Ginesi	Fund for Future Generations	0.08	Petrol	-
2011	Papua Yeni Gine	Papua New Guinea Sovereign Wealth Fund	-	Doğal Gaz	-
2008	Türkmenistan	Turkmenistan Stabilization Fund	-	Petrol ve Doğal Gaz	-
2014	ABD -West Virginia	West Virginia Future Fund	-	Petrol ve Doğal Gaz	-
2014	Meksika	Fondo Mexicano del Petroleo	-	Petrol ve Doğal Gaz	-
2008	Birleşik Arap Emirlikleri- Sharjah	Sharjah Asset Management	-	Emtia Dışı Varlık	-
2016	Türkiye	Turkey Wealth Fund	-	Emtia Dışı Varlık	-
		Petrol ve Doğal Gaz ile ilişkili fonların toplamı	\$4,292.34		
		Diğer fonların toplamı	\$3,154.80		
		TOPLAM	\$7,311.14		

Kaynak: Sovereign Wealth Fund Institute, *Sovereign Wealth Funds Rankings*, <http://www.swfinstitute.org/sovereign-wealth-fund-rankings/> (Erişim Tarihi: 3 Mayıs 2017)

UVF'lerle amaçlananlara doğru ve sağlıklı bir şekilde ulaşılabilmesi için 2008 yılında IMF'nin koordinasyonu ile bir araya gelen Ulusal Varlık Fonu Uluslararası Çalışma Grubu tarafından "genel kabul görmüş ilkeler ve uygulamalar" başlığı altında UVF'lerle ilgili temel ilkeler belirlenmiştir. "Santiago Prensipleri" olarak da bilinen UVF'ler için 24 adet genel kabul görmüş prensip ve uygulama oluşturulmuştur (IWG, 2008). Santiago Prensipleri özü itibarıyla; ev sahibi ülkenin kurallarına saygı, özel sektörle adil rekabet, finansal istikrarsızlık durumlarında kamu otoriteleri ile etkili iletişim kurma, kaliteli risk yönetim sistemleri oluşturma, kurumsal yönetim ve iç kontrol sistemlerine sahip olma, şeffaflık, yatırım kararlarının tamamen ekonomik temellere dayanması, politik veya dış politika etkilerinden uzak olması gibi unsurları içermektedir (Helleiner ve Lundblad, 2008: 70). Bu ilkelerin, uluslararası kuruluşlar, yatırımcılar ve UVF sahibi ülkeler için yol gösterici olması beklenmekte ve değerlendirmelerde genellikle bu ilkeler referans alınmaktadır. UVF'ler, gönüllük esasına göre bu gruba üye olmakta ve bu ilkelere uymayı taahhüt etmektedirler. 2014 itibarıyla bu gruba üye 30 UVF



bulunmaktadır. (International Forum of Sovereign Wealth Funds - IFSWF, 2014). UVF'lerin ABD ve Avrupa piyasalarına girişi için bir ön şart niteliği kazanması nedeniyle bu standartlara uyum için çaba içine girilmiştir

Varlık fonlarının işleyişleri ve faaliyet alanları konusunda bilgi verilmesi, yönetim stratejilerinin şeffaflık seviyelerinin tespit edilmesi ve küresel piyasalara ilan edilmesi amacıyla düzenli olarak raporlama yapan UVF Enstitüsü, varlık fonları hakkında çalışma, analiz ve endeksler yayımlayan bir kurum olarak Linaburg-Maduell Transparency (LMT) Indexadını verdikleri bir sıralama ölçütü kullanmaktadır. UVF'ler için hazırlanan yıllık raporlarda 2008 yılından beri LMT endeksi küresel şeffaflık ölçütü olarak kullanılmaktadır. Belirli kriterler doğrultusunda yapılan değerlendirme sonucunda, varlık fonlarına 1-10 arası puan verilerek şeffaflık ölçütü sıralaması yapılmaktadır (Karagöl ve Koç, 2016: 12).

Bahsi geçen ilkeleri ve uygulamaları benimseyen UVF'ler, kendi ülke hükümetlerine çok sayıda fayda sağlar. İlk olarak, yaptıkları yatırımlarla, hükümetlerinin gelir kaynaklarını çeşitlendirebilmesine imkan verir. Bu çeşitlendirme, riskin en aza indirgenmesini ve hükümetin bir mal / varlıktaki fiyat dalgalanmalarına tamamen maruz kalmamasını sağlar. İkincisi, UVF'ler hükümetlerin fazla döviz rezervlerini, ticaret fazlalarını ve/veya bütçe fazlalarını kârlı yatırım araçları yoluyla değerlendirmesine fırsat verir. Üçüncüsü, kendi yerel endüstrilerine yatırım yaparak UVF'ler, istihdam ve büyümenin yaratılıp devamlılığını sağlanmasında yardımcı olur. Dördüncüsü, bir UVF, yurtdışına yatırım yaparak ev sahibi hükümetinin itibarının artması ve küresel finansal aracılık açısından (Dubai ve Abu Dabi'de olduğu gibi) önemli bir rol oynayabilir. Beşinci ve son olarak, bir UVF, yurtdışına yatırım yaparak hükümetine, yerli sanayilerinin ve sektörlerinin gelişimini desteklemek için yeni becerilere, bilgiye ve teknolojiye erişme imkânı tanır. Örneğin, Dubai borsasında Nasdaq ve Londra Menkul Kıymetler Borsası'ndaki hükümetinin UVF yatırımlarını takiben Nasdaq tarafından geliştirilen yeni bir ticaret sistemi kullanılmasıdır (Surendranath, 2010: 592).

Sonuç olarak denilebilir ki, dünyada sayıları ve büyüklükleri giderek artan UVF'ler ülkelerin siyasi, sosyal ve ekonomik koşulları dikkate alınarak Santiago Prensipleri doğrultusunda dizayn edildikleri ve amaçlarına uygun olarak faaliyette buldukları takdirde ev sahibi ülkelere önemli faydalar sağlayabilirler. Uzun dönem büyüme ve istikrar ile refahın artışına ve devamlılığına katkı verebilirler. Bu bağlamda TVF'nin UVF'lerin özelliklerini taşıyıp taşımadığı, hangi tür UVF kapsamına girdiği, amaçları ve işleyişinin nasıl olduğu gibi pek çok sorunun bu fonun kamu maliyesi açısından bir fırsat mı yoksa bir tehdit mi olup olmadığını değerlendirmek adına cevaplandırılması gerekmektedir.

3. TÜRKİYE VARLIK FONU (TVF)

Türkiye Varlık Fonu Yönetimi Anonim Şirketi, 19 Ağustos 2016'da TBMM'de yapılan oylamayla, 22 ret oyuna karşılık 217 oyla kabul edilerekve 26 Ağustos 2016 tarihli Resmi Gazetede yayınlanarak 6741 sayılı yasa ile kurulmuştur. Türkiye Varlık Fonu Yönetimi Anonim Şirketi'nin kuruluş gerekçesi; sermaye piyasalarında araç çeşitliliği ve derinliğine katkı sağlamak, yurt içinde kamuya ait olan varlıkları ekonomiye kazandırmak, varlıkların değerini evrensel kurumsal yönetim ilkeleri ile artırmak, yatırım odaklı dış kaynak temin etmek, stratejik, büyük ölçekli yatırımlara iştirak etmek amacıyla TVF'yi ve bu fona bağlı alt fonları kurmak ve yönetmektir. Böylece, TVF'nin, bünyesindeki varlıkların ürettiği katma değer performansını artırarak, büyük projelere finansman sağlaması, bu sayede hem bu projelerin hayata geçmesiyle ek istihdam sağlanması, hem de finansman maliyetleri üzerindeki baskının azaltılması beklenirken; tasarruf ve yatırımlardaki artışın sonucunda ise büyüme ve kalkınma



üzerinde olumlu etkiler yaratması, özellikle büyüme oranına gelecek on yıl içinde yıllık %1,5 oranında ilave artış sağlanması öngörülmektedir (Türkiye Varlık Fonu Yönetim A.Ş., <http://www.turkiyevarlifikfonu.com.tr/TR/icerik/51/hakkimizda>).

TVF, 50 milyon TL sermayeli bir anonim şirkettir. Başbakanlığa bağlı olarak çalışacak olan şirketin sermayesi, Özelleştirme İdaresi Başkanlığı tarafından konulmuştur. Şirketin yönetim kurulu en az 5 kişiden oluşmakta ve başkan ve üyeleriyle şirket genel müdürü Başbakan tarafından atanmaktadır. Yönetim Kurulu başkan ve üyeleri ile genel müdürün; ekonomi, finans, hukuk, maliye ve bankacılık alanlarından en az birinde 5 yıldan az olmamak üzere tecrübe sahibi olmaları şartı çerçevesinde belirlenmiştir. Bu anonim şirket özel hukuk hükümlerine tabidir. Ayrıca gerek görülmesi halinde TVF'ye bağlı alt fonlar kurulabilecektir (Türkiye Varlık Fonu Yönetimi Anonim Şirketinin Kurulması ile Bazı Kanunlarda Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun, madde 2).

Fon çerçevesinde, proje geliştirme, projeye dayalı kaynak yaratma, dış proje kredisi sağlama, yerli ve yabancı ortaklıklar kurma ve diğer yöntemlerle kaynak temini işlemleri de dahil olmak üzere likidite, yatırım, risk ve getiri tercihlerini dikkate alarak gerçekleştirilecek faaliyetler sırasıyla şöyledir: (Türkiye Varlık Fonu Yönetim A.Ş., <http://www.turkiyevarlifikfonu.com.tr/TR/icerik/51/hakkimizda>; Türkiye Varlık Fonu Yönetimi Anonim Şirketinin Kurulması ile Bazı Kanunlarda Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun, madde 2)

- ❖ Her türlü yatırım aracı (türev ürünler dahil) ile yurtiçi ve dışında yatırım araçlarının (yerli ve yabancı şirketlerin paylarının, Türkiye'de ve yurt dışında kurulan ihraççılara ait payların ve borçlanma araçlarının, kıymetli madenler ve emtiaya dayalı olarak ihraç edilen sermaye piyasası araçlarının, fon katılma paylarının, türev araçlarının, kira sertifikalarının, gayrimenkul sertifikalarının, özel tasarlanmış yabancı yatırım araçlarının ve diğer araçlarının) alım – satımı (Birincil ve İkincil piyasada)
- ❖ Her türlü para piyasası işlemi (Repo, döviz vs.)
- ❖ Gayrimenkul ve gayrimenkule dayalı haklar ile her türlü gayrimaddi hakların değerlendirilmesi
- ❖ Her türlü ticari ve finansal faaliyetlerdir (Uç bir örnek olsa da isterse bakkal bile açabilir).

Bu faaliyetler şirket ve iştirakleri tarafından TVF veya TVF'ye bağlı alt fonlar aracılığıyla gerçekleştirilebilir. Ayrıca, şirket tarafından, ulusal yatırımlar ile uluslararası alanlarda diğer devletler ve/veya yabancı şirketlerce yapılacak yatırımlara iştirak edilebilir. Tüm bu faaliyetler ışığında fon kapsamında gerçekleştirilmesi amaçlananlar ise sırasıyla şöyle ifade edilebilir (Türkiye Varlık Fonu Yönetim A.Ş., <http://www.turkiyevarlifikfonu.com.tr/TR/icerik/51/hakkimizda>):

- ❖ Önemli kamu varlıklarında değer artışı sağlayarak ekonomik büyümeye katkıda bulunmak,
- ❖ Katılım finansmana uygun varlıkların gelişmesine destek olmak,
- ❖ Türkiye'ye daha fazla yatırımcı ilgisini çekmek ve
- ❖ Yeni yatırımlar için sermaye sağlamaktır.

Yasa metninde yer almamakla birlikte yasanın TBMM'ye sunulan gerekçesinde islami finansman varlıklarının kullanımının yaygınlaştırılması, katılım finansmanı sektör payının artırılması, savunma, havacılık ve yazılım gibi teknoloji yoğun stratejik sektörlerdeki yerli



şirketlerin proje bazında desteklenmesi, arz güvenliğini sağlamak üzere Türkiye için önem taşıyan doğalgaz ve petrol gibi yurt dışındaki sektörler yasal ve bürokratik kısıtlamalara bağlı olmadan doğrudan yatırım yapılabilmesi, otoyollar, Kanal İstanbul, Üçüncü Köprü ve Havalimanı, Nükleer Santral gibi büyük altyapı projelerine kamu kesimi borcu artırılmadan finansman sağlanmasının hedeflendiği de belirtilmiştir (T.C. Başbakanlık Kanunlar ve Kararlar Genel Müdürlüğü 31853594-101-1310-3105 sayılı Kanun Tasarısı' <http://www2.tbmm.gov.tr/d26/1/1-0405.pdf>). Yasada ve gerekçesinde yer almamış olmasına rağmen daha sonra bakanların yaptığı açıklamalarda, TVF'nin piyasalardaki dalgalanmalara karşı da kullanılacağı ifade edilmiştir. Başbakan Yardımcısı Nurettin Canikli, "TVF'nin diğer fonksiyonu da para ve finansal piyasalara yönelik dengeleme ve ekonomik teröre karşı mücadele fonksiyonudur. Piyasaların aşırı dalgalandığı, spekülasyon işlemlerin, ekonomik sabotaj ve saldırıların yoğunlaştığı dönemlerde piyasaların sakinleştirilmesine ve saldırıların defedilmesine büyük katkı sağlayacaktır" şeklinde bir açıklamada bulunmuştur (Özkul, 2017).

Sermayesinin büyüklüğünün ilerleyen dönemlerde 200 milyar TL'ye ulaşması beklenen TVF, yukarıda da belirttiğimiz üzere, yurt içinde ve dışında her türlü ticari işlemi, para, sermaye ve türev piyasalarında her türlü finansal işlemi yapabilecek. Şirketler kurabilecek, kapatabilecek, bunları alıp satabilecektir. Hisse senedi, varlığa dayalı menkul kıymet, bono, tahvil, katılım finansmanı araçları ihracı ve yatırımı, alım-satımı yapabilecek. Her türlü gayrimenkul işlemi yapabilecek. Bir anonim şirket olan TVF, kendine devredilen şirketlerin üzerinde bir holding gibi olacaktır. Ayrıca kendisi de yeni şirketler kurabilecek. Bu şirketlerin aktifleri ve gelirine dayalı menkul kıymetler çıkartarak iç ve dış piyasalardan kaynak toplayabilecektir. Ancak yönetici şirket olarak TVF'nin asıl yapacağı iş, bir ana fon kurmak olacak. Ana fonun dışında alt fonlar da kurulabilecektir (Finans Teknik, 2017).

Şirketin 50 milyon lira olan kuruluş sermayesi, Özelleştirme Fonu'ndan karşılanmıştır. Tamamı ödenmiş olan bu sermayeyi temsil eden paylar Özelleştirme İdaresi Başkanlığına ait ve şirketin hisse senetleri nama yazılı olarak çıkarılmıştır. **TVF'ye şu ana kadar devredilen kurum ve kaynaklar sırasıyla şöyledir (Özkul, 2017):**

- ❖ *Ziraat Bankası*: 5 milyar TL sermayeli bankanın yüzde 100 hissesi TVF'ye devredildi. Ziraat'ın karı 5.16 milyar TL düzeyindedir.
- ❖ *Halk Bankası*: Yüzde 48.77'si halka açık olan Halk Bankası'nın Hazine'nin elindeki yüzde 51.11 hissesinin tamamı TVF'ye geçti. Ödenmiş sermayesi 1.25 milyar TL olan bankanın karı 2.32 milyar TL düzeyinde. Bankanın aktif büyüklüğü 187.73 milyar TL, piyasa değeri 14.51 milyar TL.
- ❖ *Borsa İstanbul*: Ödenmiş sermayesi 423.2 milyon TL olan Borsa İstanbul'un kamuya ait yüzde 73.6 hissesi TVF'nin kontrolüne geçti. Borsa'nın geliri 783 milyon TL, karı 295 milyon TL. Toplam aktifleri 7.87 milyar TL olan Borsa'nın özvarlıklarının değeri 1.15 milyar TL.
- ❖ *THY*: Yüzde 50.18'i halka açık olan THY'nin kamuya ait yüzde 49.12 hissesi TVF'ye devredildi. THY'nin ödenmiş sermayesi 1.38 milyar TL. 2.99 milyar lira karı bulunan THY'nin aktif büyüklüğü 47.64 milyar TL'ye yaklaşıyor. THY'nin gelirleri 28.75 milyar TL, özvarlıkları 14.09 milyar TL, piyasa değeri ise 7.8 milyar TL dolayında.
- ❖ *BOTAŞ*: 4.15 milyar TL sermayeli Botaş'ın hisselerinin tamamı TVF'ye devredildi. Gelirleri 37.11 milyar TL'yi bulan Botaş'ın karı 542 milyon TL düzeyinde. Botaş 9.96 milyar liralık özvarlığa ve 11.30 milyar liralık aktif büyüklüğüne sahip.
- ❖ *TPAO*: Tamamı kamuya ait olan TPAO'nun hisselerinin tamamı da TVF'ye devredildi. Şirketin ödenmiş sermayesi 3 milyar TL. Gelirleri 4.32 milyar TL olan



TPAO 3.18 milyar TL zararda. Şirketin özvarlıkları 8.75 milyar TL, aktifleri ise 23.18 milyar TL düzeyinde.

- ❖ *TÜRKSAT*: 1.47 milyon TL sermayeli Türksat'ın tamamı TVF kontrolüne geçti. Türksat, 169 milyon liralık özvarlık ve 175 milyon liralık toplam aktif ile 846 milyon TL gelir ve 106 milyon TL kar üretebiliyor.
- ❖ *Türk Telekom*: Yüzde 13.31'i halka açık olan Türk Telekom'un kamuya ait yüzde 6.7 hissesi de TVF'ye devredilen hisseler arasında. Türk Telekom'un ödenmiş sermayesi 3.5 milyar TL. Piyasa değeri 19.53 milyar TL olan Türk Telekom'un özvarlıkları 3.26 milyar TL, toplam aktifleri ise 25.77 milyar TL değerinde. Şirketin gelirleri 14.52 milyar TL, karı 907 milyon TL düzeyinde.
- ❖ *PTT*: 981.5 milyon TL sermayesi bulunan PTT'nin hisselerinin tamamı TVF'ye devredildi. 2.38 milyar TL gelir ile 339 milyon liralık kar elde eden PTT'nin özvarlıkları 1.84 milyar TL, aktif büyüklüğü 3.98 milyar TL düzeyinde.
- ❖ *Eti Maden*: 600 milyon TL sermayeli Eti Maden'in yüzde 100'ü TVF'nin oldu.
- ❖ *ÇAYKUR*: Çaykur da hisselerinin tamamı TVF'ye devredilen şirketler arasında yer aldı. Şirketin ödenmiş sermayesi 1.49 milyar TL .
- ❖ *Milli Piyango*: Milli Piyango'nun elinde bulunan Piyango, Hemen Kazan, Sayısal Loto, On Numara ve Süper Loto oyunları ile ileride verilebilecek tüm şans oyunu lisansları, OHAL çerçevesinde çıkartılan bir kararname ile TVF'ye devredildi. TVF bu lisansları satabilecek ve bu durumda Milli Piyango lisansa konu şans oyunları düzenleyemeyecek.
- ❖ *Türkiye Jokey Kulübü*: Türkiye Jokey Kulübü'nün yurt içi ve dışında müşterek bahis düzenlemeye ilişkin yetkileri ile elindeki gayrimenkuller de aynı OHAL kararnamesi ile TVF'ye devredildi.
- ❖ *Kamu Arsaları*: Antalya, Aydın, Muğla, İzmir, İstanbul, Isparta ve Kayseri'deki toplam 2 milyon 290 bin metrekarelik 46 adet kamu arazisi üzerlerindeki tahsisler kaldırılarak TVF'ye devredildi. Bu araziler üzerinde daha önce verilmiş tahsislerle özel sektörün büyük otel ve turizm yatırımları da bulunuyor. Buradaki yatırımcıların haklarının ne olacağı bilinmiyor. Söz konusu taşınmazlar devir ve tescil işlemleri tamamlanıncaya kadar maliye bakanlığı tarafından yönetilmeye devam edecek. Öte yandan Bakanlar Kurulunca Savunma Sanayi Destekleme Fonu'na ait veya bu fonun tasarrufunda bulunan 3 milyar lira tutarındaki kaynağın en geç aktarım tarihini izleyen 3 ay içinde geri ödenmek kaydıyla Varlık Fonu'na aktarılması kararlaştırıldı (A Haber, 2017).
- ❖ *Nakit Para*: Savunma Sanayi Fonu'ndan 3 milyar TL'nin üç aylık bir süre için TVF'ye verildi. Üç ay sonunda bu para Savunma Sanayi Fonu'na iade edilecek.

Bu kapsamda fon diğer varlık ve nakitler dışında sermaye piyasalarından çeşitli enstrümanları kullanarak kaynak temin edebilecektir. Nitekim bu hususu dikkate alarak finansman temini sırasında Fonun portföyü üzerinde rehin, teminat, kefalet ve ipotek verilebileceği ifade edilmiştir. Ayrıca, şirket, sahibi olduğu gayrimenkulleri SPK'nın listelediği gayrimenkul değerlendirme şirketleri ile anlaşarak değer tespiti yaptırabilecektir.

Varlık Fonu, devraldığı şirketlerde hissedar hakkına sahip olmaktadır. Fon bu kapsamda söz konusu şirketlerin temettülerinin aslında biriktiği yerdir. Ayrıca şirketlerin hisselerini satabilme veya varlığa dayalı olarak menkul kıymet çıkarabilme hakkına da sahiptir. Fon kaynaklarının büyüklüğüne göre yatırımlara ortaklık da yapabilme hakkına sahiptir. Varlık Fonu'nun özellikle büyük projelere finansman sağlaması beklenmektedir.



Devraldığı şirketlerin zararları olması durumunda ise TVF'nin bunu karşılamakla yükümlü olduğu yasada ifade edilmiştir (Hürriyet, 2017a). Bununla beraber, TVF'ye devredilen söz konusu şirketlerin mevcut yönetimleri ve işletme politikaları ile iş planlarının, yatırım ve büyüme stratejilerine uygun olarak devam edeceği, uluslararası finans kuruluşları da dahil olmak üzere ilgili paydaşlarla sağlanan işbirliğinin sürdürüleceği belirtilmiştir.

Temelde yukarıda sözü geçen varlıklara dayanan TVF'nin kaynakları şöyledir: a) Özelleştirme Yüksek Kurulu tarafından; özelleştirme kapsam ve programında bulunan ve TVF'ye devrine karar verilen kuruluş ve varlıklar ile Özelleştirme Fonundan TTTF'ye aktarılmasına karar verilen nakit fazlası. (b) Kamu kurum ve kuruluşlarının tasarrufu altında bulunan ihtiyaç fazlası gelir, kaynak ve varlıklardan; Bakanlar Kurulu tarafından TVF'ye aktarılmasına veya Şirket tarafından yönetilmesine karar verilenler.(c) TVF tarafından yurtiçi ve yurtdışı sermaye ve para piyasalarından ilgili mevzuat kapsamında yer alan izin ve onaylar aranmaksızın sağlanan finansman ve kaynaklar. (d) Para ve sermaye piyasaları dışında diğer yöntemlerle sağlanan finansman ve kaynaklar (Türkiye Varlık Fonu Yönetimi Anonim Şirketinin Kurulması ile Bazı Kanunlarda Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun, madde 4) ile (e) İktisadi devlet teşekküllerinden, bunların müessese, bağlı ortaklık, işletme, işletme birimleri ile varlıkları ve iştiraklerindeki kamu paylarından, sermayesinin tamamı veya yarısından fazlası Devlete ve/veya diğer kamu tüzel kişilerine ait olan ticari amaçlı kuruluşlardaki kamu paylarından, sermayesinin tamamı kamuya ait olan ticari amaçlı kuruluşların sahip olduğu hisse ve varlıklardan, Devletin diğer iştiraklerindeki kamu paylarından ve Hazineye ait paylardan Bakanlar Kurulu tarafından TVF'ye aktarılmasına veya Şirket tarafından yönetilmesine karar verilenlerdir (Olağanüstü Hal Kapsamında Bazı Düzenlemeler Yapılması Hakkında Kanun Hükmünde Kararname, Karar Sayısı: KHK/684, madde 9).

Benzeri kuruluşların dünyada Merkez Bankası, Hazine ya da Maliye Bakanlığı gibi kuruluşlara bağlı çalışmaları bilinmekle birlikte TVF, Başbakanlığa bağlı olarak faaliyetlerini yerine getirmektedir. Varlık Fonu, Sayıştay denetimine tabi değildir. Özel hukuk hükümlerine göre çalışmakta ve bağımsız denetçiler tarafından denetlenebilmektedir. Diğer bir ifadeyle, TVF ana şirketi ile bağlı şirketler ve tüm fonların mali tabloları bağımsız denetime tabidir. Ayrıca bağımsız denetimden geçen mali tablolar ile şirket ve fonların faaliyetleri, Başbakan'ın görevlendirdiği sermaye piyasaları, finans, ekonomi, maliye, bankacılık, kalkınma alanlarında uzman 3 merkezi denetim elemanı tarafından da bağımsız denetim standartları çerçevesinde denetlenebilmektedir. Bu heyet, her yıl haziran ayı sonuna kadar denetim raporunu Bakanlar Kurulu'na sunacaktır. Daha sonra Başbakanlık bu iki denetim raporu kapsamında hazırladığı raporu Ekim ayında Türkiye Büyük Millet Meclisi Plan ve Bütçe Komisyonu'na gönderecek. Başbakanlığın göndermiş olduğu rapor çerçevesinde Plan Bütçe Komisyonu da bir denetim yapmış olacaktır(Türkiye Varlık Fonu Yönetimi Anonim Şirketinin Kurulması ile Bazı Kanunlarda Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun, madde 6; Özkul, 2017). Fakat denetimin sadece mali denetimle sınırlı kalması, etkinlik denetimini kapsamaması, Sayıştay denetimine tabi olmaması ve sadece 3 kişilik bir grubun o kadar çok şirketi sağlıklı bir şekilde denetleyebilmesinin mümkün olmaması TVF'nin denetim konusunu sıkıntıya sokmaktadır.

TVF ile ilgili bir diğer önemli nokta Şirket ve Türkiye Varlık Fonu ile Şirket tarafından kurulacak şirketler ve alt fonların gelir ve kurumlar vergisinden muaf olmasıdır. Bu muafiyet, bunların kazanç ve iratları üzerinden 31/12/1960 tarihli ve 193 sayılı Gelir Vergisi Kanunu ile 13/6/2006 tarihli ve 5520 sayılı Kurumlar Vergisi Kanunu uyarınca yapılacak



vergi kesintilerini de kapsamaktadır. Şirket ve Türkiye Varlık Fonu ile Şirket tarafından kurulacak şirketler ve alt fonlar, elektrik ve havagazı tüketim vergisi ve yangın sigortası vergisi hariç olmak üzere 26/5/1981 tarihli ve 2464 sayılı Belediye Gelirleri Kanunu gereğince alınan vergi, harç, katılma payı ile tasdik ücretlerinden, sahip olduğu taşınmazlar dolayısıyla emlak vergisinden, satın alınan ve satılan taşınmazlar ile ilgili olarak tapu ve kadastro döner sermaye bedellerinden ve her türlü dava ve icra işlemlerinde teminat yatırma mükellefiyetlerinden de muaftır. Yine, Şirket ve Türkiye Varlık Fonu ile Şirket tarafından kurulacak şirketler ve alt fonların kuruluş ve tescil işlemleri ile esas sözleşmesinin tescil ve ilan işlemleri de dâhil olmak üzere faaliyetleri kapsamında gerçekleştirdikleri işlemlerle ilgili düzenlenen tüm kâğıtlar damga vergisinden, tüm iş ve işlemleri her türlü harçtan, her ne nam adı altında olursa olsun nakden veya hesaben banka ve sigorta muameleleri vergisi mükelleflerine ödedikleri tutarlar ile her ne nam adı altında olursa olsun nakden veya hesaben lehe aldıkları paralar banka ve sigorta muameleleri vergisinden, her türlü kredi kullanım işlemleri kaynak kullanımını destekleme fonundan istisnadır (Türkiye Varlık Fonu Yönetimi Anonim Şirketinin Kurulması ile Bazı Kanunlarda Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun, madde 8). Ayrıca yapacağı işlemlerin bir bölümü de KDV gibi vergilerden istisna edilmektedir. İşte başta bu istisna ve muafiyetler olmak üzere, TVF'nin gelir kaynakları, giderleri, gerçekleştirmesi planlanan faaliyetler ve denetimi gibi birçok konu onu kamu maliyesi açısından sorgulanır hale getirmiştir.

4. TÜRKİYE VARLIK FONU'NUN KAMU MALİYESİ AÇISINDAN OLASI ETKİLERİ

UVF'ler aslında para ve maliye politikaları üzerinde belirleyici rol oynayarak ekonomik hedeflere ulaşmada yardımcı olabilirler. Ayrıca, mali sisteme iyi entegre edilmiş UVF'ler, talep fazlalığı yaratabilecek gelirleri kaynak olarak kullanarak talebin kontrol altına alınmasına, böylece de enflasyon hedeflemesine katkıda bulunabilirler. Bunun yanında, söz konusu kaynaklar nüfusun yaşlanması durumunda ortaya çıkabilecek gelir ihtiyacının giderilmesi, hâlihazırda sahip olunan zenginliğin gelecek kuşaklara aktarılmasının yanı sıra tasarrufların ülkenin büyümesi için gerekli yatırımlara aktarılmasını da saptayabilirler. UVF'lerin bütçe yönetimi alanında da olumlu katkıları bulunmaktadır. UVF'ler, ülke ekonomisinin hedefleri ile uyumlu şekilde yatırım stratejilerini oluşturdukları takdirde devlet bütçesinin daha etkin kullanımına katkı sağlama potansiyeline sahiptirler (Yalçınar ve Sürekli, 2015: 4). UVF'ler kriz dönemlerinde uluslararası finansal piyasalar açısından da istikrar sağlayıcı bir rol oynayabilmektedir (Gomes, 2008: 6). Diğer bir deyişle UVF'ler likidite darboğazının yaşandığı dönemlerde yatırım yapmaya devam ederek piyasaların stabil kalmasına yardımcı olabilmektedir. Yeterki belirlenen amaç ve hedefler doğrultusunda iyi yönetilebilir.

Türkiye açısından ise yeni kurulan TVF'nin ekonomi ve kamu maliyesi üzerinde yaratabileceği etkilerin ayrıca ele alınmasında fayda vardır. Fonun kuruluş zamanı, statüsü, aktarılan kaynaklar ve sağlanan kolaylıklar gibi pek çok konu TVF'yi tartışılır hale getirmiştir. Yoğun eleştirilere maruz kalan fonun bu eleştirileri hak edip hak etmediğini incelemek ekonomik dengeleri etkileme potansiyeline bağlı olarak bir gerekliliktir. Özellikle bütçe üzerinde ne türden bir etki yaratacağı kamu maliyesi adına bir tehdit mi yoksa bir fırsat mı olduğu konusu Türkiye'nin içinde bulunduğu ekonomik koşullar da dikkate alınarak incelenmelidir.



Dış kaynak kullanımına bağımlılığı olan Türkiye, üç uluslararası derecelendirme kuruluşu tarafından “yatırım yapılamaz ülke” ilan edilince ve bunun üstüne FED faizleri yükseltince, dış kaynak girişi sıkıntıya düşmüştür. Bu durum, 2015’te doları TL karşısında yüzde 25, 2016’da da bunun üstüne yüzde 20 değerlendirmiştir. En büyük zarara ise toplamı 213 milyar doları bulan net döviz açıkları ile özel firmalar maruz kalmıştır. Merkez Bankası bu firmalar arasında kamu-özel ortaklığı kapsamında altyapı yatırımları üstlenen firmaların yükünün ağırlığına dikkat çekmiştir. Devletin ciro, kiralama garantisi verdiği, dış finansmanlarına garantör olduğu bu devasa yatırımları üstlenen firmaları, üstlendikleri büyük riskler dolayısıyla bekleyen darboğazlar bulunmaktadır (Sönmez, 2017). TVF’nin büyük projelere sağlayacağı finansman, hem bu projelerin hayata geçmesiyle oluşturulacak istihdam yoluyla, hem de istikrara katkıda bulunarak, ülkemizin büyüme ve kalkınması üzerinde olumlu etkilerde bulunacağı düşünülmektedir Türkiye Varlık Fonu Yönetim A.Ş., <http://www.turkiyevarlikfonu.com.tr/TR/icerik/51/hakkimizda>).

Büyüme ve kalkınmaya katkı sağlayacağı düşünülen bu fonun kaynakları ve gelir yaratma potansiyelinin nasıl sağlanacağı tartışma konusudur. Çünkü yukarıda belirttiğimiz gibi bu tip fonlar ya bir doğal kaynak/maden geliri ya da ödemeler dengesi fazlaları olan ülkeler tarafından kurulmaktadır. Türkiye’nin petrol, doğalgaz gibi bir emtiayı ihraç ederek elde ettiği gelirleriyle yaratabildiği bir cari fazlası olmadığı gibi bütçe fazlası veya fazla veren bir kamu emeklilik sistemi bulunmaması, bu fonun daha doğru şekli ve devamlılığını sorgulanır hale getirmektedir. Aksine Türkiye, son dönemlerde azaltmış olsa da bütçe açığı ve cari açık veren, kamu emeklilik sisteminin açığını da bütçeden karşılayan bir sisteme sahiptir.

Ülkeler, UVF’leri tasarruf fazlalarını dışarıya yatırım yapmamada bir araç olarak kullanırlarken, güçlü hammadde ihracatı olmayan, cari açık ve bütçe açığı veren bir ülke olan Türkiye’de varlık fonu yatırımdan ziyade borç alabilmek için kurulmuştur diyebiliriz. Gelir fazlasının olmadığı bir durumda yatırım yapmak olası değildir. O yüzden daha çok borç bulma işlevini yerine getireceği görülen TVF’nin, makroekonomik sorunlara çare olmaktan çok onları öteleyen ve hatta büyüten bir işlev görmesi içten bile değildir.

Denetimi sadece mali denetimle sınırlı olan fona, bütçe kapsamındaki kuruluşların aktarılmasından dolayı alternatif/ikinci bir bütçe oluşturulduğu da gündeme getirilen eleştirilerden bir diğeridir. Böylelikle birçok kurumun gelirinin denetim dışı bir merkeze aktarıldığı savunulmaktadır. Ayrıca, kaynakları azalan bütçe için bir süre sonra yeni kaynak arayışlarının gündeme geleceği ve bütçe dengelerinin olumsuz etkileneceği de yadsınamaz bir gerçektir (Hürriyet, 2017a). Mali disiplinde tekrardan bir bozulma yaşanma ihtimali yüksek görünmektedir. Çünkü bir yandan kamu kurumlarının mevcut fonları TVF’ye aktarılması ve bütçe gelirlerinden fona pay verilmesiyle bütçe gelirlerinde bir azalma ortaya çıkması, bir yandan da yüksek maliyetli ve sınırsız borçlanmayla borç yükünün artması ihtimal dâhilindedir (Kayıran, 2016: 83). Bunun yanında, fonun giderleri konusunda yasada herhangi bir düzenlemenin bulunmaması da ayrı bir eleştiri konusu yaratmaktadır. Devredilen kuruluş, arazi ve aktarılan paraların nereye harcanacağını belirsiz bırakılması fonla ilgili endişeleri arttırmaktadır.

TVF özel şirket statüsü olduğundan gelirleri ve harcamaları kamu hesaplarına dahil edilip konsolide edilmesi mümkün görünmemektedir. IMF’in Government Finance Statistics ve Avrupa İstatistik Standartlarına göre bu şirket “genel yönetim” sınıflaması içinde de yer almamaktadır. Oysa AB’de mali kural ve borçlanma limitleri merkezi yönetim+sosyal güvenlik kuruluşları+mahalli idarelerden oluşan “genel yönetim” tanımı üzerinden uygulanmaktadır. Eğer TVF bütçe dışı niteliğinde bir fon olsaydı bu “genel bütçe” sınıflaması içine girecekti. Dolayısıyla bu fonun varlık ve yükümlülükleri (ki bu çok daha önemli) çok



daha şeffaf olacaktı (Dedeoğlu, 2016: 4). Ama şimdi bu ihtimal zayıftır. Şeffaflığı sağlama ancak fonun ve Başbakanlığa bağlı olduğundan hükümetin iradesinde olduğu söylenebilir. O yüzden burada yönetici pozisyonundakiler tutumu ve biraz da fonun özellikle dış yatırım konusunda karşı karşıya kaldığı durumlar belirleyici olacağı söylenebilir.

TVF'nin daha çok borç bulma amacıyla kullanılacağı düşünüldüğünde, akıllara şu soru gelmektedir: Devlet Hazine aracılığıyla daha düşük faizle borçlanma imkanına sahipken, niye böyle bir fon kurarak borçlanma yolunu tercih etsin ki? Doç. Dr. Ümit Akçay, bu soruyu şöyle cevaplamaktadır: "Sanırım şöyle bir hesap var ortada. Bu varlık fonu vasıtasıyla elde edilecek borçlar, eğer kamu borcu olsaydı, bütçe açığı daha da artacaktı ve bu hem ülkenin kredi notunu hem de uluslararası kurumlar nezdindeki güvenilirliğinin daha da yitirilmesine sebep olacaktı. O nedenle, vergi gelirindeki bu kayıp diğer seçeneğe göre daha iyi bir olasılık diye düşünülmüş olabilirler. Yani vergi geliri kaybı olacak ama, bu borçlar bütçede görünseydi daha kötü olacaktı. O nedenle bunu tercih ediyoruz, diye bir karar verilmiş olabilir" (Sputnik Türkiye, 2017). Özetle, iktidara geldiği süreden beri mali disiplini sağlamaya çalışan hükümet, merkezi bütçeden bu borçlanmalara gitmeye kalksa, şu sıralar milli gelirin yüzde 30'ları dolayında olan kamu borç stoku/milli gelir oranı hemen yukarılara çıkar. Bu bağlamda, merkezi bütçenin büyüyen açıkları ve büyüyen borç yükü özellikle dış yatırımcılar karşısında vitrini bozar. Oysa fon, bu borçlanma ve açık işlevlerinin bir kısmını üstlendiğinde, açık ve yükün iki bütçeye bölünmesiyle beraber göstergelerdeki bozulmanın da önleneceği umulmaktadır (Sönmez, 2017). Ama şu unutulmamalıdır, Hazine tahvillerinden daha az, riski daha çok ve neticede maliyeti daha yüksek olma ihtimali olan TVF'nin borçlanma amacıyla yapacağı ihraçların Hazine garantili olsa da uluslararası finansal piyasalarda Türkiye riski ile ilgili FonHavuzunun bir parçası olarak değerlendirileceği ve TVF'ye aktarılacak bu tür kaynakların esasen Türkiye Cumhuriyeti devletinin öz borçlanma miktarını ve maliyetini artırabileceği dikkate alınmalıdır (Dedeoğlu, 2016: 6).

TVF'nin finansmanı için yasada, "Türkiye Varlık Fonu tarafından yurtiçi ve yurtdışı sermaye ve para piyasalarından ilgili mevzuat kapsamında yer alan izin ve onaylar aranmaksızın sağlanan finansman ve kaynaklar" yer almaktadır. Bu ifadeyle esas olarak kastedilen, Hazineden izin almadan yapılacak borçlanmalardır. Ayrıca kanunun 10. maddesi ile de Kamu Finansmanı ve Borç Yönetiminin Düzenlenmesi Hakkında Kanuna bir ekleme yapılarak TVF A.Ş. ve bağlı fon ve şirketlerin, Hazineden izin almaksızın, her türlü dış imkân sağlamalarına ve diğer kurum ve kuruluşlar lehine garanti verebilmelerine olanak tanınmıştır. Böylece TVF ve bağlı kuruluşlar, Hazinenin izni olmadan borçlanabilecektir. Ama TVF'nin yurtdışı piyasalardan borç bulabilme potansiyeli Moody's, Standard&Poors gibi uluslararası kredi derecelendirme kuruluşlarından puan aldığı takdirde büyümektedir. Ama uluslararası kredi derecelendirme kuruluşlarından alacağı puanın en iyi ihtimalle ülke puanıyla aynı olması durumunda dahi, TVF'nin, yurtdışı borçlanmalarda Hazine ile rekabet edebilmesi mümkün görünmemektedir. TVF, ancak daha yüksek faizli ve daha kısa vadeli borçlanabilir. Bu durum ise ülkenin genel borç yükünün artmasına yol açarak ekonominin kırılganlığını artıracaktır (Kayıran, 2016: 80-83).

TVF'nin, ulusal ve uluslararası piyasalardan borçlanma yanında gelir kaynaklarından birisi de mevcut gelir ve gayrimenkuller üzerinden hisse senedi, sukuk gibi araçlarla yaratacağı türev finansal ürünlerden sağlayacağı kazançlardır. Diğer ülke örneklerinde UVF'lerin temel stratejisi riski dağıtarak uzun vadeli getiri sağlamak için ülke içi risklerden dolayı yurtdışı alanlara yönelmek olmasına rağmen Türkiye'de bunun tam tersi yapılmakta, zaten riskli olan yurtiçi uzun vadeli yatırımlara yöneliktürev ürünler çıkartılması planlanmaktadır. Bu kâğıtların değerinde ortaya çıkabilecek ani bir düşüşün hem ülke ekonomisine hem de sözü geçen projelere zarar vermesi yanında, ülke ekonomisinde çıkabilecek bir krizin bu kâğıtların değerine yansımaları kaçınılmazdır (Kayıran, 2016: 82).



TVF konusunda bir diğer endişe verici nokta ise büyük projeler ve turizm tesislerinin durumuyla ilgilidir. Buralardan elde edilen veya edilmesi beklenen gelirlerin ikincil piyasalarda pazarlanarak bir kaynak yaratılması planlandığı görülmektedir. Fakat bu iki alana konu olan gayrimenkullerin sadece gelirleriyle sınırlı kalınmayıp kendilerinin de satışa konu edileceği düşünülmektedir. Bu durum ise oralarda bulunan işletmelerin durumlarını riske sokmaktadır. Gelecekleriyle ilgili belirsiz bir durum yaratmaktadır.

Kamu maliyesi açısından fonun en kaygılandırıcı yanı geçmişte tecrübe ettiğimiz bütçe dışı fonların benzeri bir durum yaratıp yaratmayacağıdır. 80'lerden sonra kamu bünyesinde kurulan çeşitli fonlar bütçedeki bozulmalarla birlikte sayıları artmış böylelikle mali disiplinin daha da bozulması gibi kısır bir döngüye yol açmıştır. 1994 ve 2001 Krizlerini de tetikleyen bu fonlar 90'larda tasfiye edilmiştir. Bu fonlar aracılığıyla kamu kaynakları, bütçe dışındaki bir hesapta toplanıp buradan harcama yapılıyordu. Sürekli kaynak aktarılan bu hesaplar başka bir alandaki dengeyi bozduğu görüldüğünde yeni kaynak arayışına giriliyordu. Dolayısıyla, bu fonun geçmiş tecrübelerden ders çıkararak bir yolda mı gideceği yoksa orta-uzun vadede benzer bir yapıya mı bürüneceği şu an için belirsizdir.

Fakat şu bir gerçektir ki, bütçe dışı fonlar en çok bütçe disiplini bozma yönünde bir risk yaratırken; TVF, bütçe dışı fonlardan farklı olarak, kamusal kaynakların başbakana bağlı ama, özel hukuka tabi bir şirkete teslim edilmesi ve finansal piyasalarda bunlar üzerinden işlem yapılması esasına dayandığından bütçe dışı fonlardan çok daha büyük riskler içermektedir (Kayıran, 2016: 81). TVF, siyasi bir risk de taşımaktadır. Siyasi bir kriz, şirketin zarar etmesi ve iflasıyla sonuçlanabileceği gibi burada ortaya çıkan yolsuzluklar da bir siyasi krize neden olabilir.

Bütün bunlara ek olarak, Hazine Müsteşarlığının yönettiği borçlanma işlemlerini ve Merkez Bankasının yönettiği para piyasası işlemlerini etkileyeceği düşünülen TVF'ye birçok konuda yetki verilmiş ve muafiyet tanınmış, fakat bu kurumlar arasında bir koordinasyon mekanizması tanımlanmamıştır. Bu durum, hazinenin birliği ilkesine aykırılık teşkil etmekte, TVF ile bir tür paralel Hazine kurulduğu yönünde kaygılar uyandırmaktadır (Dedeoğlu, 2016: 4). Hatta, hangi fonların TVF'ye devredileceği konusunda Bakanlar Kurulu'na yetki verildiğinden, kamu kesiminin tasarrufunda olan bütün fonların TVF'ye devredilmesi ihtimali ortaya çıkmaktadır.

Cumhuriyet Halk Partisi'nden milletvekili Faik Öztrak, fonu, Osmanlı İmparatorluğu'nun büyük ölçüde ekonomik sonunu getiren Duyun-u Umumiye'ye benzeterek "Evde dededen kalma son gümüşler de hükümetin bütçe disiplini ve Sayıştay denetimi dışında tutularak ve Hazine ilkesine açıkça aykırı olarak kurulan, Hazine'ye, hassaya yani özel Hazine'ye, diğer adıyla Varlık Fonu'na devredildi. 2001 krizinden sonra en kritik noktalardan birisi de Hazine birliğini sağlamaktı, çünkü krizin nedenlerinden bir tanesi Hazine'nin dışında birçok fonun borçlanma ve harcamayı aşma yetkisine sahip olmasıydı. Yeniden Hazine birliği ihlal edilerek, hem de diğerlerine oranla çok büyük bir fon getiriliyor" şeklinde bir yorum yapmıştır (Cumhuriyet, 2017). Ama bazı yazarlara göre ise söz konusu kuruluşların TVF'ye devri ile daha etkin yönetileceği ve devletin elinde çok önemli bir kaynak olacağı savunulmaktadır. Ayrıca Duyun-u Umumiye benzetmesinin de yanlış olduğu vurgulanarak TVF'nin, milli bir oluşum olduğu ifade edilmektedir.

Şirket tarafından kurulacak varlık kiralama şirketlerinin 28.03.2002 tarihli ve 4749 sayılı Kamu Finansmanı ve Borç Yönetiminin Düzenlenmesi Hakkında Kanun'un 7/A maddesi çerçevesinde kurulan varlık kiralama şirketlerine tanınan tüm hak, istisna, indirim ve muafiyetlerden yararlanması, ayrıca kurulan varlık kiralama şirketlerinin, ihraç etmiş oldukları menkul kıymetlere ilişkin, ihraççıların tabi olduğu Borsa İstanbul Anonim Şirketine ödenmesi gereken kayıt ücreti ve kotasyon ücretinden de muaf olması öngörülmüştür (Sarısu,



2016a: 229). Şirket, TVF ve alt fonlar, gelir, kurumlar ve emlak vergisinden, yaptıkları işlemler damga, banka ve sigorta muameleleri vergisi, kaynak kullanımı destekleme fonundan ve başka birçok vergi, harç ve katılma payından muaf tutulmuştur. Ayrıca bazı işlemlerinden de KDV alınmayacağı ifade edilmiştir. Finansal piyasalarda özel sektörle rekabet halinde çalışması amaçlanan TVF'ye tanınan bu denli geniş muafiyet ve istisnaların bir haksız rekabete konu olup olmayacağı ve TVF varlıklarına yatırım yapacaklara haksız kazanç sağlayıp sağlamayacağı tartışma konusudur. Ama en önemlisi de, sağlanan vergisel ayrıcalıklar yüzünden zaten fona aktarılan kaynaklarla gelir kaybı yaşanan bütçedeki açık büyüyecek ve bütçe açıkları artmaya başlayacaktır.

Fona sağlanan vergisel ayrıcalıkların yanı sıra, ihale ve rekabet sisteminin dışında işlem yapabilmeye olanağı getirilmiştir. Bu yetkilerle, Fon, Türkiye'deki zor duruma düşen bankaları ve özel şirketleri kurtarabilir, İstanbul Borsası'nda oluşacak fiyatlara, döviz piyasasına ve hatta faiz oranlarına müdahale edebilir. Zaten fonun amaçları arasında, istikrar görevi sayıldığından bu sağlayacakları çok da istenmeyen durumlar değildir. Ama burada sıkıntı olan Merkez Bankası'yla bir görev kargaşası yaşanmasına yol açabilme ihtimalidir. Eğer kurumlar arası entegrasyon sağlarsa bu belki aşılabilir. Özetle, Hazine ve Merkez Bankasının yanısıra para ve sermaye piyasalarında devlet adına hareket edecek bir üçüncü kurumun oluşturacağı problemler ancak kurumlar arasında koordinasyonun sağlanarak çözümlenebilir. Santiago Prensiplerine göre de TVF ve bu fona bağlı alt fonların başta Maliye Bakanlığı ve Hazine olmak üzere kamu nitelikli diğer kurumlar ile ilişkisi şeffaf ve kurallara dayalı olarak netleştirilmelidir. Ama 6741 sayılı Kanun bu konuda bir netlik içermemesi belirsiz bir durum yaratmaktadır (Sarısü, 2017: 234). Fakat asıl sorun fonun hangi amaca hizmet ettiği. Fonun yatırım ve finansman tercihlerinde hangi önceliğe göre davranacağı belirlenmiş olmalıdır. Yani fon istikrar mı büyüme mi için kurulmuştur. Büyüme odaklı fonun uzun dönemli, riskli ve likit olmayan varlıklara yönelmesi uygunken; istikrar amaçlı bir fonun tam tersine kısa vadeli düşük riskli ve likit varlıklara yatırım yapması beklenir. Kanunda anlaşılan her iki hedefe de ulaşılmak istendiği yönündedir. TVF ile bu iki amacın bir arada gerçekleştirilmek istenmesi bunları gerçekleştirmeye yönelik yatırım stratejilerinin birbiriyle çelişmesine yol açacaktır. Diğer bir deyişle, bu durum özellikle maliye politikası açısından amaçlar arasında bir çatışma yaratabilir. O yüzden fonun temel amacının ne olduğunun konulmasında yarar vardır.

TVF'ye ilişkin olarak bir diğer sıkıntılı taraf, mal varlığının başka bir amaçla tasarruf edilemeyeceği, kamu alacaklarının tahsili amacı da dahil olmak üzere haczedilemeyeceği, üzerine ihtiyati tedbir konulamayacağı ve iflas masasına dahil edilemeyeceği yönündedir. Ayrıca, gerektiğinde, envanterindeki malları da rehin verebilme imkanı getirilmiştir. Bu durum hem diğer özel sektör şirketleriyle aralarında bir rekabet dezavantajı yaratılmasına tol açabilir, hem de kaynak etkin olmayan bir fonunun devamlılığını sorgulanır hale getirir

S&P Türkiye analisti Frank Gill, TVF'nin kamu maliyesi üzerindeki başlıca riskin "yurtiçi harcamalarda keskin düşüşe yol açacak ödemeler dengesi şoku" olduğunu belirterek, bu durumun vergi gelirlerinde düşüşe yol açarak bütçe açığının artmasına yol açabileceğini belirtmiştir. "Hızlı büyüyen daralan ekonomiler hakkındaki deneyimlerimiz büyümedeki yavaşlamayla birlikte cari açığın çok hızla daralabildiği, ancak bu durumun bütçe performansını zayıflatması, tıpkı Türkiye'de 2009'da gördüğümüz gibi" şeklinde bir açıklamada bulunmuştur. Kamu maliyesi üzerindeki diğer riskin ise büyük kamu bankalarının sermaye desteğine ihtiyaç duyması halinde ortaya çıkabilecek hükümlülükler olduğunu ifade etmiştir (Hürriyet, 2017b).

TVF, yapısı, kaynakları ve planlanan faaliyetleri açısından bakıldığında bir yolsuzluk riskini de barındırmaktadır. Bunun en önemli nedeni, fonların yurtiçindeki şirketlere uygun olmayan



yatırımlar yapabilmesi ve rant kollama faaliyetlerine açık olmasıdır. Ayrıca fonun kötüye kullanılabilmesi de mümkündür. En basit şekliyle UVF'ler oy satın almak, destekleyicileri ödüllendirmek ve siyasi patronaj için kullanılabilir (Rose, 2015: 11).

Varlık fonuna yönelik bir diğer eleştirel nokta, TVF'nin, Sayıştay Kanunu başta olmak üzere, Kamu İhale Kanunu, Devlet İhale Kanunu, Devlet Memurları Kanunu, özelleştirmeye ilişkin yasalar, KİT yasaları, Fonlar ve KİT'lerin TBMM tarafından denetlenmesine ilişkin yasalar gibi kamu kuruluşlarının tabi olduğu temel yasalardan muaf tutulması, ayrıca özel sektör şirketlerinin uymak zorunda olduğu Sermaye Piyasası Kanunu ve Rekabet Kanunu'na da uymak zorunda olmadığıdır. Diğer bir ifadeyle, tamamen devlete ait olmasına rağmen kamu kurum ve kuruluşlarının tabi olduğu yasalar, TVF için geçerli olmayacak. Ama "özel hukuk" hükümlerine de tabi değildir. Bu nedenle TVF'yi bir "özel şirket" olarak değerlendirmek de doğru olmayacaktır. Bu bağlamda, TVF'yi hem kamu kuruluşlarına ilişkin yasal yükümlülüklerin, hem de özel şirketlere ilişkin yasaların gerektirdiği yükümlülüklerin dışında tutan özel imtiyazlı bir statüye sahip olduğu ifade edilebilir (Özkul, 2017). Bu durum, en temelde, şirketin genel müdürünün ve yönetim kurulu üyelerinin statüsünün ve ücretlerinin nasıl belirleneceği, kamusal kaynakların elde edilmesinde ve yapılacak işlemlerde özelleştirme, kamu ihale kanunu, rekabetin korunması gibikanunlara tabi olmadan nasıl işlem yapılacağına dair çok ciddi sorunlar gündeme getirmektedir (Kayıran, 2016: 80).

Fona devredilen kurumların yapısının birbirinden farklı olması ayrı bir sorun yaratmaktadır. İçinde TJK, Süper Loto, Milli Piyango, profesyonel bankalar, BOTAŞ, PTT gibi uzmanlık alanı yönetim açısından çok farklı mezzetler gerektiren oluşumlar bulunmaktadır. Bunların hepsini tek bir çatı altında toplanıp nasıl yönetileceği soru işareti yaratmaktadır (Sputnik Türkiye, 2017). Bu şirketler Varlık Fonu'na geçtiği için, bu şirketlerde çalışanlar da artık Varlık Fonu'na ait şirketlerin çalışanı olduğu ifade edilebilir. Sadece Ziraat Bankası'nda çalışan sayısının 25 bin 697, TPAO'da çalışan sayısının 4 bin 780 olduğu düşünüldüğünde; bu süreçten çalışanların statüsünün nasıl etkileneceği konusunda ise şu anda bir netlik bulunmamaktadır (Hürriyet, 2017a). Bu durum da ileride kamunun üzerindeki yükün artıp artmayacağı sorusunu akıllara getirmektedir. Özellikle düşük ücret, sosyal güvence kayıpları ve işsizlik gibi sorunların ortaya çıkma ihtimali ekonomi, mali ve sosyolojik anlamda başka sorunları gündeme getirebilir.

Bu fonun piyasalara müdahale amacıyla kullanılması durumunda oluşacak zararlarının hükümet tarafından karşılanması ihtimali ise TVF'nin başka bir eleştirel boyutudur. Fon kapsamındaki varlıklarının kısa vadeli müdahalelerde kullanılması halinde karşı karşıya kalınabilecek kayıpların görev zararı kabul edilmesi öngörülmektedir. Bununla beraber kurumların kamu bankaları gibi algılanamayacağı, karşılamaları gereken yükümlülükleri olmadığı müddetçe (sosyal güvenlik kurumları benzeri) kaynak aktarımına gerek olmadığı savı da kabul görebilmektedir (Hacıhasanoğlu ve Soytaş, 2010: 8).

TVF'ye yönelik en büyük eleştirilerden biri de denetime yöneliktir. TVF tamamen kamu varlıklarıyla kurulmuş olmasına ve 200 milyar lirayı bulacağı söylenen devasa bir kamu fonunu yönetecek olmasına rağmen, kamu kuruluşlarının faaliyetlerini bütçe ve yasalara uygunluk açısından TBMM adına denetleyen Sayıştay denetimine tabi değildir. Başbakanlığın gönderdiği rapor üzerinden Plan ve Bütçe Komisyonu bir denetim yapacaktır. Ama bu denetimin bir yaptırım gücü mevcut yasada yer almamaktadır. Ayrıca denetçiler tarafından yapılacak denetimlerin sadece mali denetim ile sınırlı kalıp kalmayacağı belirsizdir. Denetimin etkinlik denetimi ve uygunluk denetimlerini de içermesine yönelik yasada herhangi bir hüküm bulunmamaktadır. Diğer bir ifadeyle, milyonlarca lira değerindeki kamu



varlığını hangi alanlara harcandığı ve bunların neden o alanlara harcandığına yönelik bir denetim yapıp yapılmayacağı ya da yapılan yatırım kararlarının olumsuz sonuçlanması durumunda bunun mesuliyetinin ne olacağı konuları belirsizdir. Zaten, hem yöneticiler, hem de denetçiler Başbakan tarafından atandığı bir yapı, denetimin güvenilirliğini gölge düşürmektedir. Bunun yanında, üç kişilik bir heyetin bu kadar çok şirket ve fonun faaliyetlerini layıkıyla denetleyebilmesi mümkün görünmemektedir. TVF'nin yapabileceği işlemlerin mevcut yapıyı değiştirmeden de kotarılabilir olması karşısında kamu kaynaklarının Sayıştay ve bütçe denetimi dışına çıkartılması kuşku yaratmaktadır (Özkul, 2017).

Yine, Doç. Dr. Ümit Akçay, getirilen yeni uygulamalar ile vatandaşa hesap verilebilirliğin ortadan kaldırıldığını savunarak, "Örneğin şu anda hazineye bağlı bir kamu iktisadi teşekkülü düşünün. Botaş, yanlış yatırım kararı aldı. Biz vatandaşlar olarak bir kış doğalgazsız kaldık. Bunun hesabını hükümetten soracağız. Diyeceğiz ki, ben oy verdim ama hükümetin bu tür ekonomi politikalarını desteklemiyorum. Bir dahaki seçimde ona oy vermeyeceğim. Dolayısıyla cezalandırmış olacağım. Türkiye Varlık Fonundaya ve bu tüzel şirket anonim şirket ise biz bunun hesabını nasıl soracağız. Vatandaşın demokratik olarak oradaki yatırım kararlarına herhangi bir erişimi yok. Denetim konusunda bence önemli olan yan bu. Yoksa kağıt denetimi, evrak denetimi vs. bunlar yapılmazsa zaten teminat göstererek borçlanma da yapamaz uluslararası piyasada. Burada kast edilen kamu kaynaklarının yatırım kararlarının demokratik bir şekilde vatandaşlara hesap verebilir olması" dedi (Sputnik Türkiye, 2017).

TVF'nin dış politika aracı olarak da kullanılabilmesi, kanunun gerekçesinde "bu fon, ekonomimizin yapısal sorunlarını aşmasında katkı sağlamasının yanı sıra, dış politikanın önemli bir enstrümanı olarak Türkiye'nin uluslararası arenada daha fazla söz sahibi olmasına da katkı sağlayacaktır" ifadesiyle belirtilmektedir. Oysa, UVF'lerle ilgili tartışmalarda ve uluslararası kurumların belirledikleri ilkelerde, üzerinde durulan noktaların başında, UVF'lerin bu amaçla kullanılmaması konusudur. Santiago ilkelerinin 2. maddesinde "UVF'nin yatırımlarını, hükümetin herhangi bir jeopolitik hedefini doğrudan veya dolaylı şekilde gerçekleştirmek niyeti veya yükümlülüğü ile yapmadığını garanti etmesi gerektiği" şeklinde açıkça belirtilmektedir (IWG, 2008: 12). Bu durum, süreç içerisinde diğer UVF'lerde olduğu gibi TVF'nin de satın aldığı şirketler aracılığıyla yatırım yaptığı ülkenin piyasalarına veya para birimine yönelik spekülasyon saldırılarda bulunma endişesi doğurmaktadır. TVF'nin bu kurala aykırılık teşkil etmesi, özellikle uluslararası anlamda meşruiyetini sorgulanır duruma sokmaktadır. Ayrıca, dış yatırım imkanlarının da daraltıp daraltmayacağı sorusunu da akıllara getirmektedir.

Bu tür fon yönetimlerinde temel hareket noktası varlıkları risk ve getiri dengesini gözeterek kazanç amaçlı kullanmaktır. Bu işlemleri, bütçe kısıtlamaları ve parlamentonun sıkı denetimi altında yürütmek kolay değildir. Varlık fonu bu kısıtlamalardan kurtulma imkanı tanımaktadır (A Haber, 2017). Bu bağlamda kaynakların etkin kullanımını sağlayabilmektedir. Ayrıca TVF, otoyol ve köprü projeleri, hızlı tren ve demiryolları, savunma sanayi ve sağlık sektörü gibi stratejik alanlarda ve özellikle nükleer santraller olmak üzere enerjide dışa bağımlılığın kırılması noktasındaki projelerin finansmanında kaynak sağlayabilecektir. Bu sayede yerli üretim desteklenecek ve kaynak aktarımının dışarıya çıkması engellenerek elde edilecek gelir fazlalarının varlık fonuna aktarılmasıyla sürekli kaynak akışı mümkün hale gelecektir.

Analizlere göre; varlık fonları, özellikle kriz döneminde gerçekleşen ekonomik dalgalanmalara ve piyasa baskısına karşı uzun vadeli yatırımcı niteliğiyle direnç



gösterebilmektedir (Beşgöl, 2015). Bu bağlamda, doğru yönetilen TVF'nin de bu fonksiyonu yerine getirebileceği iddia edilebilir.

Fonun büyük bir yatırımcı gibi hareket edebilmesi ve hisse arzı gibi yetkilere sahip olması, Türkiye Piyasalarının derinleşmesi ile gelişmesi açısından olumlu katkı sağlayabilir. Bununla yanında, piyasada ya da ekonomide sert dalgalanmaların olduğu dönemlerde özellikle yabancı yatırımcıların gerçekleştirebileceği fon çıkışlarının etkilerinin en aza indirilmesi ve spekülatif ataklara yönelik dengeleyici bir role sahip olabilecek olması bir diğer olumlu nokta olarak ifade edilebilir.

5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

UVF'ler, özellikle büyük projelere destek vererek ekonomide sürdürülebilir büyümenin sağlanması, istihdam artışı yaratılması ve ekonomik istikrarın korunup geliştirilmesinde önemli fonksiyonlar üstlenmektedir. 1950'li yıllardan beri faaliyette olan UVF'ler şüana kadar kriz yaratmamışlardır. Hatta, son küresel krizde olduğu gibi piyasada dengeyi korumak adına sisteme likidite sağlamaktadırlar. Bu gibi olumlu yanlarına rağmen, UVF'lerin ticari olmaktan çok politik amaçlarla kullanıldığı endişesi bertaraf edilememiştir. UVF'lerin Norveç ve Kanada örneğinde olduğu gibi bir kaç hariç, yeterince bilgi paylaşımında bulunmuyor olmaları bu endişeleri körükleyen unsurların başında gelmektedir.

Sürelili ya da süresiz ortaklıklar kurmak suretiyle hisse senetlerine, tahvillere, yatırım fonlarına, çeşitli yatırım projelerine kaynak tahsis ederek yatırım yapan UVF'ler; genel faaliyetlerinde ve yönetim süreçlerinde şeffaf olmamaları, yatırım kararlarında iktisadi sebeplerin yanında çoğunlukla siyasi etkilerin yüksek olması ve büyük ölçekteki varlığın az sayıda aktörün elinde toplanması (Kunzel vd., 2017:12), yükümlülüklerinin az olması, risk yönetim sistemlerinin yetersiz olması, tüm sermayenin sahibinin kamu sektörünün olması, bu fonların ve şirketlerin küresel ekonomideki etkilerinin denetimsiz olarak artmakta olmasının piyasalardaki serbest rekabet koşullarının işleyişine olumsuz etki ve müdahale niteliğinde olması yönlerinden eleştirilmektedir (Dedekoca, 2012: 75). Gomes (2008) ise UVF'lerin piyasalarda kaldıraçsız yatırımlar yaptığını ve volatilitiyi azaltacak roller üstlenebileceğini belirtir. Ayrıca, söz konusu fonların ve şirketlerin orijin ülke piyasalarına müdahale amacıyla kullanılması durumunda oluşacak kamusal zararların hükümetlerce karşılanması hususu da tartışmalı bir durum yaratmaktadır.

Yatırım veya sigorta fonları gibi fonların aksine, varlık fonları genellikle özel hissedarlara veya sigortalılara karşı ödeme yükümlülüğüne sahip değildir. Bu nedenle, faaliyetleri ve yatırım stratejileri daha az şeffaf olmasına yol açmaktadır. Şeffaflığını artırmak amacıyla, IMF çalışma grubu tarafından formüle edilen Santiago Prensipleri, fonların, büyük yatırım yapılmadan önce hedef ülkenin hükümetiyle istişarede bulunma ve faaliyetleri hakkında sürekli raporlar yayınlama yönünde tavsiye niteliği taşımaktadır. Bununla birlikte, Santiago İlkelerine uyma zorunlu değildir (Csoma, 2015: 274). UVF'lerin kurumsal yapısı, sahip oldukları fon miktarı, yöneldikleri yatırım alanları, şirket satın almaları, temel yatırım stratejileri gibi konulardaki şeffaflık düzeyi benzeri pek çok uluslararası finansal yapılara kıyasla zayıftır. Bu yüzden varlık fonlarının takip ve kontrolünde güçlükler bulunmaktadır. Piyasayı bozmaya yönelik bir amaç gütmeseler de yeterli şeffaflığın bulunmaması, piyasadaki diğer oyuncuların bu fonlarla rekabetini zora sokmaktadır (Aykın, 2011: 14).

TVF ise bu eleştirilerin yanı sıra, bütçe disiplini bozacağı, yolsuzluklara sebep olacağı ve hazine birliğine aykırılık teşkil edeceği gibi pek çok açıdan kaygı uyandırmaktadır.



Bununla beraber bazıları da, özellikle kamusal likit varlıkları, “mega proje” olarak adlandırılan Kamu-Özel İşbirliği yatırım projelerini düze çıkarmada can simidi olacağını iddia etmektedirler. Mega projelerin finansmanının kamu kesimi üzerindeki ağırlığını alması beklenen Varlık Fonu ile özellikle savunma sanayi ve yüksek teknoloji üretimi gibi sermaye yoğun ve stratejik sektörlerin finansmanın fon ile sağlanabileceği belirtilmektedir. Eğer bu yapılabilirse hem yeni istihdam alanları yaratılarak ekonomik büyümeye katkı sağlanacağı hem de Ar-Ge, ileri teknoloji gibi stratejik alanların gelişimi sayesinde dışa bağımlılık azaltılacağı öngörülmektedir. Bu bağlamda kısa vadeli şokların etkilerinin azaltılması, döviz kurları ve finansal piyasalardaki dalgalanmaların etkilerinin bertaraf edilmesi açısından da TVF'nin önemli rol oynayacağı düşünülmektedir.

Yukarıda bahsi geçen amaçlara ulaşması TVF'nin sahip olduğu bir takım niteliklerden dolayı zor görünmektedir. İlk olarak, TVF diğer fonların aksine tasarruf fazlası üzerine kurulmamıştır. Türkiye'nin tam tersine tasarruf açığı vardır. Varlık fonu kuran ülkelerin çoğu enerji ihracatçısı iken, Türkiye enerji ithalatçısıdır. Varlık fonu olan ülkelerin yüksek döviz rezervleri ve doğal kaynak ihracından dolayı yüklü döviz girişleri vardır. Türkiye'nin döviz rezervleri ise yeterli düzeyde olmadığı gibi kronik olarak cari açık vermektedir. Bu nedenle dünyada varlık fonu sahibi ülkeler, varlık fonunu ellerindeki fonları dışarıda yatırıma dönüştürmek için kurarken, TVF amacının da yatırım yapmak olduğu ifade edilse de esas olarak dışarıdan borç alabilme amacını taşıdığını söylemek yanlış olmayacaktır (Özkuş, 2017). Ayrıca, denetim yönünün zayıf bırakılması TVF'nin siyasi etkilere maruz kalma, amaç dışı kullanımlara açık ve kaynak etkinsiz yaratacak bir fona dönüşmesi ihtimali yaratmaktadır. O yüzden TVF'nin yolsuzluk, mali disiplinsizlik ve kaos mu çıkaracağı; yoksa büyüme ve istikrar mı sağlayacağı zamanla görülecektir.

UVF'ler sağlam bir zemin üzerine kurulup doğru yönetilirse ülkelerinin uzun vadeli refahını arttıran kazançlı organizasyonlar olma fırsatına sahipler. Büyüme ve kalkınma amaçlarını gerçekleştirmede sivil toplumun desteği ve gücünü arkalarına almaları önem taşımaktadır. Bununla birlikte, siyasi etkileri bertaraf edilip toplumsal refahı artırma amacına odaklandığı ve kurumlar arası koordinasyon sağlanabildiği takdirde başarı şansları artmaktadır. En iyi UVF'ler, sosyal açıdan önemli endüstrilerin büyümesi yoluyla olumlu gelişme sağlayabileceklerdir.

UVF'lerin yönetim organları arasında rol ve sorumlulukları bölüşümünde açık ve şeffaflığın sağlanması önemlidir. Bu durum, hesap verebilirlik sağlama ve yasal belirsizliği gidermede gerekli bir şarttır. Görevler ve sorumluluklar konusundaki boşluklar ve çakışmalar önlenmelidir. Aksi takdirde sorumluluklar belirsizleşir ve hesap verebilirliği zayıflatır. Diğer bir ifadeyle, hesap verilebilirlik ve hukuki işlem kesinliği açısından UVF bünyesindeki birimlerin, bakanlıklar... vb. sair kamu otoriteleri arasındaki rollerin ve sorumlulukların açık, net ve şeffaf bir işbölümü içinde gerçekleştirilmesi, idari boşluklardan ve çatışmalardan kaçınılması gerekmektedir. Varlık yönetimi son derece beceri yoğun bir iştir. O yüzden bir varlık fonunun başarıyla yönetilmesi için sağlam bir strateji gerekli olmakla birlikte, değişen piyasa koşullarıyla başa çıkabilmek için stratejinin uygulanmasında da esneklik olmalıdır (Al-Hassan vd., 2013: 14). Fleischer (2008), ise UVF'lerle konusunda farklı bir öneri sunmaktadır. Fonun en iyi uygulamalara uyumuna veya şeffaflık ve hesap verebilirliği sağlamasına bağlı olarak ek vergi ile egemen varlığa bir tüketim vergisi koymasını önermektedir.

TVF için ise bu önermelerin yanı sıra ilave edilebilecek başka tavsiyeler şöyle ifade edilebilir (Gürcan, 2017):



- ❖ Popülizmden uzak bir bakış açısıyla,
- ❖ Stratejik yatırım tercihleriyle,
- ❖ Doğru hesaplanmış bir risk – getiri yaklaşımıyla,
- ❖ Konunun uzmanı yetkin kişilerle,
- ❖ Devletin ve milletin çıkarını her zaman en önde tutarak,
- ❖ Şeffaflıktan ve hesap verilebilirlikten kaçınmayarak

yönetilirse TVF Türkiye ekonomisine önemli katkılar sunabilir. Dolayısıyla, önemli olan fona ilişkin yapının sağlıklı ve güven bir şekilde hayata geçirilmesi olup; zaman içinde yeni fon kaynakları bulunarak fon ölçeğinin genişletilmesi mümkündür. TVF'nin şu ana kadar gördüğümüz ve açıklanan temel kaynakları iç kaynaklardan ve normalde Hazine'nin tasarrufundaki kaynaklardan oluşmaktadır. O yüzden, kontrolsüz, hesapsız ve popülist yaklaşımlar; Türkiye Ekonomisi'nin en güçlü taraflarından biri olan bütçe disiplini ile dış borçluluk göstergelerinin bozulmasına yol açarak ülke ekonomisine duyulan güvenin ve ekonominin dirençli yapısının sarsılmasına neden olabilir. Geçmiş tecrübeler, diğer ülke deneyimleri ve ülkenin içinde bulunduğu sosyal, siyasi, mali ve ekonomik koşullar dikkate alınarak fonun yönetimi sağlanmalıdır.



KAYNAKÇA

- A Haber, 2017, 6 Şubat, *Türkiye Varlık Fonu nedir? Yönetim Kurulu'nda kimler var?* <http://www.ahaber.com.tr/ekonomi/2017/02/06/turkiye-varlik-fonu-nedir-yonetim-kurulunda-kimler-var> (Erişim Tarihi: 17 Şubat 2017)
- AIZENMAN, J. ve GLICK, R., 2007, Sovereign wealth funds: Stumbling blocks or stepping stones to financial globalization? *FRBSF Economic Letter*, No:2007-38 (December),
- ALHASEL, B., 2015, Sovereign Wealth Funds: A Literature Review, *Journal of Economics and Business*, Cilt: 78: 1-13.
- AL-HASSAN, A., PAPAIOANNOU, M., SKANCKE, M. and SUNG, C. C., Novemner 2013 Sovereign Wealth Funds: Aspects of Governance Structures and Investment Management, *IMF Working Paper*, WP/13/ 231.
- AYKIN, H., Ağustos 2011, Ulusal Refah Fonları: Risk mi, Fırsat mı?, *SDE-Stratejik Düşünce Enstitüsü Analiz*.
- BECK, R. ve FIDORA, M., July 2008, The Impact of Sovereign Wealth Funds On Global Financial Markets, *European Central Bank Occasional Paper Series*, No:91.
- BEŞGÜL, B., 2016, 6 Ağustos, Türkiye'de Ulusal Varlık Fonu: Bilinenler ve Bilinmeyenler, ASEM: <http://asem.org.tr/tr/publication/details/7112/T%C3%BCrkiye%E2%80%99de-Ulusal-Varl%C4%B1k-Fonu-Bilinenler-ve-Bilinmeyenler> (Erişim Tarihi: 7 Nisan 2017)
- BUTT, S., SHIVDASANI, A., STENDEVAD, C. ve WYMAN, A., 2008, Sovereign Wealth Funds: A Growing Global Force In Corporate Finance, *Journal of Applied Corporate Finance*, 20(1), 73–83
- CLARK, P. B. ve MONK, A. H. B., 2015, September 30, Sovereign Development Funds: Designing High-Performance, Strategic Investment Institutions, SSRN: <http://ssrn.com/abstract=2667974> (Erişim Tarihi: 12 Mart 2017).
- CSOMA, R., 2015, Appreciation of the Role of Sovereign Wealth Funds in the Global Economy, *Public Finance Quarterly*, 2: 270-287
- Cumhuriyet, 2017, 6 Şubat, CHP'li Faik Öztrak'tan 'Varlık Fonu' tepkisi: Osmanlı'yı çökerten zihniyet <http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/siyaset/671512/CHP-li-Faik-Oztrak-tan-Varlik-Fonu-tepkisi-Osmanli-yi-cokerten-zihniyet-buydu.html> (Erişim tarihi: 12 Şubat 2017)
- DEDEKOCA, E., 2012, Devlet Yoluyla Kapitalizm, *21. Yüzyılda Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, Eylül-Ekim-Kasım: 73-89.
- DEDEOĞLU, E., Eylül 2016, “Kamu Mali Yönetiminde Neler Oluyor? Varlık Fonu ve Tamamlayıcı Ödenek”, *Tepav Değerlendirme Notu*, No: 201629.
- DoT, 2007, Sovereign Wealth Funds, *Report to Congress on International Economic and Exchange Rate Policies*, Washington, D.C.: U.S. Department of The Treasury.
- ECB, 2008, The Impact of Sovereign Wealth Funds On Global Financial Markets, *European Central Bank Occasional Paper Series*, No:91.



- EĞİLMEZ, M., 2016, 25 Ağustos, Varlık Fonu, *Kendime Yazılar*, <http://www.mahfiyegilmez.com/2016/08/varlik-fonu.html> (Erişim Tarihi: 1 Nisan 2017).
- Finans Teknik, 2017, 22 Nisan, Varlık Fonu, <http://www.finansteknik.com/> (Erişim Tarihi: 30 Nisan 2017).
- FIEISCHER, V., 2008, Should We Tax Sovereign Wealth Funds. *Yale Law Journal Pocket Part*, 118, 93–97.
- GOFF, J., 2007, Sovereign Wealth Funds: Stumbling Blocks or Stepping Stones to Financial Globalization, *Federal Reserve Bank of San Francisco Letter*, <http://www.frbsf.org/economic-research/publications/economic-letter/2007/december/sovereign-wealth-funds-financial-globalization/> (Erişim Tarihi: 17 Nisan 2017).
- GOMES, T., September 2008, The Impact of Sovereign Wealth Funds on International Financial Stability, *Bank of Canada Discussion Papers* No: 2008: 14.
- GÜRCAN, E., 2017, 8 Şubat, Soru, Cevap ve Rakamlarla Ulusal Varlık Fonları ve Türkiye Varlık Fonu, *Bilge Yatırımcı*, <https://www.bilgeyatirimci.com/2017/02/08/erol-gurcan-soru-cevap-ve-rakamlarla-ulusal-varlik-fonlari-ve-turkiye-varlik-fonu/> (Erişim Tarihi: 11 Mart 2017)
- HACIHASANOĞLU, E. ve SOYTAŞ, U., 2010, Yeniden Tasarlanan Finansal Mimaride Ulusal Varlık Fonlarının Rolü, *MARC Working Paper Series*, W.P. No.2010.02.
- HELLEINER, E. ve LUNDBLAD, T., 2008, States, Markets ve Sovereign Wealth Funds, *German Policy Studies*, 4 (3): 59-82.
- Hürriyet, 2017a, 6 Şubat, 10 Soruda Varlık Fonu, <http://www.hurriyet.com.tr/10-soruda-varlik-fonu-40357682> (Erişim Tarihi: 7 Nisan 2017).
- Hürriyet, 2017b, 10 Şubat, S&P'den 'Varlık Fonu' açıklaması, <http://www.hurriyet.com.tr/s-pden-varlik-fonu-aciklamasi-40361826> (Erişim Tarihi: 11 Mart 2017)
- IMF, 2008, *Sovereign Wealth Funds- A Work Agenda*, <https://www.imf.org/external/np/pp/eng/2008/022908.pdf> (Erişim Tarihi: 1 Mart 2017).
- IMF, 2013, Sovereign Wealth Funds: Aspects of Governance Structures and Investment Management, *IMF Working Paper*, WP/13/ 231.
- INTERNATIONAL WORKING GROUP OF SOVEREIGN WEALTH FUNDS, October 2008, Sovereign Wealth Funds: Generally Accepted Principles and Practices: Santiago Principles, http://www.ecgi.org/codes/documents/iwg_santiago_principles_oct2008_en.pdf (Erişim Tarihi: 20 Mart 2017)
- INTERNATIONAL FORUM OF SOVEREIGN WEALTH FUNDS –IFSWF, 2014, Santiago Principles: 15 Case Studies, How IFSWF Members Implement the Santiago Principles, *International Forum of Sovereign Wealth Funds Publication* is published at the IFSWF's 6th Annual Meeting in Doha, <http://www.ifswf.org/sites/default/files/Publications/SantiagoP15CaseStudies1.pdf> (Erişim Tarihi: 11 Nisan 2017).



- KARAGÖL E. T. ve KOÇ, Y. E., 2016, Dünyada Ve Türkiye’de Varlık Fonu, *SETA Yayınları: Analiz*, Sayı: 169.
- KAYIRAN, M., 2016, Türkiye Varlık Fonu’nun Kuruluş Amaçları Ve Yapısı Üzerine Bir Değerlendirme, *Eğitim Bilim Toplum Dergisi / Education Science Society Journal*, 14 (56)Güz / Autumn: 55-90.
- KUNZEL, P., LU, Y., PETROVA, I., PIHLMAN, J., 2011, Investment Objectives of Sovereign Wealth Funds - A Shifting Paradigm, *IMF Working Paper*, WP/11/19, <https://www.imf.org/external/pubs/ft/wp/2011/wp1119.pdf> (Erişim: 8 Nisan 2017).
- Olağanüstü Hal Kapsamında Bazı Düzenlemeler Yapılması Hakkında Kanun Hükmünde Kararname, Karar Sayısı: KHK/684, Tarih: 23 Ocak 2017, <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2017/01/20170123-3.htm> (Erişim Tarihi: 2 Mayıs 2017).
- ÖZKUL, İ., 2017, 10 Şubat, 11 Soruda Tüm Yönleriyle Türkiye Varlık Fonu, *Dünya Gazetesi*, <http://www.dunya.com/ekonomi/11-soruda-tum-yonleriyle-turkiye-varlik-fonu-haberi-349431> (Erişim Tarihi: 6 Nisan 2017)
- ROSE, P., 2015, Sovereign Funds and Domestic Political Legitimacy, Public Law and Legal Theory, *The Ohio State University Moritz College of Law Working Paper Series* No. 312.
- SANTISO, J., October 2008, Sovereign Wealth Funds: Key Financial Actors of The Changing Wealth of Nations, *OECD Emerging Markets Network Paper*, <http://www.oecd.org/dev/41944381.pdf> (Erişim Tarihi: 11 Mart 2017)
- SARISU, A., 2016a, Türkiye Varlık Fonu Yönetimi A.Ş. Kurulmasına Dair Kanunun Değerlendirilmesi- II, *Yaklaşım*, 25 (286) Ekim: 225-232.
- SARISU, A., 2016b, Dünyada Ulusal Varlık fonu Yönetim Şirketleri, *Yaklaşım*, 24 (287) Kasım: 231-238.
- SARISU, A., 2016c, Ulusal Varlık Fonlarının Yönetim ve Teşkilat Yapısı, *Yaklaşım*, 24 (288) Aralık: 228-235.
- SARISU, A., 2017, Türkiye Varlık Fonu Yönetimi A.Ş. (TVFY)’nin Önemi ve Değerlendirilmesi, *Yaklaşım*, 25 (289) Ocak: 230-239.
- Sovereign Wealth Fund Institute-SWFI, 2017, *What is a SWF?*, <http://www.swfinstitute.org/%20sovereign-wealth-fund/> (Erişim Tarihi: 21 Mart 2017)
- Sovereign Wealth Fund Institute-SWFI, 2017, *Sovereign Wealth Funds Rankings*, <http://www.swfinstitute.org/sovereign-wealth-fund-rankings/> (Erişim Tarihi: 3 Mayıs 2017)
- SÖNMEZ, M., 2017, 9 Şubat, Varlık Fonu Şirket Kurtarma Fonu, *AlMonitor: Türkiye’nin Nabzı*, <http://www.al-monitor.com/pulse/tr/originals/2017/02/turkey-wealth-fund-company-rescue-fund.html> (Erişim Tarihi: 11 Mart 2017).
- Sputnik Türkiye, 2017, 7 Şubat, Türkiye'deki 'Varlık Fonu dünyadaki örneklerden farklı, *Ceyda Karan ile Eksen*, https://tr.sputniknews.com/ceyda_karan_eksen/201702071027121830-turkiyedeki-varlik-fonu-dunyadaki-orneklerden-farkli/ (Erişim Tarihi: 7 Nisan 2017).



SURENDRANATH R. J., PERRY, M. J. ve HEMPHILL, T.A. 2010, The Role of Sovereign Wealth Funds in Global Financial Intermediation, *Thunderbird International Business Review*, 52 (6) November/December, 589-604, .

ŞEN, G. 2016, 28 Temmuz, Türkiye ve Yeni Başlayan Varlık Yönetim Fonu Hikayesi, *Business HT*, <http://www.businessht.com.tr/yorum/haber/1273315-turkiye-ve-yeni-baslayan-varlik-yonetim-fonu-hikayesi> (Erişim Tarihi: 5 Nisan 2017).

T.C. Başbakanlık Kanunlar ve Kararlar Genel Müdürlüğü 31853594-101-1310-3105 sayılı Kanun Tasarısı, <http://www2.tbmm.gov.tr/d26/1/1-0405.pdf> (Erişim Tairih: 21 Nisan 2017)

TRUMAN, E.M., April 2008, A Blueprint for Sovereign Wealth Fund Best Practices, *Peterson Institute for International Economics, Policy Brief*, No: PB08.

Türkiye Varlık Fonu Yönetimi Anonim Şirketinin Kurulması ile Bazı Kanunlarda Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun, Kabul No: 6741, Kabul Tarihi: 19 Ağustos 2016, Sayı: 29813.

Türkiye Varlık Fonu Yönetim A.Ş., <http://www.turkiyevarlikfonu.com.tr/TR/icerik/51/hakkimizda> (Erişim Tairih: 21 Nisan 2017).

YALÇINER, K. ve SÜREKLİ, A. M. 2015, “Ekonominin Çeşitlendirilmesinin Bir Aracı Olarak Ulusal Refah Fonu Modelinin Türkiye Ekonomisi Açısından Uygulanabilirliği”, *Gazi Üniversitesi İİBF Dergisi*, 17 (3): 1-29.



JOURNAL OF AWARENESS

MAASTRICHTKRİTERLERİ, PARASAL BİRLİK VE TÜRKİYE

Arş. Gör. Hakan KAYA

Marmara Üniversitesi, İİBF, İktisat Bölümü

Arş. Gör. Mehmet Sadık AYDIN

Marmara Üniversitesi, İİBF, Maliye Bölümü

Arş. Gör. Onur SEZER

Marmara Üniversitesi, İİBF, Maliye Bölümü

ÖZET

Avrupa Birliği anlaşması olarak kabul edilen ve ekonomik ve parasal birliğin aşamalarını, bu aşamalarda izlenecek ekonomik, parasal politikaları ve bunları uygulamak için gereken kurumsal değişiklikleri düzenleyen Maastricht kriterleri, üye ülkelerin uymakla mükellef olduğu ve uymadıkları takdirde belli bir yaptırıma tabi tuttuğu kuralları düzenlemektedir. Kuruluşundan günümüze yapısal ve ekonomik yönden ülkeler arasında farklılıklar olması birliğin sürekli sorgulanması sonucunu doğurmuştur. Birliğin en önemli ülkelerinin birliği gerek kurumsal gerek mali açıdan bir bütünlük içerisinde görmemeleri ve bazı ülkelerin borç yükünü diğer ülkelerin üzerine yüklemesi birliğin yavaş yavaş çözülmeye neden olmuştur. İngiltere'nin 2016 yılında yapılan referandumla birlikten ayrılmaya yönelik almış olduğu karar bu düşünceleri destekler niteliktedir. Uzun vadede ekonomik ve siyasi açıdan güçlü diğer birlik ülkelerinin de bu kararı örnek alarak böyle bir yola başvurması beklenmektedir. Bu çalışmada Maastricht kriterleri anlatılacak, parasal birlik kavramı ve parasal birliğe dahil ülkelerin Maastricht kriterlerine uygunluğu sorgulanacak, İngiltere'nin birlikten ayrılmasından sonra birliğin mevcut durumu da göz önünde bulundurularak, Türkiye'nin birliğe dahil olup olmama durumunun olumlu ve olumsuz yönleri tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Maastricht kriterleri, Parasal Birlik, Avrupa Birliği



MAASTRICHT CRITERIA, MONETARY UNION AND TURKEY

ABSTRACT

The Maastricht criteries, which are considered to be European Union agreements and regulate the stages of economic and monetary union, the economic and monetary policies to be followed at these stages and the institutional changes needed to implement them, regulate the rules that member states are obliged to obey and that certain sanctions are imposed. The differences between the countries since its establishment that are structurally and economically diverged have always resulted in the questioning of the union. The most important countries in the union did not see the union as an institutional or financial cohesion, and therefore it led to the gradual dissolution of the union of other countries to overthrow the debt burden of some countries. The decision that the UK has taken to leave the union with a referendum held in 2016 supports this notion. It is expected that other union countries which are strong economically and politically in the long term will resort to such a way by taking this decision as an example. In this study, Maastricht criteria will be explained, the concept of monetary union and the suitability of countries including monetary union to Maastricht criteria will be questioned and considering the current situation of the union after the departure of the United Kingdom, the positive and negative aspects of Turkey's inclusion in the Union will be discussed.

Key Words: *Maastricht Criteria, Monetary Union, European Union*

1.GİRİŞ

Savaş sonrası dönemler hem savaş yorgunluğu hem de savaşın yaratmış olduğu ekonomik tahribattan dolayı ekonomik açıdan en olumsuz durumların yaşandığı ve olumsuz durumların atlatılması için en fazla çabanın gösterildiği dönemler olarak değerlendirilmektedir. Avrupa kıtasında yer alan bazı ülkeler de II. Dünya Savaşı sonrası dönemde savaşın yaratmış olduğu tahribatı gidermek amacıyla bir birlik kurma fikri etrafında toplanmış ve Roma Anlaşmasıyla birliğin temelini atmışlar ve nihayetinde Avrupa Ekonomik Topluluğunu kurmuşlardır. Birlik hem siyasi ve ekonomik güç elde etme hem de küresel rekabette söz sahibi olmak amacıyla ülkelerin çıkarlarını korumayı da hedeflemiştir.

Birliğin kurulmasının ardından ekonomik açıdan güçlenmesine katkı sağlaması ve birlik üyeleri arasında parasal, siyasi, mali bütünleşme sağlaması amacıyla 1999 yılında birliğe üye ülkelerin uymakla mükellef oldukları belli kriterler uygulamaya konulmuştur. Maastricht Kriterleri olarak kabul edilen bu kriterler ülkeler arası farklılıklardan dolayı hedefleri gerçekleştirme konusunda istenen sonucu verememiştir.

Türkiye'nin uzun yıllardan beri temel hedefleri arasında gösterilen birliğe üye olmak amacıyla farklı politikalar uygulanmaktadır. Birliğin mevcut ekonomik durumunun Türkiye'nin birliğe dahil edilmesi neticesinde yaratacağı sonuçları bilmek önem arz etmektedir. İngiltere'nin birlikten ayrılmaya karar vermesi ve bunu örnek alarak başka birliğe üye ülkelerinde ayrılmayı düşünmesi Türkiye'nin bu hedefinin sorgulanmasını gerekli kılmaktadır.

Bu çalışmada Avrupa Birliğinin kuruluş sözleşmesi olarak kabul edilen Roma Anlaşmasından başlayarak birliğin kuruluş süreci anlatılmakta, Maastricht Kriterlerinin neler olduğu ve Avrupa Birliğine üye ülkelerin bu kriterleri yerine getirip getirmediği EUROSTAT verilerinden yararlanarak analiz edilmektedir. Çalışma neticesinde Türkiye'nin mevcut



koşullarda birliğe dahil olmasının Türkiye açısından oluşturacağı olumsuz ve olumlu durum incelenerek birliğe dahil olup olmama konusunda bir politika önerisi yapılmaktadır.

2.ROMA'DAN MAASTRICHT'E PARASAL BİRLİĞİN YAPISI

II. Dünya Savaşı'nın yol açtığı ekonomik ve siyasi yıkımı ortadan kaldırmak, barış ve refahı kalıcı kılmak ve savaş sonrası Avrupa'nın iktisadi ve siyasi birliğinde bütünleşme sağlamak gayesinde olan Avrupa ülkeleri, bu bütünleşme için ilk olarak parasal ve ekonomik bütünleşmeyi gerçekleştirmiş, sonrasında ise siyasi bütünleşme amacına yönelmiştir(Aytaç, 2006).

Rekabetin serbest olduğu açık piyasa ekonomisi ilkesine saygı temelinde şekillenen(Dumenil,2015:89) Maastricht yani Avrupa Birliği Antlaşması, kökenleri Roma Antlaşmasına değin uzanan bir siyasi ve iktisadi uzlaşma kültürünü yansıtmaktadır. 1957 yılında Roma'da altı ülkenin (Federal Almanya, İtalya, Belçika, Hollanda, Fransa ve Lüksemburg) imzasıyla kurulan Avrupa Ekonomik Topluluğu(AET), gümrük duvarlarını adım adım kaldırarak üretilen malların, sermaye ve işgücünün bu bölgeler arasında serbestçe dolaşımını sağlamayı amaçlıyordu(Moss,2005: 29). Temel yetki alanları nakliye politikaları, tarım politikaları ve ortak dış gümrük haklarından oluşan Roma Antlaşması,ortak pazar yoluyla üye ülkeleri kurumsal, siyasi ve politik olarak birbirine yaklaştırarak iktisadi faaliyetlerin kapsamını genişletmek ve dengeli kalkınma yoluyla refah seviyesini yükseltme amacını taşımaktaydı. Bu çerçevede Antlaşmanın genel hükümleri ilk olarak Ortaklığın Temelleri ve Ortaklığın İktisadi Nitelikleri başlıkları altında oluşturulsa da kuruluşundan bu yana altı genişleme süreci yaşayan topluluğun nihayetinde 29 üyeli¹ bir birlik haline dönüşmesi(Akçay,2006) daha geniş ve kapsayıcı reformlara olan ihtiyacı ortaya çıkartmıştır. Ve bu ihtiyaç Maastricht Antlaşması ile Roma Antlaşmasını yeni maddeler ekleyerek ya da eskileri değiştirerek büyük ölçüde yenilemiştir(Dumenil,2015: 88-90)². Roma Antlaşmasında oluşturulan ve Maastricht Antlaşması'na kılavuzluk eden ortak ilkeler iki başlık altında toplanabilir:

2.1. Ortaklığın Temelleri

Roma Antlaşmasında Ortaklığın Temelleri ile ilgili hükümler, liberal doktrin öğretilerine sıkı bir bağlılık içermektedir. Başta gümrük vergileri ve kotalar olmak üzere, üye ülkeler için ulusal ve kamusal korumanın her biçimini ortadan kaldırarak mal, hizmet, sermaye ve emek mobilitesini artırmak, üye olmayan ülkelere karşı ortak tarife uygulanması, rekabetçi devalüasyonlar ve makro ihtiyati politikaların uygulamaya konulması ile iktisadi büyüme ve istihdamın artırılması üye ülkeler açısından temel ortaklık prensiplerini yansıtmaktadır(Moss, 2005:29).

2.2. Ortaklığın İktisadi Nitelikleri

¹ Günay(2007) belirttiği üzere; Avrupa, 1952 yılında altı kurucu üye ile oluşan Avrupa Kömür ve Çelik Topluluğu, 1973 yılında Topluluğa İngiltere, İrlanda ve Danimarka katılarak Dokuzlar Avrupası, 1980'de Yunanistan ile Onlar Avrupası, 1986'da İspanya ve Portekiz'in katılmasıyla On ikiler Avrupası oluşmuştur. 1995 yılında da On beşler Avrupası AB'ne dönüşmüş, 2004 yılında 25 ve 2007 yılında 27 üye ve 2013 yılında Hırvatistan'ın ve 2016 yılında Bosna Hersek'in katılımıyla üye sayısını 29'a yükseltmiştir. Bununla beraber İngiltere Birlikten çıkma kararı almışsa da sürecin 2 yıl alması ve 2019'da tamamlanması öngörülmektedir.

²Maastricht Antlaşması da 1997 yılında Amsterdam'da, 2002 yılında Nice'te ve 2007 yılında Lizbon'da gözden geçirilmiştir.Ancak temel prensipleri aynı kalmak koşuluyla üye ülke sayısındaki artışa bağlı olarak bazı yeni yaklaşma kriterleri belirlenerek eklenmiştir.



Ortaklığın İktisadi Nitelikleri, üretimi artırmaya yardımcı olan teşebbüslerle, ürünlerin dağılması veya teknik ve iktisadi gelişmeyi sağlayan teşebbüsler arasında koordinasyon eksikliklerinin giderilerek üretimi, teknik gelişme ve yatırımı artırmayı ve birlik içindeki ülkeler açısından haksız rekabeti ortadan kaldırmayı, dampinglerin ve vergi farklılaştırmalarının önlenerek iktisadi ve sosyal açıdan birlikte uzlaşının sağlanması hükümlerini içermektedir.

Ancak; özü itibarıyla Ortak Pazar birliğine dayanan Avrupa Ekonomik Topluluğu, aralarında tarımın da bulunduğu bir dizi sektörde, Topluluk düzeyinde kararlaştırılan ortak politikalar içerse de ve genel ekonomik yapı, finansal işleyiş ve para politikaları açısından, Antlaşma ile getirilen ulusal politikalar üzerindeki kısıtlamalar çok daha katı bir işlerlik göstermekteydi. Anlaşma, üye ülkelere, ödemeler dengesi denkliliği, yüksek istihdam ve fiyat istikrarını sağlama ve bu amaçlara ulaşmak için ekonomi politikalarının koordinasyonunu sağlama yükümlülüğü getiriyordu. Dolayısıyla konjonktürel politikalarını ve döviz kuru politikalarını ortak çıkar konuları olarak görmek zorunda kalan üye ülkeler, her ne kadar birbirlerine danışmak ve politikalarını koordine etme hususunda taahhüt altına girseler de, pratikte bunların niyet beyanlarından öteye gidememesi ve yüksek istihdam ve fiyat istikrarı konusunda iç dinamikleri farklı olan ülkelerin kendi önceliklerini belirlemesi, birliğin iktisadi yapısında uyumsuzluklara neden olmuş ve ekonomileri farklılaştırmıştır (Szasz, 1999:7-8). Bu farklılıkları gidermek için Roma Antlaşması yürürlüğe girdikten beş yıl sonra 1962'de, katı düzenlemelerin başta ortak tarım fiyatları olmak üzere, genel biçimde Ortak Pazar ilişkilerini tehlikeye atabileceği görüşü, üyeler arasındaki döviz kurlarının çok sınırlı ayarlamalar dışında kalıcı olarak sabitlenmesi gerektiği hususunda ortak karar biçimine dönüşmüştür.

3.MAASTRICHT KRİTERLERİ

Maastricht Antlaşması, 1999 yılına kadar Avrupa Topluluğunu aşamalı olarak önce ekonomik ve parasal birlik, sonra da siyasal birlik haline getirmeyi hedeflemiştir. Üye ülkeler arasındaki sosyal, kültürel, ekonomik ve politik farklılıklar çeşitlilik yaratırken, ekonomik, politik ve idari bütünleşmede sorunlara neden olmakta ve bütünleşme sürecini zorlaştırmaktadır(Günay,2007).

Maastricht kriterleri, 1962 yılında Roma Antlaşmasıyla temellendirilen; kısmen optimal para birimi alanları teorisine ve Avrupa Parasal Birliği çerçevesinde tek bir para birimi alanının yaratılmasının fayda-maliyet analizine dayanmaktadır(Bukowski,2006). Fayda-maliyet analizi açısından Parasal Birliğin avantajları; birden fazla para birimi ile ilişkili işlem maliyetlerinden tasarruf; döviz kuru oynaklığını ortadan kaldırmak, istikrarın sağlanması konusundaki taahhüdünü dikkate alarak güvenilirlik problemleri yaşayan merkez bankalarına destek olmak olarak sıralanırken, dezavantajlarından en önemlisi ise ülkenin para politikasını bağımsız olarak yürütme yetisini devretmesidir. (Dellas,1997).

Özellikle 1970 ve 1980'li yıllarda küresel ölçekte gözlenen kar hadlerindeki düşüş ve bu düşüşün ancak sermaye hareketlerinin serbestleşmesi ve ülkeler arası ekonomik işbirliklerinin artırılması yoluyla aşılabileceğine yönelik oluşan inanç hem neoliberal politikaları küresel ölçekte birer reçete haline dönüştürmüş ve hem de 1991 yılında SSCB'nin dağılmasıyla ortaya çıkan irili ufaklı devletleri bir arada tutarak ticari sınırları genişletme gayesi Avrupa Ekonomik Topluluğu'nun sınırlarını genişletmiştir. Özü itibarıyla mal ve hizmet piyasalarında, serbestlik anlayışı açısından liberal politikalarından pek farklılık göstermeyen ancak sermaye hareketliliği serbestisine vurgu yapan neoliberal politikalar(Kazgan,2016:29),karşılaştırmalı verimlilik yetkinliği, yani rekabetten ziyade, nispi



kıtlık, diğer bir deyişle tamamlayıcılık ilkesi üzerine kurulu bir ticaret sistemini temsil etmektedir(Adda,2013:77).

1980'lerin sonlarında tek pazar hedefini büyük ölçüde tamamlayan Avrupa Topluluğu, 1987 yılında Topluluk Konseyi ve üye ülkeler tarafından onaylanan Avrupa Tek Senedi Antlaşması gereğince ekonomik ve parasal birlik hedefine yönelmek amacıyla 7 Şubat 1992 yılında Maastricht Antlaşması imzalanmıştır. Birlik kapsamında uygulanacak yasal para biriminin temelini oluşturan bu Antlaşma, ekonomik ve parasal birliğin sağlanması ve tamamlanması hususunda üye ülkelere belirlenen tarihe kadar (1 Ocak 1999) para politikalarını birliğe uygun hale dönüştürmeleri hususunda bir çerçeve oluşturmuştur(Aytaç, 2006).

Anlaşmanın parasal ve mali yönleriyle ilgili olarak üye ülkeler tarafından karşılanması gereken dört yaklaşma kriteri belirlenmiştir. Bunlar arasında fiyat istikrar kriterleri, mali istikrar kriterleri, uzun vadeli faiz oranlarının ölçütü ve ulusal döviz kurunun istikrarının Avrupa Kur Mekanizması (ERM) dengelenmesi yer almaktadır.

Bu kriterlerin belirlenmesindeki temel amaç, ortak para birimine geçecek ülkelerin ekonomik ve mali yönden uyumlu hale getirilmesi ve ortak para rejimini olumsuz etkileyecek etkenlerin ortadan kaldırılmasıdır. Bu amaçla oluşturulan Maastricht Kriterlerine göre(Haug ve diğ.,2000);

1. Bir üye ülkenin 12 aylık dönem itibariyle ortalama enflasyon oranı ile Avrupa Birliği'ne üye ülkelerden en düşük enflasyona sahip üç ülkenin ortalaması arasındaki enflasyon farkı %1,5'dan fazla olmamalıdır.
2. Herhangi bir üye ülkenin uzun dönem faiz oranı, en düşük enflasyon oranına sahip yani fiyat istikrarını sağlamada en başarılı üç ülkenin ortalama faiz oranını 2 puandan fazla aşmamalıdır.
3. Üye ülkelerin paraları Avrupa Para Sistemi Döviz Kuru Mekanizmasına dahil olmalı ve son 2 yıl içerisinde üye ülke parası birlik içerisindeki başka bir ülke parası karşısında parasını devalüe etmemiş olmalıdır.
4. Birlik içerisinde mali istikrarın sağlanabilmesi ve sürdürülebilir kılınması bakımından üye ülke bütçe açığının GSYH' sına oranı %3'ü ve üye ülke devlet borçlarının GSYH' sına oranı %60'ı geçmemelidir.

Fiyat istikrarı ile ilgili kriterin belirlenmesinde ise, gelecekte Ekonomik ve Parasal Birliğin enflasyona eğilimli olabileceğine yönelik inanç ve düşük enflasyonlu ülkelerin Birliğin merkez bankasının yüksek enflasyonlu ülkelertarafından temsil edilen tercihlere dayalı politikasına karşı kendilerini korumak istemeleri etkili olmuştur. Diğer taraftan, Birlik ülkelerinde düşük enflasyon oranlarının yaklaşmasının, ekonomik faaliyetlerdeki belirsizliği azaltarak ekonomik büyümeyi teşvik edeceği varsayılmıştır. Enflasyon oranlarının yaklaşması ve düşük seviyede tutulması, fiyat istikrarını sağlamanın yanı sıra, sosyal çatışmaların ekonomik yaşamı istikrarsız hale getirme riskini de sınırlamaktadır(Bukowski, 2006).

Parasal Birlik belirlemiş olduğu bu yaklaşma kriterleri ile bütçe açıklarını ve borçlanmayı belirlenen oranlarla sınırlandırarak, bütçe disiplinin uzun vadede büyüme ve



istihdam üzerine pozitif katkı yapmasını amaçlamaktadır. Bütçe disiplininin sağlanması ayrıca para politikası üzerindeki yükü azaltarak kısa vadeli faiz oranlarının düşük tutulmasını sağlamaktadır. Bütçe disiplininin olumlu yönde etkilenen mali piyasaların uzun vadeli faiz oranlarının minimum seviyede tutulmasına yapacağı katkı, hem kamu borç oranlarını frenleyerek hem de kamu borçları üzerindeki faiz yükünü azaltarak kamu harcamalarının verimli alanlara aktarılmasına olanak sağlayacaktır(Aytaç, 2006). Böylece uzun dönemde ekonomik büyüme ve istihdam üzerinde pozitif katkıda bulunacaktır.

Uzun dönem faiz oranının belirlenmesi ile ilgili kriter, Birliğin, üye ülkelerin, ülkelerindeki fiyat istikrarı alanında ortaya çıkan ekonomik sonuçların sürdürülebilirliğinin belirtisinin, uzun dönemli faiz oranları olduğuna inanmasına dayanmaktaydı. Faiz oranları ile yatırımlar arasındaki negatif ilişkiden hareketle yüksek faiz oranlarının yatırım ortamını olumsuz etkilemesi, diğer taraftan faiz oranlarındaki aşırı oynaklığın sermaye hareketleri üzerinde yaratacağı dalgalanmaların finansal ve mali istikrarı bozacağı düşüncesi Maastricht kriterleri çerçevesinde faiz oranlarına sınır konulmasını gerekli kılmıştır.

Döviz kurunun istikrara kavuşturulması kriteri, Avrupa Döviz Kuru Mekanizması II (ERM-II) kapsamında Ekonomik ve Parasal Birlik için aday olan ülkelerdeki döviz kurlarının dengelenmesi amacını taşımaktadır. 17 Haziran'da Amsterdam'da Avrupa Konseyi kararı ile kurulan ERM-II'ye katılım gönüllüdür. Üye ülkeler istedikleri taktirde ulusal paralarını Euro olarak konvertible edilirler. Döviz kuru mekanizması Euro ile ilişkili merkezi döviz kuru esas alınarak hesaplanmaktadır(Bukowski, 2006). Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesi, 1990'lı yıllarda yaşanan durgunluk ve Avrupa'nın bazı yapısal sorunları Euro Bölgesi'nin gerçekleşmesini 2002 yılına ertelemiş, İngiltere, İsveç ve Danimarka dışında kalan AB ülkeleri Ocak 2002'de tek para birimi Euro'ya geçmiştir ve böylece parasal birlik alanında önemli bir başarı sağlanmıştır. Euro Bölgesi'nde, Euro'nun kullanılmasıyla, aktif büyüme, döviz kuru riski ve arbitraj karından arınma, faiz oranlarında düşüş hedeflenmiştir(Günay, 2000).

4.MAASTRICHT KRİTERLERİ ÇERÇEVESİNDE AB ÜLKELERİ VE TÜRKİYE

Türkiye ekonomisinin 1980'li yıllardan itibaren en önemli sorunlarından birisi artan borçlanma ve bu borçlanmanın finansmanıdır. Borçlanmanın ana kaynağını süreklilik arz eden kamu harcamalarındaki artış ve finansal-mali istikrarsızlık oluşturmaktadır. Bu istikrarsızlıkların yüksek faiz sonucu yatırım kararları üzerinde yarattığı olumsuz baskı ise yatırımları rekabetten uzak alanlara çekmekte ve verimsiz sonuçlar doğurmaktadır. Özellikle faiz oranlarının yüksek seyretmesi neticesinde bütçe içerisinde giderek artan faiz giderleri mali performansı olumsuz etkileyerek iktisadi büyümenin istenilen seviyeye ulaşmasına engel olmaktadır. Öte yandan, Ankara Antlaşması ile başlayan ve 80'li ve 90'lı yıllar boyunca büyük bir heyecanla sürdürülen Türkiye'nin Avrupa ile bütünleşme çabası, bugün Birliğin eski cazibesini kaybetmesi ve özellikle kriz dönemlerinde ya da konjonktürel dalgalanmalarda birliğin tümünde domino etkisi yaratması yönüyle yeniden değerlendirilmelidir. Bu nedenle Avrupa Para Birliği'nin belirlemiş olduğu Maastricht kriterleri çerçevesinde Türkiye'nin kıyaslamalı konumunu ortaya koymak daha net sonuçlar ortaya çıkartacaktır.

**Tablo1: AB Ülkeleri ve Türkiye Borç Stoku/GSYİH**

Ülkeler	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Belçika	94,6	91	87	92,5	99,5	99,7	103	104	105,6	107	106	105,9
Bulgaristan	26,8	21	16,3	13	13,7	15,3	15,2	16,7	17	27	26	29,5
Çek Cum.	28	27,9	27,8	28,7	34,1	38,2	39,8	44,5	44,9	42,2	40,3	37,2
Danimarka	37,4	31,5	27,3	33,3	40,2	42,6	46,1	44,9	44	44	39,6	37,8
Almanya	67	66,5	63,7	65,1	72,6	81	78,7	79,9	77,5	74,9	71,2	68,3
Estonya	4,5	4,4	3,7	4,5	7	6,6	6,1	9,7	10,2	10,7	10,1	9,5
İrlanda	26,1	23,6	23,9	42,4	61,7	86,3	110	120	119,5	105	78,7	75,4
Yunanistan	107,4	103,6	103	109,4	126,7	146	172	160	177,4	180	177,4	179
İspanya	42,3	38,9	35,6	39,5	52,8	60,1	69,5	85,7	95,5	100	99,8	99,4
Fransa	67,1	64,4	64,3	68	78,9	81,6	85,2	89,5	92,3	94,9	95,6	96
Hırvatistan	41,3	38,9	37,7	39,6	49	58,3	65,2	70,7	82,2	86,6	86,7	84,2
İtalya	101,9	102,6	99,8	102,4	112,5	115	117	123	129	132	132,1	132,6
Kıbrıs	62,8	58,7	53,5	44,7	53,4	55,8	65,2	79,3	102,2	107	107,5	107,8
Letonya	11,7	9,9	8,4	18,7	36,6	47,4	42,7	41,2	39	40,9	36,5	40,1
Litvanya	17,6	17,2	15,9	14,6	28	36,2	37,2	39,8	38,7	40,5	42,7	40,2
Lüksemburg	7,5	7,9	7,8	15,1	16	19,9	18,8	21,8	23,4	22,4	21,6	20
Macaristan	60,5	64,6	65,6	71,6	77,8	80,5	80,7	78,2	76,6	75,7	74,7	74,1
Malta	70,1	64,6	62,4	62,7	67,8	67,6	70,4	68,1	68,7	64,3	60,6	58,3
Hollanda	49,3	44,8	42,7	54,8	56,9	59,3	61,6	66,4	67,7	67,9	65,2	62,3
Avusturya	68,6	67,3	65,1	68,8	80,1	82,8	82,6	82	81,3	84,4	85,5	84,6
Polonya	46,4	46,9	44,2	46,3	49,4	53,1	54,1	53,7	55,7	50,2	51,1	54,4
Portekiz	67,4	69,2	68,4	71,7	83,6	96,2	111	126	129	131	129	130,4
Romanya	15,7	12,3	12,7	13,2	23,2	29,9	34,2	37,3	37,8	39,4	38	37,6
Slovenya	26,3	26	22,8	21,8	34,6	38,4	46,6	53,9	71	80,9	83,1	79,7
Slovakya	34,1	31	30,1	28,5	36,3	41,2	43,7	52,2	54,7	53,6	52,5	51,9
Finlandiya	40	38,2	34	32,7	41,7	47,1	48,5	53,9	56,5	60,2	63,7	63,6
İsveç	48,9	43,7	39	37,5	41	38,3	37,5	37,8	40,4	45,2	43,9	41,6
İngiltere	40,1	41	42	50,2	64,5	76	81,6	85,1	86,2	88,1	89	89,3
AB Ort.	61,5	60,1	57,6	60,7	72,8	78,4	81,1	83,8	85,7	86,7	84,9	83,5
Türkiye	34,2	38	36,9	36,2	41,5	37,8	36,5	39	41	43	46	47,2

Kaynak: Eurostat ve TCMB verilerinden derlenmiştir.

Tablo 1’de görüldüğü üzere Türkiye’nin Borç Stoku /GSYH oranı 2005 yılından dalgalı bir seyir izlese de Türkiye bu konuda % 60 olarak belirlenen Maastricht Kriterinin oldukça altında bir düzey yakalamıştır. AB ülkeleri için ise bu oran 2005 yılından itibaren hızla artmaktadır. Özellikle 2008 krizinin yayılmacı ve yapışkan etkisi pek çok AB ülkesini eşik değer olarak tanımlanan Maastricht Oranının üzerine çıkartmıştır. 2005 yılında borç stokunun GSYİH içerisindeki payı AB ortalaması %61,5 olmakla beraber, bu oran yıllar bazında sürekli bir artış göstermektedir. AB ortalamasının Maastricht kriterlerinde belirlenen oranın üzerinde artış göstermesi, hem birlik içerisinde borç stoku dengesinin kronik hale gelmesiyle (Özellikle Yunanistan, Belçika ve İtalya’nın borç dengesi Avrupa Birliği’nin



belirlediği oranın 2 katından fazladır) hem de iç borç ve açıklar için aşırı derecede katı ölçütler belirleyen birliğin maliye politikalarının merkezi eşgüdümünün olmamasıyla açıklanmaktadır(Bardo ve Jonung, 2003: 43-44).

Tablo 2: AB Ülkeleri ve Türkiye Enflasyon Oranları (TÜFE % Değişim)

Ülkeler	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Belçika	2,5	2,3	1,8	4,5	0	2,3	3,4	2,6	1,2	0,5	0,6	1,8
Bulgaristan	6	7,4	7,6	12	2,5	3	3,4	2,4	0,4	-1,6	-1,1	-1,3
Çek Cum.	1,6	2,1	2,9	6,3	0,6	1,2	2,2	3,5	1,4	0,4	0,3	0,6
Danimarka	1,7	1,8	1,7	3,6	1	2,2	2,7	2,4	0,5	0,4	0,2	0
Almanya	1,9	1,8	2,3	2,8	0,2	1,1	2,5	2,1	1,6	0,8	0,1	0,4
Estonya	4,1	4,4	6,7	10,6	0,2	2,7	5,1	4,2	3,2	0,5	0,1	0,8
İrlanda	2,2	2,7	2,9	3,1	-1,7	-1,6	1,2	1,9	0,5	0,3	0	-0,2
Yunanistan	3,5	3,3	3	4,2	1,3	4,7	3,1	1	-0,9	-1,4	-1,1	0
İspanya	3,4	3,6	2,8	4,1	-0,2	2	3	2,4	1,5	-0,2	-0,6	-0,3
Fransa	1,9	1,9	1,6	3,2	0,1	1,7	2,3	2,2	1	0,6	0,1	0,3
Hırvatistan	3	3,3	2,7	5,8	2,2	1,1	2,2	3,4	2,3	0,2	-0,3	-0,6
İtalya	2,2	2,2	2	3,5	0,8	1,6	2,9	3,3	1,2	0,2	0,1	-0,1
Kıbrıs	2	2,2	2,2	4,4	0,2	2,6	3,5	3,1	0,4	-0,3	-1,5	-1,2
Letonya	6,9	6,6	10,1	15,3	3,3	-1,2	4,2	2,3	0	0,7	0,2	0,1
Litvanya	2,7	3,8	5,8	11,1	4,2	1,2	4,1	3,2	1,2	0,2	-0,7	0,7
Lüksemburg	3,8	3	2,7	4,1	0	2,8	3,7	2,9	1,7	0,7	0,1	0
Macaristan	3,5	4	7,9	6	4	4,7	3,9	5,7	1,7	0	0,1	0,4
Malta	2,5	2,6	0,7	4,7	1,8	2	2,5	3,2	1	0,8	1,2	0,9
Hollanda	1,5	1,6	1,6	2,2	1	0,9	2,5	2,8	2,6	0,3	0,2	0,1
Avusturya	2,1	1,7	2,2	3,2	0,4	1,7	3,6	2,6	2,1	1,5	0,8	1
Polonya	2,2	1,3	2,6	4,2	4	2,6	3,9	3,7	0,8	0,1	-0,7	-0,2
Portekiz	2,1	3	2,4	2,7	-0,9	1,4	3,6	2,8	0,4	-0,2	0,5	0,6
Romanya	9,1	6,6	4,9	7,9	5,6	6,1	5,8	3,4	3,2	1,4	-0,4	-1,1
Slovenya	2,5	2,5	3,8	5,5	0,9	2,1	2,1	2,8	1,9	0,4	-0,8	-0,2
Slovakya	2,8	4,3	1,9	3,9	0,9	0,7	4,1	3,7	1,5	-0,1	-0,3	-0,5
Finlandiya	0,8	1,3	1,6	3,9	1,6	1,7	3,3	3,2	2,2	1,2	-0,2	0,4
İsveç	0,8	1,5	1,7	3,3	1,9	1,9	1,4	0,9	0,4	0,2	0,7	1,1
İngiltere	2,1	2,3	2,3	3,6	2,2	3,3	4,5	2,8	2,6	1,5	0	0,7
Maastricht Oranı	1,03	1,33	1,3	2,6	-0,9	-0,7	1,6	1,3	0	-1,1	-1,2	-1,2
Türkiye	7,72	9,65	8,39	10,06	6,53	6,4	10,45	6,16	7,4	8,17	8,81	8,53

Kaynak: Eurostat ve TCMB verilerinden derlenmiştir.

Tablo 2’de enflasyon oranlarının AB ve Türkiye açısından değişimi TÜFE açısından incelendiğinde AB genelinde enflasyonun istikrarlı olduğunu göstermektedir. 2005-2016 döneminde en düşük enflasyonlu ülkeler Maastricht kriterleri çerçevesinde incelendiğinde hemen hemen tüm AB ülkelerinin kriz sonrası dönemde, en düşük enflasyona sahip üç ülkenin ortalaması arasındaki enflasyon farkı %1,5’den fazla olmamalıdır koşulunu



Yunanistan, İrlanda ve İspanya haricinde birlikteki diğer ülkelerin sağladığı görülmektedir. 2008 krizine değin talep enflasyonu görülen AB ülkelerinde, kriz sonrası tüketici talebindeki azalmayla birlikte fiyatlar genel seviyesindeki baskının azalması enflasyon oranının istikrarlı bir seyir izlemesini sağlamıştır. Diğer taraftan enflasyonist eğilimin dönemler arası fiyat ve istikrar beklentilerini değiştirmesi hatta çoğunlukla yükseltmesi bakımından dönemler arası zaman tutarsızlığı problemi ortaya çıkmakla beraber Avrupa Merkez Bankasının birlik ülkelerine istikrar ve mali disiplin yönündeki desteği ve Maastricht kriterleri üye ülkelerin enflasyonist eğilimden kaçınmaları hususunda zorunluluk haline dönüşmüştür.

Türkiye ise enflasyon açısından AB ülkelerinin kısmen gerisindedir. 1998'i izleyen yıllarda Türkiye ile Bretton Woods kurumları arasında oluşturulan yeni ilişkiler ve serbest piyasaya yönelik genişletici revizyonlar ile 1999 yılında IMF programlarının tavsiyesi üzerine uygulamaya konulan enflasyonla mücadele programları (Boratav, 2015:201-203), TCMB'nin sıkı para politikası uygulayarak enflasyon hedeflemesine geçmesi günümüze değin fiyat istikrarının konjonktürel dalgalanmalarını büyük ölçüde azaltmıştır. Diğer taraftan 2005 yılının başlarında ulusal para biriminden altı sıfır atılması ve yine 2005 yılında enflasyon hedeflemesi rejiminin esasını oluşturan şeffaf ve öngörülebilir para politikası uygulamalarının yürürlüğe konulması ve nihayetinde Para Politikası Kurulu'nun tavsiye veren niteliğini değiştirerek karar alan pozisyonuna geçmesi, karar alma kurumunun kurumsallaşması üzerine de olumlu etkiler yaratmış ve fiyat istikrarını pozitif etkilemiştir. 2008 yılında IMF ile imzalanan son stand-by antlaşmasının sona ermesiyle birlikte Türkiye, mevcut konjonktürde fiyat istikrarı hedefinde ısrar ederek mali disiplin ve yapısal reformların sürekliliğini dikkate alarak kendine yeni bir yol çizme kararı almıştır (Eroğlu, 2011:113-122).

Mali kriterlerden biri olan bütçe oranı performansı Parasal Birliğin başarısını ve Euro'nun küresel ölçekteki gücünü belirleyen en önemli etkidir (Günay, 2006). Bütçe açıklarındaki artışın yaratacağı finansman sıkıntısı, faiz oranları üzerinde büyük etki yaratarak yatırım kararlarını ve harcama prensiplerini değiştirecektir.

**Tablo 3: AB Ülkeleri ve Türkiye Bütçe Açığı/GSYİH Oranları**

Ülkeler	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Bulgaristan	1	1,8	1,1	1,6	-4,1	-3,1	-2	-0,3	-0,4	-5,5	-1,6	0
Çek Cum.	-3,1	-2,3	-0,7	-2,1	-5,5	-4,4	-2,7	-3,9	-1,2	-1,9	-0,6	0,6
Danimarka	5	5	5	3,2	-2,8	-2,7	-2,1	-3,5	-1	1,4	-1,3	-0,9
Almanya	-3,4	-1,7	0,2	-0,2	-3,2	-4,2	-1	0	-0,2	0,3	0,7	0,8
Estonya	1,1	2,9	2,7	-2,7	-2,2	0,2	1,2	-0,3	-0,2	0,7	0,1	0,3
İrlanda	1,6	2,8	0,3	-7	-13,8	-32,1	-13	-8	-5,7	-3,7	-2	-0,6
Yunanistan	-6,2	-5,9	-6,7	-10	-15,1	-11,2	-10	-8,9	-13,1	-3,7	-5,9	0,7
İspanya	1,2	2,2	1,9	-4,4	-11	-9,4	-9,6	-10,5	-7	-6	-5,1	-4,5
Fransa	-3,2	-2,3	-2,5	-3,2	-7,2	-6,8	-5,1	-4,8	-4	-3,9	-3,6	-3,4
Hırvatistan	-3,9	-3,4	-2,4	-2,8	-6	-6,2	-7,8	-5,3	-5,3	-5,4	-3,4	-0,8
İtalya	-4,2	-3,6	-1,5	-2,7	-5,3	-4,2	-3,7	-2,9	-2,9	-3	-2,7	-2,4
Kıbrıs	-2,2	-1	3,2	0,9	-5,4	-4,7	-5,7	-5,6	-5,1	-8,8	-1,2	0,4
Letonya	-0,4	-0,6	-0,6	-4,3	-9,1	-8,7	-3,3	-1	-1	-1,6	-1,3	0
Litvanya	-0,3	-0,3	-0,8	-3,1	-9,1	-6,9	-8,9	-3,1	-2,6	-0,7	-0,2	0,3
Lüksemburg	0,1	2	4,2	3,4	-0,7	-0,7	0,5	0,3	1	1,4	1,4	1,6
Macaristan	-7,8	-9,3	-5,1	-3,6	-4,6	-4,5	-5,5	-2,3	-2,6	-2,1	-1,6	-1,8
Malta	-2,6	-2,5	-2,2	-4,2	-3,3	-3,2	-2,5	-3,7	-2,6	-2	-1,3	1
Hollanda	-0,3	0,2	0,2	0,2	-5,4	-5	-4,3	-3,9	-2,4	-2,3	-2,1	0,4
Avusturya	-2,6	-2,6	-1,4	-1,5	-5,4	-4,5	-2,6	-2,2	-1,4	-2,7	-1,1	-1,6
Polonya	-4	-3,6	-1,9	-3,6	-7,3	-7,3	-4,8	-3,7	-4,1	-3,5	-2,6	-2,4
Portekiz	-6,2	-4,3	-3	-3,8	-9,8	-11,2	-7,4	-5,7	-4,8	-7,2	-4,4	-2
Romanya	-0,8	-2,1	-2,8	-5,5	-9,5	-6,9	-5,4	-3,7	-2,1	-1,4	-0,8	-3
Slovenya	-1,3	-1,2	-0,1	-1,4	-5,9	-5,6	-6,7	-4,1	-15,1	-5,4	-2,9	-1,8
Slovakya	-2,9	-3,6	-1,9	-2,4	-7,8	-7,5	-4,3	-4,3	-2,7	-2,7	-2,7	-1,7
Finlandiya	2,6	3,9	5,1	4,2	-2,5	-2,6	-1	-2,2	-2,6	-3,2	-2,7	-1,9
İsveç	1,8	2,2	3,3	1,9	-0,7	-0,1	-0,2	-1	-1,4	-1,5	0,3	0,9
İngiltere	-3,2	-2,8	-2,7	-5,2	-10,1	-9,5	-7,5	-8,2	-5,6	-5,7	-4,3	-3
Türkiye	-1,1	-0,6	-1,6	-1,8	-5,5	-3,6	-1,4	-2,1	1,2	1,9	1,6	1,1

Kaynak: Eurostat ve TCMB verilerinden derlenmiştir.

Tablo 3’de görüldüğü üzere, Maastricht Kriterleri ile Euro ortak para alanına katılan ülkeler için getirilen borçlanma tavanı zorunluluğu kuralı her ne kadar üye ülkeler arasında pek sıkı şekilde uygulanmamışsa da, ülkelerin bu belirlenen oranı aşması hatta Belçika, Yunanistan gibi ülkelerde GSYİH oranının %100’üne kadar çıkması, borç yükümlülüklerini yerine getirmede tüm birlik açısından bir maliyet unsuru oluşturmaktadır. Üye ülkeler borçlanma tavanını üzerine çıktığında borç ödemeleri giderek katlanılmaz bir hal alarak ülkede finansal istikrarsızlık yaşanmasına neden olur. Şayet ekonomide bir resesyon söz konusuysa, hem bütçe açığının büyümesi hem de GSYİH düzeyinin azalması, borç yükünü daha da yukarıya çıkartacaktır. Dolayısıyla üye ülkelerde politika yapıcıların sorumluluğu, sağlamsı bir yaklaşım izleyerek büyümenin güçlü olduğu dönemlerde borç yükünü biraz azaltmak, ekonominin yavaşladığı dönemlerde ise borç yükünün kontrollü olarak artmasına



izin vermektir. Bu amaçla da politika yapıcılar faiz oranlarını azaltarak finansal akımları düzenlemekle sorumludurlar(Stanford,2009:245). Türkiye için ise durum 2000’li yıllardan başlayarak bütçe açığı, kriter değeri olan %3’ün altına düşürülmüş ve 2005-2016 yılları arasında da bu istikrarlı seyrini sürdürmüştür. 2009 yılında küresel krizin dip yapması sonucu tüm AB ülkeleri gibi Türkiye’nin durumu da negatif dönmüştür. Ancak 2010 ve 2016 yılında politika yapıcıların yükselen bütçe açığını dengeleyebilmek için KDV ve ÖTV’de yaptığı artışlar bütçe açığını tekrar kriterde belirtilen ortalamanın altına düşmüştür.

Tablo 4:AB Ülkeleri ve Türkiye Faiz Oranları

Ülkeler	2016N	2016M	2016H	2016T	2016A	2016E	2016E	2016K	2016A	2017O	2017Ş	2017M
Euro Bölgesi	0,92	0,91	0,81	0,62	0,58	0,63	0,73	1,01	1,04	1,1	1,25	1,27
Belçika	0,55	0,55	0,43	0,2	0,15	0,18	0,27	0,57	0,61	0,7	0,87	0,87
Bulgaristan	2,44	2,37	2,4	2,39	2,28	2,15	1,84	1,82	1,8	1,77	1,75	1,73
Çek Cum.	0,43	0,46	0,45	0,37	0,29	0,25	0,37	0,55	0,53	0,47	0,63	0,87
Danimarka	0,4	0,41	0,23	0,07	0,04	0,01	0,13	0,32	0,39	0,37	0,33	0,19
Almanya	0,13	0,13	-0,02	-0,15	-0,13	-0,09	0	0,19	0,25	0,25	0,26	0,35
Estonya	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:	:
İrlanda	0,86	0,84	0,76	0,47	0,4	0,42	0,5	0,85	0,84	0,99	1,06	1,05
Yunanistan	9,03	7,64	7,92	7,99	8,19	8,34	8,33	7,33	6,94	7,04	7,52	7,17
İspanya	1,53	1,57	1,48	1,17	1,01	1,04	1,07	1,43	1,44	1,46	1,7	1,72
Fransa	0,51	0,51	0,39	0,17	0,15	0,18	0,33	0,67	0,75	0,86	1,03	1,02
Hırvatistan	3,62	3,52	3,81	3,75	3,58	3,34	3,07	3,01	2,95	2,8	2,71	2,74
İtalya	1,44	1,53	1,45	1,23	1,18	1,27	1,45	1,94	1,89	1,99	2,35	2,4
Kıbrıs	3,99	3,89	3,82	3,87	3,84	3,62	3,39	3,47	3,55	3,45	3,37	3,34
Letonya	0,61	0,51	0,48	0,3	0,12	0,1	0,19	0,56	0,9	0,89	0,99	0,94
Litvanya	1,31	0,86	0,86	0,86	0,86	0,79	0,31	0,31	0,31	0,31	0,31	0,31
Lüksemburg	0,34	0,33	0,17	0	-0,05	-0,03	0,07	0,28	0,39	0,43	0,55	0,6
Macaristan	3,02	3,35	3,31	2,88	2,83	2,88	2,93	3,36	3,31	3,4	3,52	3,48
Malta	1	1,02	0,95	0,76	0,61	0,6	0,59	0,84	0,82	1,17	1,32	1,55
Hollanda	0,4	0,38	0,25	0,06	0,03	0,06	0,16	0,39	0,44	0,48	0,49	0,49
Avusturya	0,38	0,37	0,33	0,16	0,11	0,15	0,24	0,49	0,53	0,57	0,59	0,59
Polonya	2,95	3,04	3,11	2,89	2,71	2,85	3,01	3,41	3,54	3,68	3,81	3,66
Portekiz	3,13	3,15	3,2	3,06	2,91	3,26	3,33	3,51	3,74	3,95	4,04	3,99
Romanya	3,49	3,43	3,48	3,14	2,93	2,92	2,94	3,56	3,73	3,75	3,96	3,99
Slovenya	1,37	1,41	1,36	0,95	0,8	0,75	0,62	0,89	0,96	0,99	1,01	0,99
Slovakya	0,38	0,41	0,77	0,49	0,3	0,32	0,42	0,72	1,01	1,03	1,09	1,09
Finlandiya	0,46	0,45	0,33	0,12	0,06	0,08	0,17	0,41	0,46	0,5	0,52	0,51
İsveç	0,81	0,77	0,52	0,17	0,1	0,22	0,24	0,43	0,61	0,65	0,66	0,69
İngiltere	1,48	1,43	1,18	0,79	0,6	0,77	1,04	1,34	1,39	1,38	1,24	1,13
Türkiye	9,34	9,38	9,11	8,53	9,5	8,98	9,44	9,88	10,9	10,65	11,48	11,18

Kaynak: Eurostat ve TCMB verilerinden derlenmiştir.



Fiyat istikrarı ve mali disiplin sağlama konusunda başarılı ülkeler genellikle faiz oranları açısından da olumlu sonuçlar ortaya koymaktadır. Düşük enflasyon düzeyi gözlenen Almanya, İsveç, Hollanda gibi ülkelerde faiz oranları da Euro bölgesi faiz ortalamasının altında seyretmektedir. Dolayısıyla düşük faiz olgusunun varlığı hem bütçe disiplinin sağlanarak yatırımların verimli alanlara yönelmesini sağlayacaktır. Tablo 4’de AB ülkeleri ve Türkiye’nin faiz oranları verilmiştir. Buna göre, 12 aylık dönemde Euro Bölgesinde faiz oranları temkinli bir seyir sürdürmektedir. Bu temkinliliğin ardındaki neden, hem Avrupa Merkez Bankası’nın FED’e kıyasla faiz konusunda daha tutucu olması hem de Birlik üzerinde –özellikle İngiltere’nin çıkış kararı almasından sonra- bir finansal kriz ve panik havası hissedilmesini önlemek yatmaktadır. Türkiye’de faiz oranları Parasal Birliğin faiz oranlarına kıyaslanınca oldukça yüksek bir sonuç ortaya çıkmaktadır. Ancak, Türkiye için negatif veya sıfıra yakın seviyede faiz oranının uygulanması için AB Ülkelerinde olduğu gibi enflasyonu % 2’ler seviyesine düşürmek gerekmektedir. Zira, enflasyon seviyesini düşürmeden negatif veya sıfır seviyesinde nominal faiz oranının uygulanması, hem tasarrufların, yatırımların ve dolayısıyla büyümenin önünde engel olacak ve işsizlik seviyesini arttıracaktır hem de yüksek faiz uygulaması nedeniyle gelen sıcak yabancı paranın gelişi açısından olumsuz bir süreç yaratacaktır(Köse ve diğ., 2015).

5.SONUÇ

Çalışmada Avrupa Birliğinin kuruluş sözleşmesi olan Roma Sözleşmesinden başlayarak birliğin yapısı ve işleyişi anlatılmıştır. Maastricht kriterleri çerçevesinde ülkelerin mali yapıları analiz edilmiştir.

Üye ülkelerin mali yapıları incelendiğinde, kriterleri sağlama açısından özellikle Borç Stokunun GSYİH’ya oranı açısından oldukça olumsuz durum gözlemlenmektedir. Bunda 2008 sonrası yaşanan krizin önemli etkileri olduğu kabul edilmektedir. Türkiye açısından bakıldığında Borç Stokunun GSYİH’ya oranı AB ortalamasının yarısı düzeyinde seyretmektedir. Bütçe açığının GSYİH’ya oranına bakıldığında da Türkiye’nin da olumlu göstergelere sahip olduğu görülmektedir. Ancak enflasyon oranı açısından olumlu göstergelere sahip olduğunu söylemek imkansızdır. Uzun vadeli faiz oranları açısından bakıldığında da durumun iç açıcı olmadığını belirtmek gerekir.

Anlatılanlar neticesinde mali disiplin sayesinde maliye politikası araçlarına sahip göstergelerde oldukça olumlu sonuçlar gözlemlenirken, enflasyon ve faiz oranlarında aynı durum görülememiştir. Türkiye’nin birliğe dahil olması kriterleri uygulayamayacak olmasından dolayı olumsuz sonuçlar yaratabilecektir, ancak birliğin gittikçe bozulan ekonomik yapısının ilerde birlikten İngiltere’nin ayrılmasıyla daha da bozulacağı bununla birlikte İngiltere’yi örnek alarak başka ülkelerin de ayrılmayı planlaması bozulan ekonomik yapının daha da bozulabileceğine işaret etmektedir. Sonuçta Türkiye’nin birliğe yapacağı muhtemel etkinin olumlu olacağı, ancak birliğin Türkiye’ye muhtemel etkisinin olumlu ya da olumsuz olduğunun bilinmemesinden dolayı Türkiye’nin bu hedefini gözden geçirmesi gerekmektedir. Türkiye, mali disiplinin bozulmaması açısından Maastricht Kriterlerini uygulamayı kendine ilke olarak benimsemeye devam etmesi gerekmektedir.



KAYNAKÇA

- Adda J. , Ekonominin Küreselleşmesi, İletişim Yayınları, İstanbul, 7. Baskı, 2013
- Akçay B. ,Euro Alanının Ekonomisine İlişkin Bir Değerlendirme, Ankara Avrupa Çalışmaları Dergisi, Cilt 5, No:2, Kış: 2006, ss.1-27
- Aytaç D. , Maastricht Antlaşması Yakınlaşma Kriterleri Çerçevesinde Bütçe Disiplini ve Türkiye İle İlgili Bir Karşılaştırma, Sosyoekonomik Dergisi, Temmuz-Aralık, 2006-2
- Bardo D. M. ve Jonung L., Monetary Unions: Theory, History and Public Choice içinde The future of EMUWhat does the history of monetaryunions tell us?, Editors: Forrest H. Capie and Geoffrey E. Wood ,Taylor & Francis e-Library, 2003, ss.42-69
- Boratav K. , Türkiye İktisat Tarihi, İmge Kitabevi, Ankara, 21. Baskı, 2015
- Bukowski S. , The Maastricht Convergence Criteria and Economic Growth in the EMU, No 24/2006, Quaderni del Dipartimento di Economia, Finanza e Statistica, Università di Perugia, Dipartimento Economia, 2006
- Dellas H. , European Monetary Union: A New Approach, Journal of International Money and Finance, Vol.16, No:4, pp.581-594, 1997
- Dumenil G. , Levy D. , Büyük Yol Ayrımı : Neoliberalizme Son Noktayı Koymak, Çev: Ayşen Gür, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015
- Eroğlu, N. , Türkiye’de Parasal Kesim ve Merkez Bankası İşlemlerinin Analizi, Der Yayınları, İstanbul, 2011
- Haug A.A. , Mackinnon G.J., Michelis L. , European Monetary Union: a cointegration analysis, Journal of International Money and Finance, 2000, ss. 419–432
- Jeronimo V., Pagan A. J., Soydemir G., Privatization and European Economic and Monetary Union, Eastern Economic Journal, Vol. 26, No. 3, Summer, 2000, ss. 321-333
- Kazgan G. ,Liberalizmden Neoliberalizme: Neoliberalizmin Getirisi ve Götürüsü, Remzi Kitabevi, 2016
- Köse Y., Atik M., Yılmaz B., Türkiye İçin Negatif Faiz OranınınUygulanabilirliği Ve Analitik Olarak İncelenmesi, Finansal Araştırmalar ve Çalışmalar Dergisi, Cilt 7, Sayı 13 ,Temmuz 2015, ISSN 1309-1123, ss. 321-339
- Moss B. H., Monetary Union in Crises: The European Union as a Neoliberal Construction, Palgrave Mcmillan, 2005, ss.29-50
- Özkan Günay N. E.,Avrupa Birliği Uyum Sürecinde Türkiye'nin Maastricht Kriterlerine Göre Performansı, Avrupa Araştırmaları Dergisi, Cilt 15, Sayı 1, 2007
- Stanford, J. ,Herkes İçin İktisat: Kapitalist Sömürüyü Anlama Kılavuzu, Çev: Tuncel Öncel, Yordam Kitap, İstanbul, 2015
- Szasz A., The Road to European Monetary Union, içinde The Rome Treaty (1958) and the Barre Plans (1968-9), Palgrave Mcmillan, 1999, ss. 7-14
- <http://ec.europa.eu/eurostat/data/database> (Erişim,2017)
- <http://www.tcmb.gov.tr/wps/wcm/connect/TCMB+TR/TCMB+TR/Main+Menu/Istatistikler> (Erişim, 2017)



JOURNAL OF AWARENESS

GÜZELİ BİLİNCİN UFKUNDA ARAMAK

Prof.Dr. Cemal SAKALLI

Mersin Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi
Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü

ÖZET

İnsanın bilme etkinliği üç temel bilgi katmanı üzerinde gerçekleşir. Bunlar duyular, tahayyül ve akıldır. Bir bilgi kategorisi olarak güzel, duyuların olduğu kadar tahayyülün ve aklın da bir konusudur. Estetik disiplinini felsefeye kazandıran Baumgarten, bilgiyi duyusal ve akılla ulaşılabilen kategoriler olarak ayırmıştır. Estetik hakikate duyusal bilgiyle, nesnel hakikate akılla ulaşılabilir, der. Baumgarten nesnel hakikati estetik hakikatten ayırırken, nesnel hakikatin estetik ufkun üstünde yer aldığını öne sürer. Baumgarten'den sonra genelde ufuk özelde de estetik ufuk sadece mekanın tahayyül edilen kısmı olarak değil, bizzat tahayyülün kendisi olarak da öne çıkar. Bu çalışmada bir mekan olan ufkun resim tarihinde gelişme evresine değinilecek, ufkun sınırlılığı ve sınırsızlığı tartışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: *Güzel, Bilgi, Ufuk, Mekan, Baumgarten, Arnheim.*

QUEST FOR BEAUTY IN THE HORIZON OF CONSCIOUSNESS

ABSTRACT

Human's knowing activity takes place on three main knowledge layers. These are senses, imagination and mind. As a knowledge category beautiful is a subject of envisagement as much as senses. Baumgarten, who contributed to philosophy by introducing esthetics as a discipline, differentiate knowledge to categories that are reached by senses and mind. Esthetic truth can be reached by sensory knowledge, objective truth can be reached by reason. While Baumgarten differentiating objective truth and esthetic truth, he asserts that objective truth is superior to esthetic truth. After Baumgarten, horizon in general, esthetic horizon in special is not only a part of the envisioned space, it becomes prominent as envisagement itself. In this study, the development of the horizon as a space in art history we will be touched, and the boundaries or limits and limitlessness of the horizon will be discussed.

Key words: *Beautiful, Knowledge, Horizon, Space, Baumgarten, Arnheim.*



1. GİRİŞ

Sanat, bilim ve kültür (Artefakt) söyleminde duyuşal, imgesel ve bilimsel bilginin doğruluk değeri antik dönemden beri, özellikle de modern zamanda yoğun olarak tartışılmıştır. 2017 yılında Çanakkale’de Bilim Sanat ve Kültürde Güzeli Arayış başlıklı bu kongrede konunun yeniden ele alınması heyecan vericidir. Kongrenin başlığına esin kaynağı olan "Anadolu Topraklarında Güzeli Arayış" sergisinin Anadolu'nun 12 bin yıllık uygarlık geçmişinin insanlığa kazandırdığı devasa bilgiyi, deneyimi bize yeniden hatırlatması, anlatması, üzerinde yerleşmeyi sürdürdüğümüz bu toprakların kıymetinin anlaşılması için çok değerli bir hizmet sunduğunu vurgulamak isterim. Asıl muhafazakarlığın bu topraklarda oluşan her türden bilginin, yaşam deneyimlerinin, güzelliklerin sahiplenilmesi olduğunu vurgulamak isterim.

Günümüzün gerçekliğini vurgulaması bakımından, yazıma bir alıntıyla başlamak istiyorum. “Sanatlar, algıya dayandıkları için ihmal ediliyor, algı da düşünce iğermediği varsayımıyla küçük görölüyor”(Arnheim 2015;17). Bu duruma örnek olarak sanat eğitiminin ve sanatla ilgili derslerin okul müfredatlarında gereği gibi önemsenmemesi, sanat derslerinin iğerini bir bilgi biçimi olarak değil de eğlenmenin, hoş beceriler kazandırmanın bir yolu, kafa boşaltma, rahatlama imkanı olarak düşünölmesi gösterilmektedir. Kısacası günümüzde güzel sanatlar insanın akıl yürütme ve tahayyöl gücünün gelişmesine katkısı bağlamında değil, daha çok "güzel beceriler" kazanma ve "eğlenme" algısıyla biçimlenmektedir. Güzel sanatlara ilişkin bu algı, sanatın da bir bilme biçimi, düşünme biçimi, dünyayı anlama yöntemi, insanı anlama çabası olduğunu doğal olarak görmezden geliyor.

Güzel sanatlara ilişkin bu algının yansı sıra, özellikle modern dönemle başlayan ve doğa bilimlerini bilginin en üst biçimi olarak gören rasyonel kültürün, bilimlerde uzmanlaşmayı öne çıkararak bilgi hayatını ve bilimleri birbirinden koparmış olması da önemli bir sorun olarak önümüzde durmaktadır. Bugün bilimin herhangi bir alanında uzmanlaşmış bir kişi, uzmanlık alanının dışında herhangi bir bilgiyle, yöntemle ciddi anlamda hesaplaşmamaktadır. C.P. Snow’un *İki Kültür* (1993) adlı çalışmasında bilim hayatı ile entelektüel hayatın birbirinden uzaklaşmasına, hatta birbirine yabancılaşmasına ilişkin görüşleri buna iyi bir örnektir.

Tarihe bakıldığında, insanlar günümüzde olduğu gibi belli bir alanın uzmanı değil, hem bir felsefeci, bir matematikçi ve sanatçıdır. “Demokritos, Platon, Öklit, İbn-i Heysem, Leonardo da Vinci, Rene Descartes ve Johannes Kepler gibi felsefeciler, matematikçiler, sanatçılar ve gökbilimciler bütüncöl bilgi biçimleriyle bilgi formlarının temel taşlarını örmüşlerdir”(bkz. Groh 2016; s.20). Bilginin bütüncöl formu, insanın temel bilme etkinliğinin üç katmanlı bir yapı altında toplanmasıyla mümkün olmuştur. Bunlar: a) duyuşlar, b) tahayyöl ve c) akıldır. Duyuşlar, tahayyöl ve akıl ayrı ayrı bilgi yapıları gibi gözükse de her biri birbirini tamamlayan katmanlardır; bilgiyi tamamlayan formlar olarak bunları birbirinden ayırmak imkansızdır. Çünkü bilgi duyuşlarımızla edinilen tasarımlar, görölmemeyenin tahayyölü ve aklın birlikte hareket etmesiyle biçimlenir.

Bugün doğa/fen bilimleri "kesin bilimler" olarak tanımlansa da, onun ulaştığı bilginin kesinliği her daim "yanışlanabilir" olmasında yatar. Doğru bilgi yanışlanabildiği ana kadar doğrudur. Fakat şunu da biliyoruz ki, örneğin Ortaçağ'da kilise, Tanrı sadece gönülle bilinebilir, akılla değil, diyerek nasıl akılla ulaşılan bilgiyi doğru bilgi olarak kabul etmediyse, özellikle akıl çağında, bilimsel devrimlerle birlikte duyuşal bilgi de bilim insanlarınca güvenilir olarak görölmuştur. Oysa duyuşlar bilginin en önemli kaynağıdır. Böyle olmasına



rağmen duyulara bir güvensizlik de atfedilmiştir. Duyuların "eksik, yanıltıcı bilgi" verebildiğine inananların gerekçesi şudur: "Duyular sadece akli harekete geçirir, fakat kusursuz değildir. O nedenle hakikatin küçük bir kısmının kaynağı olabilirler" (Adler 2013: 33). Giordano Bruno'nun eleştirisi yaklaşık olarak böyledir. Ona göre duyuların sınırlılığı, algılanabilir olanı da sınırlandırır. Dolayısıyla duyular sınırlı bir bilgi kaynağıdır, o nedenle duyuların ilettiğine sınırlı bir güven duyulabilir.

2. DUYUSAL BİLGİ-KAVRAMSAL BİLGİ

Duyusal bilgiyle kavramsal bilgiyi aralarındaki ilişki bakımından ilk tartışan kişi, Alexander Gottlieb Baumgarten'dir. Baumgarten'in "Aesthetica"sının 27. bölümünün konusu estetik hakikat ve nesnel hakikattir. Onun tasarımındaki estetik hakikat duyusal olarak bilinebilendir. Nesnel hakikat ise, nesnel hakiki olanın belli bir ruhtaki tasarımıdır. Bunu öznel ya da mantıksal hakikat olarak da adlandırır. Nesnel hakikat akla benzer düşüncenin konusudur ve bir üst bilgidir. Bir duyusal bilgi yetisi olarak estetik hakikat ise bir alt bilgi yetisidir (Baumgarten 1983: 55). Baumgarten nesnel hakikate akılla ulaşılabileceğine, akılla ulaşılabilen bilginin bir üst bilgi kategorisi, duyusal bilginin ise öznel estetik hakikati oluşturarak bir alt bilgi kategorisi olduğunu düşünür. Estetik duyusal bir bilgidir; öznel olduğu kadar muğlak bir bilgidir. Burada muğlak sözcüğü estetik bilginin belirsizliği anlamında kullanılmaz, aksine, bu bilginin yoruma ihtiyaç duyduğuna gönderme yapar. Açıklık ve seçiklik zihinsel bilginin ölçüsüdür, zihinsel bilgi ise mantık bilgisidir. Estetik bilginin ölçüsü olarak görülen muğlak bilgi ise, duyuların ortaya koyduğu tasavvurlardır. Estetik hakikatle nesnel hakikat arasında bir denklik o nedenle imkansızdır. Çünkü her ikisi de birbirine tezattır; biçimlenişleri, inşaaaları farklıdır. Her iki bilginin inşaaaları farklı da olsa, Baumgarten'e göre duyulara eşlik eden akli algılamak olanaklıdır. "(...) düşünce şeylerin açık ve entelektüel bilgisini derinlemesine işlerse, bu düşünce kendi ufku içerisinde şeyleri duyularla ve buna eşlik eden akli hassasiyetle algılayabilir" (Baumgarten 1983: 57). Böylece Baumgarten estetik ve nesnel hakikati biçimlenişleri bakımından ayrı tutsa da, düşüncenin içinde olan entelektüel bilgiye duyuların ve aklın birlikte eşlik ettiğini vurgular.

Baumgarten Aesthetica'sında duyusal bilginin olanakları konusunda estetik ufuk kavramını kullanır. "Hakikat estetik ufku üzerindedir (...)" (Baumgarten 1983: 59). Burada hakikate ulaşmanın olanaklarını tartışırken, nesnel hakikati estetik ufku üzerinde görür, bir başka deyişle, nesnel hakikat duyusal bilginin üzerindedir. Bir bakıma duyusal bilgi ilksel bir bilgidir, diğer bilgiler bunun üzerine inşaa edilir.

Nesnelerin zenginliği bölümünde duyusal bilgi ile kavramsal bilgi arasındaki ilişki biraz daha açıklığa kavuşur. Baumgarten şöyle ifade eder. İnsan bilgisinin ufku, ortalama insan aklına görünen nesnelerin sınırsız toplamından sınırlı nesneyi kapsar. Ortalama insan akli tarafından mükemmel olarak tasarımılanan nesneler aklın veya anlama yetisinin mantıksal ufkunu oluşturur. Ortalama estetik akılda güzel olarak parıldayan nesneler ise estetik ufku oluşturur (Adler 2013: 38). Şu ifade akıl ile güzel arasındaki ilişkiyi net biçimde ortaya koyar: "Estetik ufku, aklın güzel olanının benzeridir". Böylece estetik ufku kavramı, aklın güzel olanı olarak konumlandırılırken, mükemmel tasarlayan akıl kavramını da kullanır. Burada öne çıkan düşünce, aklın nesneleri mantıksal, onun benzeri olan estetik ufku ise nesneleri estetik tarzda kavradığıdır.



3. DUYUSAL VE KAVRAMSAL BİLGİ ARASINDA UFUK

Baumgarten duyusal ve kavramsal bilgiyi birbirinden ayırmanın ufuk olduğunu öne sürer. Mantıksal ve estetik ufuk ne anlama gelmektedir? Bunu sanat tarihinde aydınlatma olanağı vardır. Fakat önce sözlüklerde bir gezinelim.

Ufuk, , Ar. Ufk;

1) Gökyüzünün yerle birleşmiş gibi görüldüğü yer. Örn. *Ufuklarda gümüş ve bakır bulutlar* (Ahmet Haşim), *Bence bayram ufukta gün bitince* (Cahit Sıtkı Tarancı), *Dağlar nasıl bakarsa siyah ufka öyle bak* (Yahya Kemal),

Bir de mecazi anlamı vardır

2) Bir kimsenin düşünce ve görüş gücü, anlayış ve kavrayış alanı, ihata. *Ufku dar, ufku geniş olmak*, “*Bu seyahat onun ufkunu genişletti*”, “*Osmanlı’ya ufuk açabilir miydi Robenson*”(Cemil Meriç),

3) Bir kimsenin dışında bulunan değişik çevre, muhit: *Her sıkıldıkça arar/ Dar hayatında ya dost ufku ya canan ufku* (Yahya Kemal).

4) Ufuk düzlemi: Coğ. Göz hizasından geçen ve o yerin çekül doğrultusuna dik olan düzlem. Ufuk hattı (çizgisi): ufuk düzlemiyle resim düzleminin kesiştiği doğru. (Ayverdi 2010: 1280).

Ufuk, hem duyusal hem de kavramsal bilginin mekânsal düzlemidir. Bu mekânsal düzlem hem sınırlandırmak, sınır çizmek anlamında bilginin mekanla gerçekleşmesi, daha doğrusu görülen ve görülemeyen, sınırın bu tarafında ve diğer tarafında olan, iç ile dış arasındaki duyusal bilgi ve tahayyül düşüncesinin temel dayanağıdır. Aslen astronomide ve coğrafyada kullanılan ufuk kavramı nesnel bir sınırı gösterirken, 17.yy.da felsefeye ve oradan da bilgi kuramına geçmiştir. Nesnel bir durumun, alanın, sınırın adı olan ufuk sonraları insan bilgisinin sınırını gösteren bir metafora da dönüşür (Adler 2013; 25). Bilginin ufku, bilgi ile bilgisizlik, bilinebilir ile bilinemez arasındaki sınır çizgisini içerir. Baumgarten ufuk kavramını mecazi anlamda kullanmıştır. "Anlayış ve kavrayış gücü". Bu güç, ufkun sınırında harekete geçer. Ufuk duyusal, tahayyül ve akla dayalı bilginin mekânsal olarak birleştiği yerdir; bu üç bilginin, bilgi deneyimlerinin de kavşak noktasıdır.

Mekan olarak ufuk ile bilgi deneyimi arasında önemli bir bağıntı resim tarihi ve edebiyatta manzara betimlemeleri çerçevesinde kurulur. Resim tarihinde ufuk kavramının üç bileşeni vardır. Bunlardan birincisi, mekânsal anlamda ufuktur. Mekansal anlamda bir gerçeklik olarak ufuk bir epistemik sınırlandırma olanağıdır. Yeni bilinen ve bilinmeyen mekanların anlaşılması aynı zamanda yeni düşünme boyutlarıyla ilgili sonuç çıkarmayı olanaklı kılar.

-İkinci anlamıyla ufuk öncelikle bilinçte algılanan, şu anda mevcut olan ve mevcut olmayan, algılanamayandır; duyu alanına dahil ve hariç olandır.

-Ufuk kavramının üçüncü boyutu bir süreklilik biçimidir. Ufuk, ontolojik olarak kapalı bir dünya değildir, kapalı veya sınırlı mekanı aşmadır. Mekanı ve zamanı hiç olan şeyle karşılaştırmaz, aksine, bilinen mekan ve bilinen zamandan öteye geçerek bilinmeyen, ancak sonuç çıkarımlarına olanak vereni de imler (Koschorke 1990; 9). Bir başka deyişle ufuk, bilinenden bilinmeyene geçiş olanağıdır; yani duyusal algıyla anlaşılabilir olan dünyayla maddi dünyanın birbirini izlediği, bilinmeyene bilinenden gidildiği, duyuların, imgelemin ve



aklın da birbiriyle etkileşim içinde olduğu alandır. Baumgarten ufku duyusal ve nesnel/kavramsal bilginin başladığı, bilginin ayrılaştığı nokta olarak vurgulamıştı. Fakat bir başka açıdan bakıldığında, anılan bilgi türlerinin belirginleştiği yer değil sadece, birleştiği noktadır ufuk. Bunu resim ve edebiyat tarihinde görmek mümkündür.

4. GÖRMENİN ODAĞI: UFUK VE PERSPEKTİF

Ufuk, Rönesans'ta özellikle de resim sanatında perspektifle birlikte ortaya çıkan, görmenin çizgisini ve dolayısıyla mekan algısını biçimlendiren, resim sanatında ve edebiyatta manzara betimlemesini derinden etkileyen bir kavram olmuştur. Resim sanatında perspektif uygulamasının, yani bakan gözün perspektifinin yaygınlaşmasıyla mekandaki derinlik, ya da derin mekanın yardımıyla mekanın bütünsel görünümü, dolayısıyla bütünsel bir görüş alanı bir olanak olarak belirmiştir. Bu gelişme hem resim tarihinde hem görmenin tarihinde bir devrimdir.

Perspektifin derinleştirmeyi sağlamanın ardından spekülative mekanın fethi artık kesinleşmiştir. İnsan mekanı fethetmiştir, denebilir. Rönesans bu teknikle optik, coğrafi ve kozmik uzaklığı zihinsel olarak sadece keşfetmez, fetheder. Böylece bilindik olanın sınırı ile dünyanın sınırı sadece zamansal olarak değil, motif bakımından da iç içe geçer. Burada keşfedilen, perspektifle dünyanın çevresinin temelde birbirinden farklı olmadığıdır. Bu iki özellik de birbirine benzerdir. Dolayısıyla ufuk, dünyanın ucu, ötesi değildir artık, bakan öznenin konumuna bağlıdır, o konuyla birlikte değişir (Koschorke 1990: 11).

Bu gelişme bakan öznenin konumunun, bakan öznenin, dolayısıyla da bakmanın merkeze taşınması demektir. Sınır ya da sonluluk ve sonsuzluk fikri tanrısal, mitolojik tasarımdan dünyasal ve bilinç tasarımı alanına taşınmıştır artık. Ufkun bilinç tasarımı alanına taşınması, bakanın perspektifinin hareketliliğinin de bir göstergesi konumundadır. Gerçeklik artık hem bir bütün hem bir parçadır, çünkü bakanın konumundan anlam kazanır. Bakanın konumundan anlam kazanan dünya ise, sınırsız uzaklığa sahip bir dünyadır da. Ya da sınırın ötesindeki, ufkun ötesindeki dünya, dünyanın da bir özelliği olarak belirir.

Yeniçağın resim anlayışındaki belirleyici bu dönüşüm sonlu olandan sonsuza, görünenden görünmeyene, bilinenden bilinmeyene, duyusaldan tahayyüle geçişi simgelediği gibi, duyusal olanla tahayyül arasında önemli bir bağı da kurar (Koschorke 1990: 56).

Rönesans çağında perspektif anlayışıyla tanrısal olan sonsuzluk resim sanatında ve şiirde mekansallaştırılmıştır. Yaratılışın mekanı sonsuzluğa doğru genişlemiştir. Bu dönüşüm süreci yeni bir mekan sınırı kavramını oluşturur. Dünyanın mekanıyla Tanrının mekansızlığı arasındaki metafizik ayrımın yerine bütün sonlulukları aşan bir ilerlemeci bilinç öne çıkmış ve sınırın niteliksel kavramını silmiştir. Ampirik dünyanın hinterlandı sanal olarak ampirik olur. Sonsuzluk geneli görme tarzında değil, görüşün sürekli aşılması, onun ötesine geçilmesi işlemi, zamansal akışta oluşan olarak tasarımılanır (Koschorke 1990: 76). Hareket halindeki sınırın bu yeni modeli zaman kategorisi olarak da görülebilir. Bu gelişme tarihe yönelmeyi, tarihin bir anlam olanaklarının toplamı olduğu düşüncesine götürür.

Görülebilir ile görülemez arasındaki ilişkinin temel epistemik yeni yasasıyla sınır anlaşılabilir bir yapısal dönüşüme uğrar. Bu da mekanın üç boyutlu olarak tasarımılanmasıyla mümkün olmuştur. Mekan simgesel bir yapıdan görmenin, görüşün (Anschauung) ortamına evrilmiştir (Koschorke 1990: 79). Bu görüş, yani Anschauung, bir nesneyi, bir şeyi gözle derinlemesine görmek, düşünerek görmek, hatta gözle düşünmektir. Ufuk bu anlamda,



görünen ile görünmeyen arasındaki anlamsal bir oyuna denk gelir ve hiçbir öge diğer bir ögeye indirgenmez.

Görmenin ve görüşün sınır çizgisi olarak ufuk Avrupa söz merkeziliğinin başladığı bir sürece de denk gelir. Ufuk geometrik olarak özne merkezli bir bakış tarzı geliştirilmesinden doğar. Bakma noktasının istendik yere kaydırılmasıyla, yani bakışın bilinmedik olana yöneltilmesiyle genişletilir. Böylece bakmanın merkezinin merkezsizleşmesi, başka sınırlara doğru kaydırılması süreci başlar. Bakışın merkezi artık sürekli hareket halinde olacaktır, tıpkı gözün hareket etmesi, gözün hareketli olanı izlemesi gibi (bkz. Koschorke 1990: 81).

4. UFUK: SONLULUK VE SONSUZLUK DÜNYASI

Başlangıçta bakışı sınırlandıran ufuk kavramı kapsamlı dönüşümünü sonluluk sonsuzluk tartışmaları çerçevesinde gerçekleştirir. Skolastik ilahiyat ufku duyular ve duyuyüstü dünya arasındaki sınır çizgisi olarak kabul etmişti. Ancak 17. yy.dan sonraki anlayışta insan her iki dünyaya, yani ufka sahiptir. Bu dünya bir bakıma zamansal ve ebedi şeylerin arasındaki sınırdır. Bu aynı zamanda insanın hem zihinsel hem bedensel doğasıdır. Dünyaya ilişkin insan deneyiminin, bir bakıma kendini belirlemenin de koşulu, ufuktur. İnsanın düşünümleme yoluyla kendi bilincini belirlediği bir ufku vardır. Bu anlamda insan deneyiminin kısmılığı, yetersizliği her zaman mevcuttur. Duyusal, imgesel, kavramsal bilgi olanağı olarak ufuk, kapalı-açık, uzak-yakın, ben-başkası arasındaki deneyimin tekrarlanmasıyla da sürekli yeni ufka açılan bir yapıdır (Bkz. Jauss 1984: 661). Hans Robert Jauss'un alımlama estetiği bağlamında yeniden kurduğu ufuk, bir bakıma insanın bilinç düzeyindeki mekanını açılar. Ufuk bu anlamda sadece gözün ya da bakmanın eriştiği ve tahayyülün başladığı nesnel bir mekan değil, bilincimizde yer alan görme ve tahayyül etme, düşünme mekanıdır. Bu anlamda ufuk aynı zamanda bilincin kendini kurduğu zihindeki bir mekanıdır.

J. M. Groh, "Mekan Yaratmak" (2016) adlı yapıtında, farklı duyuların nesnelere mekânsal konumlarıyla ilgili bilgileri ve mekanın biçimini ortaklaşa olarak işlediğini, çeşitli zaman aralıklarıyla içinde birbiriyle etkileşime girdiğini, belleği de içeren bir sentez gerçekleştiğini, dolayısıyla bellek ile mekânsal yeteneklerimizin birbirini desteklediğini ortaya koyar (Groh 2016; 183). Bir nesnenin görünen biçimi, görünmeyen biçiminin hayal edilmesine kaynak oluşturur. Mekanın veya nesnenin görünmeyen tarafını görünen tarafının bilgisinden tamamlarız. Zihnin bütüncül ya da ortak çalışmayla duyuların iletildiği bilgileri birbiriyle ve bellekte var olanlarla ilişkilendirerek işlediği, bugün nörolojide bilinen bir gerçektir (bkz. Daemrich 1974; 26).

Zihin biliminin bugün ulaştığı bilgiye göre, görme gözle sınırlı değildir. Görme olayı bilgilerin %90'nını iletmesine karşın, görme zihinde gerçekleşir (Daemrich 1974; 26). Bu durum, yukarıda Baumgarten'in irdelediği bilginin çeşitliliğinin nedenini açıklamayı bakımından önemlidir. Mekan ve nesne dünyası duyuların zihinde işlenmesinin bir sonucu olduğuna göre, ufku sadece dış dünyada değil, zihnin dünyasındaki bir işlem, bir yapılandırma süreci olarak görmek olanaklıdır.

5. SONUÇ

Nesnelerin görünmeyen biçimini görünen biçiminden, mekanın ya da ufuk çizgisinin ötesini, görünmeyen ötesini görünen yüzünden hareketle hayal ediyorsak veya çıkarımda bulunarak bilebiliyorsak, bu durumu belirleyen deneyim ve beklentimiz olduğunu öne



sürebiliriz. Deneyim ve beklenti ufkumuz, burayı mekânsal ve zamansal olarak ufuk çizgisinin ötesine, şimdiyi hem geçmişe hem geleceğe bağlar. Güzelliği bilincin ufkunda aramak, beklenti ufkumuzu, beklentilerimizi oluşturan geçmiş deneyimlerini ve gelecek tahayyüllerini aramak demektir. Güzelliği sadece dünyasal mekanda, gözün eriştiği yerde kurmayız, zihnin, duyuların, sözün, rengin, sesin mekanında kurarız. Duyu ve tahayyüller kadar akıl da bu mekanlarda işlevsel olarak vardır.

Günümüzün anlayışı ve özellikle de sinirbilimi duyuşsal bilgi, kavramsal bilgi ayırımına mesafeli bakmaktadır. “Düşünme denilen bilişsel işlemlerin, algının üstünde ve ötesinde zihinsel süreçlerin ayrıcalığı değildir; aksine algının esas malzemeleridir”(Arnheim 2015; 28). Buna paralel olarak Arnheim, duyuların zekadan ayrı olmadığını, duyuların ve duyuşsal tepkilerin zekice olduğunu öne sürer. İşitme, görme ve koklama mesafe duyuşları arasında yer alır. Mesafelerin ötesini hissetme yeteneğini, zeki bir kişinin uzak görüşlülüğü dediğimiz şeyle ilişkilendirmek çok da olanaksız değildir”(Arnheim 2015: 32). Alımlayanla alımlanan şey arasında, bilinenin bilinmeyenle, görünenin görülmeyenle kurulan bir ilişkiyle, yansız bir ufukla mümkündür. Bu ufuk hem alımlanan hem de alımlayan dünyanın birbirini ortaklaşa belirleyerek yeniden kurmasıyla biçimlenir.



KAYNAKÇA

- Adler, Hans v.d. (2013), Horizont und Idylle. Aspekte einer Gnoseologie von Aisthesis und Noesis. Hans Adler ve Lynn L. Wolff (yayımlayan), Aisthesis und Noesis. Zwei Erkenntnisformen vom 18. Jahrhundert bis zum Gegenwart (içinde) Wilhelm Fink V. München. s. 25-42.
- Arnheim, Rudolf (2015), Görsel Düşünme. Çeviren: Rahmi Ögdül. Dördüncü basım. Metis yayınları. İstanbul.
- Ayverdi, İlhan (2010), Kubbealtı Lügatı. Misalli Büyük Türkçe Sözlük. İstanbul.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1983) Theoretische Aesthetik. d. grundlegenden Abschn. aus der "Aesthetica" (1750/58); lat.-dt. /çeviren ve yayımlayan: Hans Rudolf Schweizer. Hamburg.
- Daemrich, Horst S. (1974), Literaturkritik in Theorie und Praxis. Francke Verlag, München.
- Groh, Jennifer M. (2016), Mekan Yaratmak. Beyin Neyin Nerede Olduğunu Nasıl Biliyor. Çeviren: Gürol Koca. Metis Yayınları, İstanbul.
- Jauss, Hans Robert (1984), Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. 4. Basım. I. Basım 1982. Suhrkamp Verlag. Farnkfurt am Main.
- Koschorke, Albrecht (1990), Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.

KARAZ SERAMİKLERİ ÖRNEKLERİ IŞIĞINDA GELENEKSEL KÜLTÜR NESNESİNDEN ESTETİK KATEGORİYE GEÇİŞ

Prof. Yasemin YAROL

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Seramik Bölümü

ÖZET

Tarih öncesi dönemde, genellikle bir işleve hizmet etmek amacıyla üretilen seramikler, her birinin kendi zamanı içinde tekrarlanmasıyla kendi geleneğine ulaşmasını sağlamıştır. Üretim tekniği, bezeme türleri, pişirim şekli ya da kullanım yeri bu geleneğin tanımlayıcı birimleridir. Karaz seramikleri için bu durum tamamen tipiktir. Hatta bu seramik geleneği, kültürün geleneğini tanımlayan kanıtlar olmuştur. Günümüzden yaklaşık 5 bin yıl öncesine baktığımızda, bu kültürü kendi zamanımızın bulunduğu seviyeden değerlendirmek, zaman zaman yanlış olabilecek üst değerlendirmelere neden olabilir. Bu nedenle, daha çok geleneksel kültür nesnesi olarak yorumlanan seramiklerle ilgili, sanatsal değerlendirme yapıldığında, zaman konusu kendi gerçekliğinde değerlendirilmelidir. Bir sanatsal nesneyi/arkeolojik buluntuyu/sanat eserini(?) hangi sanat akımından değerlendirmeye çalışırsak çalışalım; ulaşacağımız sonuç, söz konusu nesnenin kavramına yönelik değerlendirmeler özelliğinde olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Karaz seramikleri, kültür nesnesi, estetik

Prehistorik dönemde görülen işlevsel özellikteki formları, bugünkü sanat anlayışımızla değerlendirdiğimizde; sanatın kökeninden yola çıkarak; yakın tarihimizdeki modernizm, minimalizm hatta modern sonrasından de söz etmemiz gerekir.

“Sanat olgusunun, toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu, insanın yeryüzünde varoluşu ile birlikte düşünülmesi gerektiği, diyalektik maddeci yöntemin tarihe uygulanmasından sonra her gün biraz daha aydınlığa çıkmıştır.” (Doğan, 1975: 147) Ancak sanat olgusunun anlaşılmasından önce, insanın varoluşunu gerçekleştirmesinin en önemli nedeninin, aklı ve elini birlikte kullanıp yaratmasında olduğunun anlaşılması gerekmektedir. İnsan, gereksinimlerin ortaya çıkardığı, araç-amaç ilişkisini bu sayede gerçekleştirebilmiştir. “Bilinçli varoluş, bilinçli eylem demektir” tanımını yapan Fischer,



insanda aracın amaçtan önce geldiğini; amacın aracın kullanımına göre açıklandığını ifade etmektedir (Fischer, 1995: 20). Yani, “Doğayı yeni bir gözle görebilme, olayları önceden kestirip onlara yön verme olanağını ancak cansız, yerine başkası konabilir, değiştirilebilir araçlar yaratır” (Fischer, 1995: 21). Doğanın sunduklarının birlikte değerlendirilip bir amaca yönlendirilmesinin en iyi örneğini seramikte görürüz. Toprak-su-hava-ateş... Toprağın su ile birleşerek çıktığı macera çamur olmasıyla başka bir boyut kazanır. Çamur haline gelen toprağın şekillendirilmesi, şekillendirilen ürünün hava ile kurutulması ve yolculuğun son durağı olan ateş ile pişirilmesi.

İnsanın doğa ile ilişkisinin en önemli sonucu kendini yaratan insandan sanatı yaratan insana geçişin olmasıdır. Toplumsal, bireysel, ekonomik ya da siyasi nedenlere dayandırılarak, sanatın ne olduğuyla ilgili, pek çok görüş, öneri bulunmaktadır. Ancak, sanatın ne olduğu ya da ne olmadığıyla ilgili görüşlerin bu çalışma içinde değerlendirilmesi, bizi asıl konumuzdan uzaklaştıracaktır. Bu nedenle sadece, seramik özelinde ilişkilendirilebilecek görüşlerden yararlanılacaktır.

Caudwell’in “Ne hakikat ne de güzellik sanatın ve bilimin amaçları olamaz, onların amacı dünyayı değiştirmek, insanları değiştirmektir” (Doğan, 1975: 152) önermesi, seramiğin sanat ve bilimle olan ilişkisinin en güzel tanımı olarak değerlendirilebilir. Başlangıcında sadece kullanım nesnesi olan seramikten, uzay seramiğine gidilen süreçte, seramik dünyayı değiştirmiştir.

Tarih öncesi dönemde, genellikle bir işleve hizmet etmek amacıyla üretilen seramikler, her birinin kendi zamanı içinde tekrarlanmasıyla kendi geleneğine ulaşmasını sağlamıştır. Üretim tekniği, bezeme türleri, pişirim şekli ya da kullanım yeri bu geleneğin tanımlayıcı birimleridir. Karaz seramikleri için bu durum tamamen tipiktir. Hatta bu seramik geleneği, kültürün geleneğini tanımlayan kanıtlar olmuştur. Çoğu arkeolojik metinde geleneğe yönelik yapılan yorumlarda tutucu-geleneksel tavırdan söz edilir. Ancak bu noktada, seramiğin ortaya çıkışında bağlı/sahip olduğu teknolojik seviyenin belirleyici durumunun kesinlikle göz ardı edilemez olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Bu, tamamen var olanın üretim geleneğini belirlemesi durumudur.

Günümüzden yaklaşık 5 bin yıl öncesine baktığımızda, bu kültürü kendi zamanımızın bulunduğu seviyeden değerlendirmek, zaman zaman yanlış olabilecek üst değerlendirmelere neden olabilir. Bu nedenle, daha çok geleneksel kültür nesnesi olarak yorumlanan seramiklerle ilgili, sanatsal değerlendirme yapıldığında, zaman konusu kendi gerçekliğinde değerlendirilmelidir. “... sanatın bizatihi kendisi, kendisinde taşıdığı ölçütler yüzünden zamansız ya da zaman dışıdır. Bu demektir ki, sanatın özel bir takvimi ya da özel bir saati yoktur. Ama gerçek takvim ve gerçek saat, sanat yapıtı içinde işlemektedir.” (Tansuğ, 1997: 117). Bugün arkeolojik buluntu olarak karşımıza çıkan, karbon testi ile bilimsel olarak kendi yaşı ve zamanı hesaplanan seramiklerde, sanatsal değerlendirme yaparken, söz konusu seramiğin yaşı ve zamanının olmadığını görürüz. “Yani sanat yapıtı, içeriği ya da atmosferi ile değil, doğruca kendi oluşum göstergeleri itibarıyla zamandan yoksundur” (Tansuğ, 1997: 117). İçi beyaz, dışı ışıltılı siyah, bazen kazıma, bazen rölyef şeklinde bezemeleri olan, özellikle yalın formları ile dikkatimizi çeken Karaz seramiklerine baktığımızda bu zamandan yoksunluk dipdiri karşımızda durur. Tansuğ’un, sanatın zamanı, zamanın gerçekliği üzerine yaptığı “Sanatın zamana direnen kalıcılığı, kendisine ait bir ölümsüzlük iddiası ile zamanın ötesine geçmiş olmasında değil, fakat zamanın sonsuz akışına dayanabilen ve onun



değişimleriyle de özdeş olabilmeyi başaran değerindedir.” yorumu, Karaz seramikleri için de getirebileceğimiz en başarılı yorum olacaktır.

Aslında sanat, her zaman olası en büyük gücü, bütünüyle dünyayı yöneten gücü –ilahi bir güç ya da doğanın gücü olabilir- temsil etmeye çalıştı. Nitekim gücün temsili olan sanat, bilindiği gibi, yetkisini yine bu güçten aldı (Groys, 2013: 8). Karaz kültürü üzerine yapılan arkeolojik araştırma/değerlendirmeler de, inanç sistemi ile ilgili net verilere ulaşılamasa da, Işıklı'nın kültüre ait, “antropomorfik veya insan yüzlü ocaklar” tümüyle seremoni amaçlı, külte yönelik objeler olarak tanımladığı,(Işıklı, 78) pişmiş toprak eserlerin kaynaklığına, gücün temsil edildiği, kültürün sanat temsilcileri diyebiliriz.

Sonsuz zaman akışına dayanan ve onun değişimleriyle özdeş olabilmeyi başaran Karaz seramiklerinin, yakın zamanımıza ait, -daha çok geleneklere karşı durarak ortaya çıkan ve kendi geleneğini oluşturan, bu durumu ile ironi oluşturan- sanat akımları ile değerlendirmek istediğimiz de; modernizm, özellikle minimalizm ve kısmen modern sonrasının temel özellikleri ile paralellik gösterdiğini görürüz. Öncelikle, bu sanat akımlarının oluşumları, etkileri ya da sonuçları gibi geniş bir değerlendirmeye girmeyeceğimizi belirtmeliyim. Çünkü bu akımların her biri burada anlatılamayacak derinliktedir. Amacımız, sadece genel tanımları ile birlikte vereceğimiz bu .izm'lerin Karaz seramiklerinin değerlendirmesine getireceği katkı yönünde olacaktır.

Ekonomiden felsefeye kadar tüm alanlarda gelenekselleşen olgulara, bir karşı durma ya da sorgulama olarak tanımlayabileceğimiz modernizm de, kültürde var olanın yeni ve daha iyi olanla değiştirilmesi gerekliliği savunulur. 20.yy'da 'gökdelenlerin babası' ya da 'modernizmin babası' olarak adlandırılan “Amerikalı mimar Louis Sullivan tarafından ortaya atılan “biçim işlevi takip eder” fikri, modern tasarımda temel bir ilkedir. Bu demektir ki, bir nesnenin (ya da binanın) biçimi, o nesnenin işlevinden sonra gelir ya da ondan daha az önemlidir. Bu görüşe göre, dekorasyon ve süs gereksizdir” (Barnard, 2010: 31). Bu görüş, bizim özellikle primitif (ilkel) olarak adlandırdığımız tüm prehistorik formlarda haklılık göstermektedir. Ancak, üretilen bir nesnenin, sanat nesnesi ya da sanat eseri değerlendirmesini yapabilmek için, nesnenin estetik* gücü açısından değerlendirmesinin de yapılması gerekir. Çünkü, sanatı, bir anlam da estetik amaç belirler. “Estetiğin mümkün olan en geniş tanımına dayanarak, sanat ve tasarımın, görülebilen ya da görsel duyularımızı etkileyen her şey olduğunu söyleyebiliriz” (Barnard, 2010: 170). “Estetik kelimesi, güzel olma çağrışımı da içermektedir. Yani estetik, güzel olanın algısıyla ilgili bir anlama gelmektedir. Bu anlamda görsel kültür, güzel olması amacıyla üretilmiş her şeyi kapsayabilir” (Barnard, 2010: 32). Barnard, kültürel olanın tanımı açısından, kültürlerin önceden var olan bir açıklamasının basitçe alınıp görsel değerlendirilmesinde kullanılmasının söz konusu olamayacağını belirtir. Bu görüşünü, Raymond Williams'ın görüşü ile destekler. “Williams'ın önermesi, gösterge sisteminin içlerinde bir sosyal yapının görsel olarak üretildiği, yeniden üretildiği, ispatlandığı kurumlar, nesnelere, eylemler, değerler ve inançlar olduğu şeklinde uyarlanabilir. Sosyal yapı, burada, içinde insanların eşit olmayan güç ve statü dağılımlarıyla var oldukları bir toplumsal düzen olarak düşünülebilir ve görsel kültür de bu eşit olmayan yapıların, önce mümkün kılındığı ve sonra sürdürüldüğü ya da ortadan kaldırıldığı yöntemler olarak düşünülebilir. Bu güç ve statü durumları, belirli bir ekonomik sistemin, kapitalizmin ürünleridir. Kapitalizmde sosyal bir düzen ya da hiyerarşi içinde bir kişinin durumu, onun ekonomik sistem içindeki yerinin bir sonucudur. O halde, görsel kültürün bu yönü, ideoloji ve politikayla; görsel kültürün toplumu nasıl ürettiği ve yeniden ürettiğiyle; ve aynı zamanda, o toplumdaki kimliklere ve durumlara nasıl meydan okunabileceği ve karşı konulabileceğiyle



ilgilidir” (Barnard, 2010: 35). Karaz’ın göçebe olmayan, yerleşik düzende yaşam oluşturan ve özellikle kurgan tipi mezar buluntularıyla sosyolojik bir yapısı olduğu sonucuna vardığımızda, yukarıda sözü edilen sosyal yapı, ekonomik düzen, güç ve statü durumlarının varlığını da kabul etmiş oluruz. Böyle bir durumda, sanat nesnelere olarak kabul ettiğimiz seramiklerin yeri ve değerlendirilmesinde, sanatın hayatı içerdiği sonucuna kolaylıkla ulaşabiliriz.

Karaz seramikleri, “biçimin işlevden sonra geldiği” teorisiyle varlık ortaya koyan modernizmin temellerinin, prehistorik dönemlerde olduğunun kanıtlarından sadece biridir. Erken Tunç Çağı/Erken Transkafkasya kültürü içinde ele aldığımız seramiklerin, bugünkü sanat değerlendirmelerimizdeki yerlerinden birinin modernizmde olduğunu görürüz. Her ne kadar modernizm, dekorasyon ve süs gereksizdir, dese de; Karaz seramikleri üzerinde gördüğümüz bezeme, formun işlevini bozmayan biçim özelliğine getirdiği katkılardır diyebiliriz. Çünkü bezemenin de kendi anlatım dilinde yine modernist bir düşüncüyü aktardığını görürüz.

“Toplumsal bir nesnenin, bir çalışma ürününün biçimi doğrudan doğruya o nesnenin işlevine bağlıdır. İlkel insan kendi işini görmek için bir taşa, bir tahta ya da kemik parçasına biçim vermişti; başka bir deyişle biçim toplumsal bir amacın belirtisidir. Birtakım şeylerin benzerlerini yapma yolunda sayısız deneyler, sonunda belli bir alandaki yaşantıların bütünü kapsayan değişmez biçimler yarattı. Belli bir çömlek biçimi ortaya çıkmadan binlerce yıl önce, çömlekler bu amaç için, bir işi görmek için yapılırdı, bir biçimi gerçekleştirmek için değil. Sonunda hem örnek olarak hem de kalıp olarak özellikle yararlı ve kullanışlı bir biçim üzerinde karar verildi ve daha ölçülü bir üretime geçildi. Somutlaşmış toplumsal yaşantıdır biçim” (Fischer, 1995: 149). Fischer’in bu açıklaması modernizmin üretim özelliğine, ilkel insanın üretim nedeni açısından getirdiği açıklama olarak değerlendirilebilir.

Karaz seramiklerinde görülen, geleneğin sürdürülmesi yorumunu yaptığımız, tekrarlanan formlarda, bugün “sanatta tavır” adını verdiğimiz belirlemeye uygunluk göstermesi ilginçtir. Nesnenin nesne olma özelliğine dikkat çekmek, bireysel, tarihsel ya da sembolik anlamlarını en aza indirmek anlayışı olarak özetleyebileceğimiz minimalist değerlerin de, Karaz seramiklerinde yer bulduğunu görürüz. Formları tek olarak incelediğimizde, nesnenin nesne olma özelliğinin gücü yadsınamaz. Bu nedenle formdaki/formlardaki yavanlıktan uzak olan yalınlık, sadeliği ile birlikte bir güzellik anlayışı sunmaktadır. Bilinçli bir tercih olarak değerlendirdiğimiz minimalizm anlayışının, Karaz seramikleri için bilinçli olarak yapıldığını söylememiz imkansızdır. Karaz insanı, amacına hizmet eden bu araçları üretirken; bir soyutlama zenginliğinin içine girdiğini bilmeden üretmiştir. Ancak minimalizmin azla çok yapma anlayışının birebir örtüştüğünü dolaysız olarak görürüz. Yine Fischer’in “sanat biçimleri genellikle tutucudur ve değişmeye karşı direnç gösterir. Belli birtakım yaşama biçimleri bugün bile eski toplu yaşama düzeninden kalma bağların ve zorunlulukların izlerini taşır” (Fischer, 1995: 161) yorumu, minimalist olduğunu söylediğimiz hem çağdaş örnekler hem Karaz örnekleri için geçerlidir.

Süregeleyen ve süregiden süreçte modern sonrası ile ilgili pek çok yorum, tanım, belirleme vb olmasına rağmen, halen diğer sanat akımlarında gördüğümüz net çerçeveleri bu dönem için göremeyiz. Ancak yine de var olan bilgi ve değerlendirmelere dayanarak ulaşabileceğimiz sonuçlar bulunmaktadır. Modernizmin işlevselliğinin, minimalizmin yalınlığının ardından karşımıza çıkan ve “Mies Van Roes’un 1920’deki “Az, çoktur.” ifadesinin yerini artık “Az, sıkıcıdır.” ifadesine bıraktığı” (Şahinler, 2008: 193) modern sonrası; “Modernizmin evrensellik, biriciklik, orjinallik ve aidiyet meselelerini sorgularken,



yerine merkezin ötelediği mikro söylemleri ve politikaları, türler arasındaki ayrımların dumura uğratıldığı plüralist bir dünya algısını ve müellefin/sanatçının ölümünü ilan eden teorik alt yapıları yerleştirmiştir” (Şahinler, 2008: 11). Özellikle aidiyetini Karaz kültürüne dayandırarak kimlik verdiğimiz formların artık herhangi bir kültüre dayandırılmaz olduğu gücü ve –bilinmeyen üreticisi/sanatçısı ile- sanatçının ölümünün ilan edildiği noktadan baktığımızda; Karaz seramiklerinin modern sonrası tavrından söz edebiliriz. Ancak burada bu yaklaşımın, kısmen zorlayıcı ve kısır olduğunu da belirtmeliyiz. Çünkü, Şahinler’in getirdiği modern sonrası süreçte “sanatın çok yönlü, çok dilli yapısı, deneyimi öne alan ve seri üretim nesnelere üzerinden Post-Duchampyen bir ‘yapmama kültürü’nü benimseyen uygulamaların, dahası nesneyle sonuçlanmak zorunda olmayan, dilsel, performatik ve kavramsal önermelerin, teknolojik yeniliklerle uzam ve zaman algısında köklü değişimler sunan sofistike düzeneklerin tümünü birden içeren parçalı, karmaşık ve eklemli bir yapılaşmayı görünür kılıyor” (Şahinler, 2008: 12) önermesi, Karaz seramiklerinin modern sonrası ile olabilecek ilişkisine mümkün olmama durumu getirmektedir.

Sonuç olarak, bir sanatsal nesneyi/arkeolojik buluntuyu/sanat eserini(?) hangi sanat akımından değerlendirmeye çalışırsak çalışalım; ulaşacağımız sonuç, söz konusu nesnenin kavramına yönelik değerlendirmeler özelliğinde olacaktır. Kısaca; “bir nesnenin kavramına götüren kurallılık hiç kuşkusuz nesneyi tek bir tasarımda ayırmsamak ve onun biçimindeki çokluğu belirlemek için vazgeçilmez koşuldur. (con-ditio sine qua non) Bu belirlenim bilgi açısından bir erektir ve onunla bağıntı içinde her zaman hoşlanma (ki her amacın, giderek belkili bir amacın bile yerine getirilmesine eşlik eder) ile bağlıdır. Ama o zaman yalnızca bir soruna yorum getiren çözümün onaylanması vardır, ansal yetilerin güzel dediğimiz şey ile özgür ve belirsizce-ereksel bir eğlencesi değil ve orada anlık imgelemin hizmetindedir, tersi değil” (Kant, 2006: 98).



KAYNAKÇA (Seçilmiş)

- Boris Groys, Sanatın Gücü, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2014
- Bozkurt Güvenç, İnsan ve Kültür, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1979
- Cynthia Freeland, Sanat Kuramı, Dost Yayınevi, Ankara, 2008
- Emre Kongar, Kültür Üzerine, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994
- Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995
- György Lukacs, Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, Papel Yayınevi, İstanbul, 1975
- Hamit Z. Koşay, Erzurum ve Çevresinin Dip Tarihi, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayını, Ankara, 1984
- I.Kant, Yargı Yetisinin Eleştirisi, İdea Yayınları, İstanbul, 2006
- Malcolm Barnard, Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür, Ütopya Yayınları, Ankara, 2010
- Mehmet H. Doğan, 100 Soruda Estetik, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1975
- Mehmet Özdoğan, 50 Soruda Arkeoloji, Bilim ve Gelecek Kitaplığı, İstanbul, 2014
- Mehmet Yılmaz, Sanatın Günceli Güncelin Sanatı, Ütopya Yayınları, Ankara, 2012
- Rıfat Şahiner, Postmodern Kırımlar ya da Modernin Yapıbozumu, Yeni İnsan Yayınevi, Sanat Serisi, İstanbul, 2008
- Selma Pehlivan, Erzurum'un İlkçağ Tarihi Araştırmalarına Bir Bakış, History Studies, International Journal of History, Volume V, 2013
- Sezer Tansuğ, Gelenek Işığında Çağdaş Sanat, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997

SERAMİK MÜZESİ KERAMION VE FRECHEN SERAMİKLERİ

Yrd. Doç. Dr. Halide OKUMUŞ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü

ÖZET

Anadolu'da seramik geçmişimiz, Hacılar'daki buluntulara göre altı bin yıl öncesine dayanmaktadır. Dünya çapında ünlü olan müzelerin koleksiyonlarında Anadolu kökenli seramikleri görmek mümkündür. Batılı ülkelerde seramiğin üretimi çok daha geç devirlere rastlamaktadır. Ancak buna rağmen bugün, yerel üretim merkezlerinde dahi zengin, geleneksel ve çağdaş eser koleksiyonuna sahip seramik müzeleri bulunmaktadır.

Bu çalışmada örnek olarak; Seramik Müzesi KERAMION ve Almanya'nın geleneksel Frechen seramikleri tanıtılmıştır. Buradan hareketle; zengin seramik mirasımıza sahip çıkmamız, uluslararası sanatçı eserlerinin de yer aldığı çağdaş seramik koleksiyonlarımızı oluşturmamız konusunda farkındalık yaratılması amaçlanmıştır. Müze ve müzede sergilenen eserler yerinde incelenmiş, konu hakkında bilgiler ilgili makale, katalog ve internet kaynakları ile desteklenmiştir.

Anahtar kelimeler: Keramion, Frechen seramikleri, Bartmannkrug, tuz sırlı seramikler

CERAMIC MUSEUM KERAMION AND FRECHEN CERAMICS

ABSTRACT

According to the findings in Hacilar, our ceramic past in Anatolia dates back to six thousand years. It is possible to see the Anatolian - based ceramics in the collections of the museums that are famous all over the world. In Western countries, the production of ceramics goes back much later periods. Nevertheless, today, there are ceramic museums with a rich collection of traditional and contemporary works even in local production centers.

In this study, the Ceramic Museum KERAMION and Germany's traditional Frechen ceramics have been introduced as an example. From this point of view; we have aimed to raise awareness about the creation of our contemporary ceramic collections in which our rich ceramic heritage is preserved and the international works of art are also included. The museum and the works exhibited in museum have been examined on the point, and the information on the subject has been supported through the written articles, catalogs and internet resources.

Key words: Keramion, Frechen ceramics, Bartmannkrug, salt glazed ceramics



1. GİRİŞ

Keşfi bundan 10 bin yıl öncesine dayanan seramik, geçmiş uygarlıklarda, dini idollerden mimari elemanlara, mutfak ve süs eşyalarından haberleşme tabletlerine, kandillerden ölü küllerinin saklandığı kaplara kadar çeşitli amaçlar için kullanım alanı bulmuştur. Arkeolojik seramik buluntular, ait olduğu dönemin sosyokültürel yaşamı hakkında bilgi kaynağı olmuştur. Müzeler aracılığı ile geçmişten günümüze seramiğin ve insanoğlunun serüveni izlenebilmektedir.

Müzeler toplumların belleğinin korunduğu, paylaşıldığı ve gelecek kuşaklara aktarıldığı birimlerdir. Almanya'nın yerel seramik üretim merkezi Frechen'de yer alan ve geleneksel ile çağdaş seramiğin birlikteliğine ev sahipliği yapan, Seramik Müzesi Keramion da bunlardan birisidir.

2. SERAMİK MÜZESİ KERAMION

Köln'lü mimar Peter Neufert tarafından tasarlanan fütüristik bina KERAMION, Dr Gottfried Cremer'in modern seramik koleksiyonunu sergilemek için 1971 yılında inşa edilmiştir. O zamandan beri ulusal, uluslararası alanda ilgi görmüş, ünlü bir müze haline

Fotoğraf 1. Seramik Müzesi Keramion



<http://www.keramion.de/>

gelmiştir. Frechen'in asırlık benzersiz seramik geleneğini göstermek için 1985 yılında kurulmuş olan Frechen Tarih Müzesi ile Dr. Cremer Koleksiyonu 2002'de KERAMION Vakfı'nda birleştirilmiş ve o zamandan beri, Centre of Modern + Historical Ceramics Frechen adı altında devam etmektedir(URL-4, 2017).

Avrupa'nın en büyük özel koleksiyonlarından birine sahip olan müzede sergilenen eserler Dr. Cremer Koleksiyonu ve Tarih Müzesi Koleksiyonu'na aittir(URL-5, 2017). Cremer Koleksiyonu, 35 ülkeden 500'den fazla sanatçıya ait yaklaşık 5.000 benzersiz seramik obje içermektedir(URL-4, 2017), (Keramion, 2008). Müze, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatsal seramiklerin kesitini sunar. Ana odağı Alman seramiklerine dayanmaktadır. Sıvı madde kapları, seramik heykeller, rölyefli veya düz duvar karoları, atık su tesisat seramikleri gibi birçok örnek yer almaktadır. Böylece ziyaretçilere, geçmiş yüzyılların üslup çeşitliliği ve gelişmeleri hakkında kapsamlı bir genel bakış sunmaktadır(URL-6, 2017). Özellikle farklı Avrupa ülkelerinden tanınmış temsilcilerin seramik çalışmaları ile seramikle ilgili sanatsal ve teknik imkânların çeşitliliği izlemektedir.

Koleksiyonun parçaları çeşitli temalar altında düzenli aralıklarla sergilenmektedir. Ayrıca 1992'den beri açık alanda bir heykel parkı yer almaktadır.(URL-5, 2017)

Fotoğraf 2-3 Seramik Müzesi Keramion Seramik Heykel Parkı



Fotoğraf: Halide Okumuş, Keramion 2017

Fotoğraf 4. Seramik Müzesi Keramion Seramik Heykel Parkı



Fotoğraf; Halide Okumuş, Keramion 2017

Tarihi bölümün sürekli sergisi, Ren'in aşağı bölgesinden Frechen'de üretilen ve Pingsdorf işi, Rhenish Stoneware ve earthenware olarak bilinen çömlekler, Rhenish (Ren'e özgü) seramik tarihinin bir kesitini göstermektedir. Koleksiyonda, 1.200 adet envanterli stoneware ve 250 adet earthenware bulunmaktadır (URL-6, 2017).

Müzenin tarihi ve modern sürekli sergisine ek olarak, yıllık özel sergiler düzenlenmektedir. Bunlar klasik eserlerden deneysel çalışmalara kadar değişen kişisel sergilerdir. Ulusal ve uluslararası bakış için, arkeolojik, kültürel-tarihi veya güncel konular



üzerine tematik sergiler yapılmaktadır. Her üç yılda bir düzenlenen jüri yarışmada, Frechen Kültür Vakfı ödülü verilmektedir. Seçilen katılımcılar, KERAMION'daki bu ortak sergide kendilerini tanıtmaktadır. Sergi aynı zamanda Almanya'da seramik alanındaki genç sanatçılara, mevcut eğilimlere ve farklı konulara bir bakış sunmaktadır. Sergilerin bazıları kataloglanmaktadır(*URL-5, 2017*)

Fotoğraf 5. Keramion, Bağış Eserler Sergisi



Lisa Kaiser, 1996-1997, Susanne Noschylla Bağışı, Env. No: S/M8327 A, B, C, Fotoğraf: Halide Okumuş, Keramion 2017

Müze eski seramik üretim merkezi Frechen'i temsil etmekle birlikte, yerel sınırların ötesine geçip Frechen bölgesi ve Hollanda Belçika'nın bir bölümünü de içine alan Euregio'nun ileri bölgesine ait arkeolojik Rhenic stoneware bulgularına dayanmaktadır. Bu tarihi-kültürel yön, yalnızca yerel tarihle ilgilenen insanları değil, aynı zamanda ulusal ve uluslararası uzmanları da cezbetmektedir(*URL-6, 2017*).

Müzedede, Keramion Vakfının 15. Kuruluş yıldönümüne atfen 2017 yılı başlarında düzenlenen ve yaklaşık bir yıl süreli olan bağış eserler sergisinde, koleksiyonun gerek modern gerekse geleneksel eser bağışı yolu ile her geçen gün daha da zenginleştiğini görmek mümkündür.



3. SERAMİK ÜRETİM MERKEZİ FRECHEN

Köln'ün batısında, yaklaşık 50.000 nüfusu olan Frechen, Ren Nehri boyunca yer almaktadır. Tarihi, en erken 877 yılına dayandırılmaktadır(URL-7, 2017).Arkeolojik kazılardaki fırınlardan ve Frechen çömlek atölyelerinden çıkan yanmış parçalar, 13. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar üretim faaliyeti olduğunu göstermektedir(URL-8, 2017). Ancak seramik açısından önemli olduğu dönem 16. yüzyıldır. Bu dönemde şehirde Bartmannkrug veya sakallı sürahi denilen yeni bir sanat markası üretilmeye başlanmıştır. Bunlar bölgeye özgü ve her biri sakallı bir yüz maskesi, madalyon ve yaprak kabartmaları ile dekorlanmış, çeşitli stoneware sürahi ve kaplar olup, bölge için oldukça büyük miktarda ihracat malzemesi olmuştur. Özellikle İngilizlerin ve Hollandalıların Greybeards veya Bellarmine denilen bu seramikleri satın aldıkları bilinmektedir(URL-7, 2017).

Harita 1. Seramik Üretim Merkezi Frechen



http://www.rheinische-keramik.de/index_noflash.html

Bu seramikler; yiyecek veya içecek saklama, bira, şarap koyma ve mal taşımacılığı da dahil olmak üzere birçok kullanım için çeşitli boyutlarda yapılmış testi, sürahi ve şişelerdir(URL-6, 2017).17. yüzyılda Bartmann sürahileri, insan idrarı, saç ve sihir takılar gibi çeşitli nesnelere dolmuş olup, sahiplerine fayda sağlayacak veya düşmanlarına zarar verebilecek, popüler bir sihirli öğe olan cadı şişeleri olarak kullanılmışlardır. Bu dönem için tipik olan, kötü niyetli görümlü yüz maskelerine sahip şişeler, bu amaç için seçilmişlerdir (URL-9, 2017).

Fotoğraf 5. Sakallı Yüz Maskesi, Yaprak ve Meşe Palamutu Kabartmalı Testi



1520- 1545 Ferchen, Yükseklik: 14,2cm. Dip çap: 8,4 cm.Tuz
sırlı <https://tr.pinterest.com/pin/226517056237287824/>

3.1.Frechen Seramiklerinin Tarihçesi

Frechen’de, 16. ve 17. yüzyıllarda yoğun olarak seramik üretilmiş olup, Bartmannkrug veya sakallı sürahi denilen stonwerler bu bölgeye özgüdür (*URL-6, 2017*). Stoneware üretimi en çok Almanya’nın Rheinland (Ren’e kıyısı olan) bölgesinde yer alan Köln ve Köln’e yakın kasabalardan Altenrath, Siegburg ve Frechen’de yapılmıştır. Dönemin diğer Alman stoneware ürünleri gibi, kalıpla şekillendirilmiş kabartma bezeme ile karakterize edilmiştir. Farklı dönem ve bölgelerde çeşitli şekiller ve motifler kullanılmıştır. Ancak en belirgin ve en iyi bilineni, en sık Köln ve özellikle Frechen çömlekçileri tarafından, 16. ve 17. yüzyıllarda stoneware şişelerin, sürahilerin ve testilerin boyunlarını dekorlamak için kullanılan sakallı yüz maskeleridir. Sakallı yüz imgesinin, 14. yüzyılda Kuzey Avrupa folklorunda popüler olan ve sonra el yazması aydınlatmalarından metal işlerine kadar her konuda illüstrasyon olarak görülen, efsanevi vahşi insan yaratıklarından geldiği düşünülmektedir. Bu seramiklere verilen ve en erken 1634’te kaydedilen popüler alternatif isim "Bellarmine"’in ise aşağı ülkelerde ve Kuzey Almanya’da Protestanlığın şiddetli muhalifi olan kardinal Robert Bellarmine (1542-1621) ile ilişkili olduğu, ilişkinin nedeninin tamamen açık olmadığı, ancak muhtemelen Hollandalı ve İngiliz Protestanlar tarafından kardinali alaya almak için tasarlandığı, başka bir ihtimal de onun alkole karşı duruşu olabileceği ifade edilmektedir (*URL-10, 2017*).



Bellarmino sürahileri veya kavanozları olarak da bilinen Bartmann sürahileri, 16-18. yüzyıllarda yaklaşık 200 yıllık bir dönemde üretilmiştir. Bunlar bazen menşei olarak 'Rheinisches Steingut' (Rhineland stoneware), 'Rhenish kap kacakları' veya 'Köln eşyaları' diye de belirtilmişlerdir(*URL-10, 2017*).

Bununla birlikte, sakallı yüzlü şişeler Cardinal Bellarmino'nun hayatından yüzyıllar önce yapılmıştır. Roma dönemi Köln seramiklerinde maskeli içki sürahileri de nadir değildir. Rhineland halkı, farklı özelliklere sahip sakallı yüz maskelerini marka olarak kullanmıştır. Gerçek sakallı sürahiler 12. yüzyıldan itibaren üretilmiştir. Gerçek stonewerin ise ilk olarak Avrupa'da yaklaşık 14. yüzyılın sonlarına doğru üretildiği ve tuz sırımının da aynı zamanlarda başladığı ileri sürülmektedir(*URL-10, 2017*). Frechen bölgesinde ise 15. yüzyılda tuz sırlı seramik üretilmiş olduğu bilinmektedir. 1200°C - 1350 °C tuz buharı ile üretim yapılması, bu yolla seramiklerin ince bir sır tabakası ile kaplanmasının sağlanması, pişirme ile ilgili çok önemli bir gelişme olmuştur (*Keramion, 2010*).

Georg Flegel tarafından 1635'de yapılan bir natürmortta görülen ve yaklaşık 1525'e tarihlenen tuz sırlı Bartmann sürahisi evde kullanım döneminin bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır(*URL-9, 2017*).

Fotoğraf 6. Bartmann Sürahilerin Günlük Yaşamda Kullanımı



Georg Flegel, Naturmort, 1635, (Bartmann sürahisi 1525)

<http://www.pencsil.com/gallery.php?p=908534467768>

16. ve 17. yüzyıllarda, Frechen stoneware şişeleri ve testileri, Köln'den Amsterdam'a ve Dordrecht'e, ardından İngiltere'ye ithal edilmiştir. İrlanda'da yer alan James Fort'ta hiçbiri tam olarak birbirine benzemeyen çok miktarda Frechen, tuz sırlı kahverengi stoneware bulunmuştur. Çoğu, Bartmann "sakallı adam" maskesi bulunan kaplardır(*URL-11, 2017*). Bu çanak çömleklere, ithal edildiği kentin adının verildiğine inanılmaktadır. Frechen'den Köln'e geçen 16. yüzyıl çömlekçilerin de bu ismi benimsediği belirtilmektedir. Bu dönemde Köln, sadece önemli bir pazar kenti değil aynı zamanda Almanya'nın en büyük limanlarından biri olmuştur. Birçokseramiğin ulaşım esnasında kırılmasından dolayı seramikleri taşımak yerine, çömlekçilerin odun ve kil gibi hammaddeleri ile birlikte kendilerinin Frechen'den Köln'e

taşındığına inanılmaktadır. Frechen stonewareleri, popüler earthenware talebi nedeniyle 1850 yılına kadar üretilmiştir (*URL-12, 2017*).

Bartmann sürahilerine Avrupa'daki sömürgeleştirme, göç ve ticaretin bir işareti olarak tüm dünyadaki arkeolojik yerleşim yerlerinde rastlanmaktadır. 17. yüzyılın ortalarından kalma Frechen Bartmann şişeleri, sömürge Kuzey Amerika'da, Rhode Island'daki Warren Nehri'nde ve Virginia Camden'de bulunan yerli halk mezarlarında bulunmuştur. Dönem batıklarının buluntuları arasında Bartmann sürahileri sıklıkla görülmektedir. 1840'da Londra'daki Victoria and Albert Müzesi'ne bağışlanan bir Bartmann şişesinin, 16. yüzyıl savaş gemisi Mary Rose'un enkazından kurtarıldığı düşünülmektedir(*URL-9, 2017*).

Fotoğraf 7-8 Frechen Tuz Sırlı Kahverengi Stoneware Örnekleri



Frechen ya da Köln, 1550, Yükseklik 19,5 cm. Bağış 1985, *Keramion*, Frechener Bartmannkrüge, Frechen ISBN 978-3 941005-04-4, 2010, sf.3



Frechen, 1600-1650, Yükseklik 22,2 cm., *Keramion*, Frechener Bartmannkrüge, Frechen ISBN 978-3 941005-04-4, 2010, sf.42

Frechen'e özgü Bartmann sürahiler Raeren ve Siegburg'da taklit edilmiştir. Ayrıca bunlar İngiltere'nin çeşitli yerlerinde çömlekçiler ya da Alman göçmenler tarafından, Alman desenleri kopyalanarak üretilmiştir. 19. yüzyılın sonlarında, müze koleksiyonlarının illüstrasyonlarına dayanarak Alman stoneware üretimi yeniden canlandırılıp, Bartmann sürahiler üretilmiştir (*URL-9, 2017*).

3.2. Bartmann Sürahilerin Karakteristik Özellikleri

Çömlekçi çarkında şekillendirilen, kuvars oranı yüksek, genellikle gri renk çamurlu, 1200°C - 1280°C da pişirilmiş, gözeneksiz ve kırmızımsı kahverengi renklerde tuz sırlı seramiklerdir. Genellikle gri renkli olmasına rağmen, fırın koşullarına bağlı olarak, bazen devetüyü renginden pembe renge kadar değişir(URL-6, 2017).Bu kapların içleri sırsızdır. Kapların iç kısmında tornada şekillendirme izleri derin, yatay halkalar belirgindir. İç yüzeyler çamurdaki kuvars kumu içeriğinden dolayı pürüzlüdür. Ayrıca iç kısımlarda da diyagonal torna izleri vardır. Tabanda tipik olarak çömlekleri çarktan keserek çıkarmak için kullanılan tel izleri görülmektedir(URL-11, 2017).

Bartmann sürahilerinin tanımlayıcı özelliği, üretim boyunca tek sabit motif olan Sakallı yüz maskesidir. 16. yüzyılda, sürahi gövdesinde popüler çiçek veya meşe yaprağı - palamudu rölyefleri de yer almıştır.Daha sonra, özellikle 17. yüzyılda, sıklıkla, genellikle de gövdenin ortasında ve formun üst kısımlarında kabartma madalyonlar görülmektedir. İçlerinde, "DRINCK VND EZT GODEZ NIT VERGEZT", "Ye ve iç, Tanrı'yı unutma" gibi dindar özdeyişler bulunanlar dahil, başka birçok dekorlama kalıbı kullanılmıştır(URL-9, 2017). Sakallı yüz maskesi de dahil olmak üzere rölyefler kalıplarda ayrı ayrı hazırlanmıştır. Farklı fabrikaların, çömlekçilerin ve sanatçıların hepsinin kendine özgü kalıpları olup, her bir kalıp sadece birkaç defa kullanılmıştır. Bu yüzden özellikle de sakal, ağız, bıyık, gözler ve saçlarda yüzlerce varyasyon vardır. Maskelerde olduğu gibi madalyonların da birçok formu bulunmaktadır. Bazı madalyonlar fabrikaların sahipleri için ticari marka olarak, bazen de hanedanlık ve otorite sembolleri olarak kullanılmıştır. Sürahilerde; farklı sayıda yaprakları ve katmanları olan çiçek veya rozetler yer

Fotoğraf 9.Dekor Kalıpları, Pişirim Ayakları ve Dekor Uygulama Aşamaları



Fotoğraf: Halide Okumuş, Keramion 2017

almaktadır(URL-10, 2017).

Bartmann sürahiler, fırınlanmadan önce demir oksit içeren ince bir astarla, daldırma yöntemi ile astarlanmıştır. Astar renkleri açık kahverengiden çok koyu kırmızımsı-



kahverengiye dek değişir ve astar çizgisinin altına akan damlalar yaygındır. Frechen stonewarleri tuz sırlı olduğu için dış yüzeyler benekli ve parlak görünürler. Fırınlamadan önce maskeler ve madalyonlar üzerine kobalt oksit damlatılarak, bazı alanlar kobalt mavisi ile vurgulanmıştır(*URL-11, 2017*). Yaklaşık 1587'den önce Raeren'de kobalt mavisi ve manganer morunun kullanıldığı görülmektedir. Köln ürününün karakteristiği, İngiltere'de 'kaplan ürünler' adı verilen benekli bir kahverengi olmuştur. Sakallı yüz maskeli sürahilerinin karakteristik tuz sırlı, fırınlama sırasında fırına tuz atarak oluşturulmuştur. Tuz (sodyum klorür) bileşenlerine ayrılır ve sodyum, kilin içindeki silisyum ve alüminyum ile etkileşerek genellikle çömlüklerin "portakal kabuğu" dediği hafif çukur bir yüzeye sahip ince bir sır oluşturur(*URL-10, 2017*).

Yaklaşık 1607-1624 döneminde, maskelerde diğer ağız konfigürasyonları belgelenmiş olsa da, yüzler normalde gerçekçi ve gülümsemektedir. James Fort'ta bulunan Bartmann sürahilerin çoğunluğunun orta bölümünde bir veya üç tane madalyon bulunmaktadır, bazı sürahiler sakalsızdır. Bazen üzerinde bir tarih bulunan madalyonlar, giysili kraliyet ailesi ya da insan portreleri içerir. Bartmann sürahilerin gövde ya da ağız kenarlarını çevreleyen derin yivler ve pareler kabartma kalın çizgiler vardır. Geniş ağızlı sürahilerde çevrenin altında bir oluk, boyun ve gövde arasında yatay bir kabartma çizgi ve tabanın üzerinde birden fazla kordon ile basit bir şekilde dekore edilmiştir(*URL-11, 2017*). Yüz maskeleri 17. yüzyılda değişmiş, maskeler giderek morali bozuk ifadeli ve özellikle de grotesk biçimli olmuştur(*URL-9, 2017*).

James Fort'ta bulunan Frechen bartmann sürahilerin arasında az sayıda geniş ağızlı sürahi yer almaktadır. Dikey yassı kulplar, üstte ağızın hemen altına, altta ise omzun hemen altına bağlanmıştır(*URL-11, 2017*). Frechen tipi kahverengi stonewareler arasında, çeşitli boyutlarda küre şeklindeki şişeler ve sürahiler, Chesapeake bölgesinde bulunan en yaygın formlardır(*URL-13, 2017*).

18. ve 19. yüzyıldan kalma renkli boyalı, kurşun sırlı kaplar da yerel üretim için tipiktir(*URL-6, 2017*).

Fotoğraf 10-11 Renkli Dekorlu, Kurşun Sırlı Frechen Seramikleri Örnekleri



Çukur Tabak, Frechen, 1800-1850, Geyiğin karşısında diz çökmüş aziz Hubertus, Env. No: İr 48, Fotoğraf: Halide Okumuş, Keramion 2017

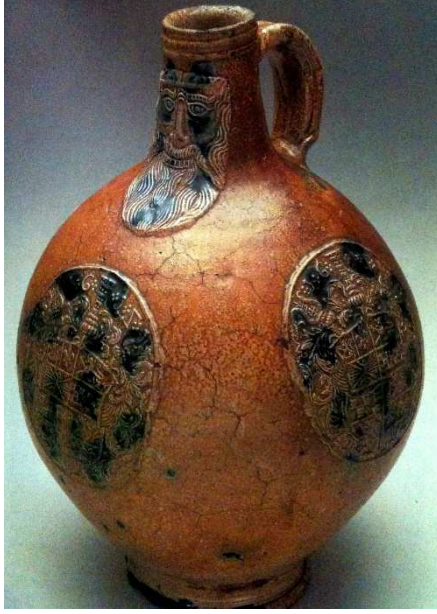


Çukur Tabak, Frechen, 1800-1850, Taçlı ve asalı Madonna küçük İsa ile, Env. No: İr 41, Fotoğraf: Halide Okumuş, Keramion 2017

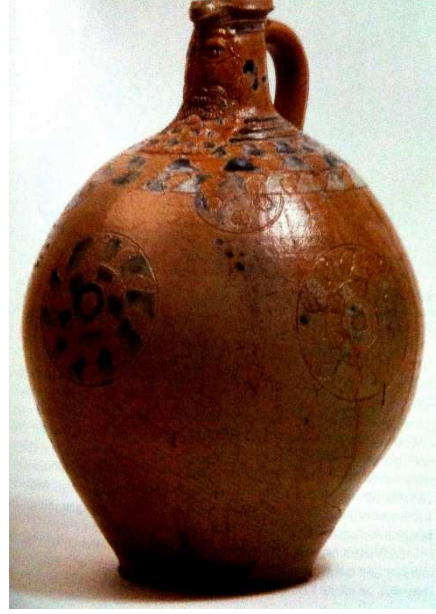
3.3. Bezemelerine Göre Bartmann Sürahisi Çeşitleri

Sürahiler büyüklük ve bezeme özelliklerine göre değişiklik göstermektedir. Ana tiplerden bazıları şunlardır:

Düz sürahiler; dekorsuz olan sürahilerdir. 17. ve 18. yüzyılın enkazlarında oldukça yaygındır. Sakallı bir yüz olmadan sakallı olarak adlandırılması gerekip gerekmediği tartışılabilir ancak stoneware tipi, köken, renk ve sır gibi diğer nitelikleri onları Bellarmine kategorisine koyabilir. Bu sürahiler küçük (120 mm yükseklik), orta (160 mm civarında) veya büyük (250 mm civarı) olarak sınıflandırılabilir.

Fotoğraf 12-13 Frechen Seramikleri Testi Örnekleri

Frechen, 1612. Tuz sırlı, kobalt oksitli, üç madalyonlu bartmann testi. Yükseklik: 41



Frechen, 1675. Tuz sırlı, kobalt oksitli, gri-mavi stoneware bartmann testi. Yükseklik: 41

Sadece bir maske bulunan sürahiler; nispeten alışılmadık gibi görünmektedir. Boyutları küçükten ortaya (120-160 mm yükseklik arasında) değişir.

Bir maskeli ve bir madalyonlu sürahiler en yaygın tiptir ve yaklaşık 3 litreye kadar kapasiteli birçok boyutta bulunmaktadır.

Bir maske ve üç madalyonlu sürahiler; yükseklik aralığı 184-251 mm ve buna karşılık 1.4-2.9 litre hacimdedir. Çoğu durumda üç madalyon aynı kalıpla şekillendirilmiş görünür. Yazı bantları bulunan sürahiler de bulunmaktadır ancak pek yaygın değildir (URL-10, 2017).

4. SONUÇ

Ülkemizde binlerce yıl öncesine dayanan seramik geçmişimiz olmasına rağmen, bu alanda çağdaş seramik müzelerimiz yok denecek kadar azdır. Oysa kültür ve sanata önem veren ülkelerde geleneksel üretim merkezlerinde dahi geleneksel ve çağdaş eserlerin birlikte sergilendiği müzeler bulunmaktadır. Bunlardan birisi de Yerel seramik üretim merkezi Frechen'de yer alan Seramik Müzesi Keramion'dur. Müzede Dr. Cremer Koleksiyonuna ait modern seramik eserlerden ve Frechen Tarih Müzesi'ne ait tarihi seramiklerden seçkiler ayrı salonlarda izlenebilmektedir. 2002'de KERAMION Vakfı'nda birleştiği zamandan beri, Centre of Modern + Historical Ceramics Frechen adı altında devam eden müzenin kuruluşunun 15. yıldönümüne atfen 2017 yılında özel olarak düzenlenen süreli sergide, 1500'lü yıllardan tarihi seramikler yanında, 1950'li yıllardan günümüze, Almanya ve diğer ülkelerden sanatçıların özgün eserlerini bir arada izleme imkanı sunulmuştur. Sergide, müzedeki her iki alana ait seramik sayısının da, bağış yoluyla artırılmış olduğu görülmektedir. Sanatın evrenselliği bağlamında, müzeye bağış yolu ile kazandırılmış eserlerin, müze aracılığı ile daha çok kişiye ulaşması mümkün kılınmıştır.



Müzelerin gezilmesi, sergilerin izlenmesi, eser satın alınması, eser bağışlanması kişilere verilecek kültür ve sanat eğitimi ile sağlanabilir. Koleksiyonerlik mali kaynak gerektirmesi yanında sanatsal ve kültürel açıdan gelişmişlikle de doğru orantılıdır. İlgili alanlarda eser koruması, buna kaynak ayrılması, satın alınması ve gerektiğinde bağış yapılması insanlığa katkı anlamına gelmektedir. Bu bilincin oluşturulması evrensel bakış açısının geliştirilmesi ile mümkün olabilecektir.

Ülkelerin gelişmişlik düzeyleri; bilim, kültür ve sanata sağlanan destek ve duyulan ilgi ile doğru orantılıdır. Köklü bir seramik geçmişine sahip olan ülkemizde benzer müze örneklerinin yer alması ve desteklenmesi, geçmişimize ışık tutup korurken, geleceğimize de kültürel ve sanatsal açıdan katkı sağlayacaktır. Zengin seramik mirası olan ülkemizde, çağdaş sanat müzelerinin kurulması, her yaş için sanat eğitiminin sağlanması ve sanatçıların desteklenmesi yoluyla, özgün, çağdaş seramik mirasımızın da oluşmasına ve gelecek kuşaklara aktarılmasına olanak tanınmalıdır.



KAYNAKÇA

- Museum*, Keramikmuseum Frechen, Braunschweig, ISSN 0341-8634 Februar 1992, sf.85,97.
- Keramion*, Herausgegeben von der Stiftung Keramion, Frechen, ISBN 978-3 941005-01-3 September 2008, sf.12.
- Keramion*, Frechener Bartmannkrüge, Frechen ISBN 978-3 941005-04-4, 2010, sf. 8.
- <http://www.aic-iac.org/member/stiftung-keramion/>[Erişim Tarihi: 20 Mart 2017].
- <http://www.keramion.de/aktuelle-ausstellung.php>[Erişim Tarihi: 15 Nisan 2017].
- <http://www.keramion.de/english.php>[Erişim Tarihi: 20 Mart 2017].
- <http://www.mygermancity.com/frechen>[Erişim Tarihi: 20 Mart 2017].
- <http://www.keramion.de/historische-keramik.php>[Erişim Tarihi: 22 Mart 2017].
- https://en.wikipedia.org/wiki/Bartmann_jug[Erişim Tarihi: 15 Mart 2017].
- <http://maritimeasia.ws/maritimelanka/avondster/beardman.html>[Erişim Tarihi: 21 Nisan 2017].
- <http://historicjamestowne.org/collections/ceramics-research-group/frechen-stoneware/>[Erişim Tarihi: 16 Mart 2017].
- <https://www.peoplescollection.wales/items/387019>[Erişim Tarihi: 23 Mart 2017].
- <https://www.jefpat.org/diagnostic/ColonialCeramics/Colonial%20Ware%20Descriptions/Rhenish.html>[Erişim Tarihi: 24 Mart 2017].
- <https://tr.pinterest.com/pin/226517056237287824/>[Erişim Tarihi: 21 Nisan 2017].

AKSARAY İLİ GÜZELYURT İLÇESİ ÇÖMLEK-TESTİ ve ÇİNİ SANATININ GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU

Semra KILIÇ KARATAY

Aksaray Üniversitesi, Güzelyurt MYO,
Geleneksel El Sanatları Bölümü

ÖZET

Güzelyurt (Gelveri) İlçesi, İç Anadolu Bölgesi'nde Aksaray İli'ne bağlı şirin ve turistik bir ilçedir. En eski adı (Roma ve Bizans Döneminde) "Karballa" idi. Selçuklular zamanında "Gelveri" olarak değiştirilen ilçenin adı 1965 yılında şimdiki ismi olan Güzelyurt'a çevrilmiş ve 1989 yılında Aksaray'ın il oluşu ile birlikte ilçe olmuştur.

Yöre ile ilgili akla ilk gelen Güzelyurt'un has toprağıyla yapılan testi ve çömlekleridir. Çömlek ve testi yapımı sanatında köklü bir geçmişe sahip olan Güzelyurt çanak çömleği kendine özgü motifleriyle ayrı bir tarz oluşturan ürünlerdir. İnsanlığın çömleği nasıl keşfettiğini tam olarak bilinmemekle birlikte, genellikle kabul gören varsayım, toprağın ateşte kızarıp sertlik kazandığını tesadüfen bulduğu yönündedir. Çömlekçiliğin gelişmesi, göçebe kavimlerin yerleşik hayata geçmesiyle olmuştur. Anadolu'da ilk yapılan çömlekler Neolitik döneme yani yaklaşık MÖ. 7000'li yıllara tarihlenmektedir. İlk yapılan çömlekler sargı-dolama usulü ile elde şekillendiriliyor ve pişirim ise genellikle açık ateşte yapıyordu. MÖ. 3000 yılında da çömlekçi çarkı bulunmasıyla çark üzerinde şekillendirmeler de başlamış oldu.

Çini sözcüğü Türkçe'de genellikle yapıların içinde ve dışında duvar kaplaması olarak kullanılan pişmiş topraktan kare ve çokgen gibi çeşitli biçimlerde yapılan yüzeyi renkli yada desenli olan küçük boyutta levhacıklara verilen addır. Aksaray Güzelyurt ilçesinde çömlekçilik sanatının tarihi çok eski olup bu sanatın yanında son yıllarda Çini sanatı da gelişme göstermektedir. Çini neredeyse insanlık tarihi kadar eski olan seramik sanatının alt koludur ve tamamen ilkel yöntemlerle imal edilir. Tarihi gelişimi içerisinde çok çeşitli tekniklerle çini imal edilmiş olup bugün en yaygın kullanılan sır altı tekniğidir. Desen olarak genellikle bitkisel motiflerin işlendiği Çini sanatı son dönemlerde gözde el sanatlarımızdan olmuştur.

Yapılan alan araştırması ile yörede çömlek-testi ve çini sanatının günümüzdeki durumu, kullanılan malzeme, desen ve kompozisyon özellikleri hakkında bilgi edinilmiş ve edinilen bilgilerin paylaşımı amaç edinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Güzelyurt, Çömlek, Testi, Çini, el sanatları



1. GİRİŞ: GÜZELYURT ÇÖMLEK-TESTİ SANATI



Fotoğraf 1. Gelveri Çömlekleri (Kılıç Karatay, 2017).

Kültür; belirli bir insan topluluğunun bireylerinin düşünce, inanç ve yaşama biçimleri, yaptıkları ve kullandıkları aletler ve davranış biçimlerinin birikimidir. Kültür bir milletin kimliğidir. Aksaray ilinin yaklaşık 25 km güneydoğusunda bulunan Aşıklı Höyük günümüzden on bin yıl öncesine tarihlenen Orta Anadolu'nun ve Kapadokya'nın en eski köy yerleşmesidir. Orta Anadolu'da avcı ve toplayıcı göçebelerin yerleşik hayata geçtiği bilinen ilk köydür (Esin, 1992, s: 131).

Anadolu uygarlık tarihi içerisinde en önemli kullanım eşyaları olan çanak çömlek ve benzeri kaplar İlk Tunç Çağ ve öncesinde önemli bir ticari unsur olmuştur. Bu dönemde çanak çömlek yapımı ve kullanımının önemi son derece önemlidir. İnsanoğlu varoluşundan bu yana hayatını kolaylaştırıcı aletler, besin yapımı ve tüketimi için kaplar üretmeye çalışmıştır. İşte bu varoluş mücadelesi ile Paleolitik Çağ'da (İ.Ö. 1.000.000-10.000) taştan yapılmış kapları kullanan insan Neolitik Çağ'da (İ.Ö. 8.000-5.500) kili keşfederek kilden yapılmış çanak çömlek yapımını öğrenmiş ve günümüze kadar gelen çanak çömlek kültürünün temelini de oluşturmuştur (Kaymakçı, 2012,s:71)

Kapodokya Seramiği ile Geçiş Dönemi Seramiği (Intermediate) adı takılan boya bezekli çanak çömleklerden Kültepe'de çok sayıda elde edilmiştir. Kapodokya çanak çömleğinin Kuzey Suriye kökenli olduğu ve sarı-portakal renkleri ile kahverengi astar üzerine koyu kahve ve siyah boya ile yapılan bezemeleri ile dikkat çekmektedir. Dönemin tipik biçimleri gaga ağızlı testiler ile yayvan kaselerdir. "Intermediate" adıyla bilim dünyasına giren geçiş çanak çömlekleri ise Nevşehir'in doğusuna yayılmıştır. Yayılım, Konya Karahöyük'e kadar uzanmaktadır(Harmankaya,2002 s:37).

Çanak çömlek yapımında kullanılan kil, yumuşak ve yağlı kil toprakların elenmesiyle ve iyice yoğurulmasıyla çamur haline getirilmektedir. Ağır Çark olarak bildiğimiz ve dönüş kuvvetini ustanın ayağı ile sağladığı bir sistem ile tezgah üzerindeki çamurun özenle şekillendirilmesiyle istenilen çanak çömlek yapılmaktadır. Yapılan çanak çömlekler işlik denilen atölyelerde, sonra bekleme odalarında daha sonra güneşte, ve en sonunda da gölgede kurutulduktan sonra, saman ve talaşla yakılan fırınlarda sekiz yüz dereceden başlayıp bin iki yüz derece sıcaklık arasında özenle pişirilmektedir.

Çanak çömlekler üzerinde yapılan çalışmalarda amaç; belli bir çağın kültürünü daha iyi anlamamızı sağlamaktır. Çanak-çömlek özelliklerine bakılarak, bir bölgenin ya da daha büyük bir merkezin; kültür düzeyini teknolojisini, üretim sistemini, kullanıcıların ürün talebini ve gereksinimi, diğer bölgelerle olan alışverişini yine bu kültürün coğrafi dağılımı



daha iyi anlayabilmekteyiz. Çanak çömlek buluntuların en önemli işlevi ise, yazılı kaynakların bulunmadığı veya var olmadığı kültürleri ve çağları anlayabilmede kaynak olarak kullanılmalarıdır. Yüzeysel araştırmaları ya da kazılarda ele geçen çanak-çömlek parçaları bizlere bir kültürün sosyo-ekonomik yapısı hakkında bilgi verebilmektedir(Kaymakçı, 2012, s:76).

Yeryüzünü oluşturan toprak-su-hava ve ateşin ahenkli biçimde bir araya gelmesiyle oluşan ilk kaplar, büyük bir olasılıkla kadınlar tarafından üretilmiş en basit dekorlama teknikleri olan presleme, tırnaklama ile bezenmiştir. Çarkın da bulunmasıyla seramik sanatı, başlıca koşullarıyla tamamlanmıştır. Günümüze kadar devam eden bu sanattan ve "genel olarak ülkemiz de, seramik sözcüğünden kapkacak, sofraya ve süs eşyası, sağlık gereklileri gibi kullanım eşyası anlaşılmaktadır. Hatta, 'seramik' ve 'seramikçi' sözcüğü kentlerde yaşayan küçük kesimin dışında geniş halk kitlelerine pek fazla birşey anlatmadığı gibi, çömlek ya da çömlekçi kavramıyla bağlantı yapıldığında bu sanatın maddesel niteliği tanımlanabilmektedir (Altan, 1985, s:10).

Güzelyurt yani Gelveri çömleğinin başlangıç tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Köyde yürütülen diğer küçük çaplı işlere örnek vermek gerekirse, örneğin Martha Miksaroglou'nun baba tarafından dedesi Topaloğlu'lardan Hristos çömlekçi, anne tarafından dedesi, Karakulak'lardan Spiros ise çatı ustasıydı (Miksaroglou, 2005).

Bilindiği üzere Gelveri Güzelyurt ilçesinin eski adıdır. Gelver kelimesinden türemiştir. Gelveri testisine giren su daha bir yumuşak hale getirmekte, testide soğuk hale gelmekte ve su içerisindeki sertlik testinin terlemesi sonucu dışarı atılarak daha iyi hale gelmektedir.

Gelveride bir asırdır Gelveri testisi yapılmaktadır. Ancak ne yazık ki günümüzde bu testi ve çömlek ustalarının yetişmemesinden dolayı bu sanat eski dönemini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya gelmiştir. Çevre illerde Nevşehir, Kayseri, Niğde'ye toptan olarak pazarlanan ve çevrenin en büyük pazarı olan Gelveri'de maalesef eski pazarını kaybetmiştir. Gelveri Kaymakamlığı Güzelyurt'un simgesi olan çömlek-testi sanatını canlandırma adına Güzelyurt Halk Eğitim Merkezinde Gelveri Çömleği kursu açarak katkıda bulunmuştur.

Güzelyurt İlçesi'nin kuzeyinde uzanan dağlık ve ormanlık bölge, kaolin açısından çok zengindir. Bu yataklar, özel bir şirket tarafından açık hava madencilikle işletilmektedir. Yüzeysel araştırmaları sırasında, ilçede mevcut dokuyu tanımak için yapılan gezilerde, pek çok çömlekçi fırınının halen kullanılabilir durumda olduğu saptanmıştır. Yöre halkıyla yapılan söyleşilerde, şarapçılığın çok geliştiği ve Rumlar'ın zamanında da 1924 Mübadelesi sonrasında da ana geçim kaynaklarından birinin çömlekçilik olduğu öğrenilmiş, bu konuda bazı ön çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Yaşlı bir çömlekçi ustasıyla görüşülmüş, ilçenin hemen güneyindeki bağlık arazide ve mezarlığın üst yamacında bulunan, özlü ve özgül kırmızı yanışlı kil yataklarından toprak örnekleri alınmış ve harap durumdaki fırın işliği gezilmiştir. Gelveri Yüksekilise (Güzelyurt-Aksaray) Mevkii'nde 2007 yılında yapılan arkeolojik sondajlarda bu ön çalışmaların önemini pekiştirmiştir. Buradan alınan toprak örnekleri tabakalanmış Gelveri malzemesi bağlamında çapraz analizlerde kullanılabilir ve hammadde kullanımına bağlı geçim ekonomisi faaliyet alanları konusunda da büyük bir katkı sağlayacaktır. Yine bu bakış açısından yola çıkarak, Güvercin kayası çanak çömlekleri ve yörede halen kullanılan depolama ve saklama kapları odaklı bir çalışma başlatılmıştır. İleride daha da geliştirilmesi düşünülen bu çalışmada, ilk olarak Çatalısu, Demirci ve Güzelyurtlu kadınlarla çanak çömlek kullanımı üzerine söyleşiler yapılmış, anketler uygulanmış,



kullanımdaki kapların yerel adları, biçimleri, işlevleri, konut içi ve dışı dolaşimleri örnekleriyle belgelenmiştir (Gülcur, 2010, s:280)

Güzelyurt ve çevresinde yerleşmenin oldukça eski olduğu tahmin edilmektedir. Yöredeki arkeolojik kazılarda bulunan obsidiyen ve çanak çömlek parçaları yörede yaşamın Paleolitik Çağ'a kadar uzandığını göstermektedir. Yöre tarih boyunca Hitit, Pers, Kapadokya Krallığı, Roma, Bizans, Selçuk ve Osmanlı gibi çeşitli medeniyetler döneminde yerleşim yeri olma özelliğini sürdürmüştür. Konyalı'ya (1974) göre Roma ve Erken Hristiyanlık dönemlerinde yerleşimin adı "Karbala" veya "Karvala", Selçuklular döneminde "Gerfeli", Karamanoğlu ve Osmanlı dönemlerinde ise "Gelveri" dir. Cumhuriyet sonrası 1965'te Güzelyurt ismini almıştır (Pekak, 1994).

Güzelyurt'ta yaşayan Rum nüfus Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ardından 1924 yılında gerçekleşen mübadele ile Yunanistan'a giderek Nea Karvala (yeni Gelveri anlamında) adında bir yerleşmekurmuşlardır (Sunay, 2008).

Kırmızı yanışlı kil, yada bir diğer adıyla çömlekçi kili, hiç bir aletin yardımı olmaksızın kolaylıkla biçimlendirilebilme özelliğiyle, günlük yaşamda yoğun kullanılan önemli bir hammaddedir (Cooper 1978: 6).

Arkeolojik çalışmalar, kilin çanak çömlek üretiminde kullanılmadan çok önce, Üst Paleolitik Çağ'da kabartma ve figürün tarzında iki ve üç boyutlu eserlerin, daha sonraları Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ'da da topraktan evlerin, taban döşemesi, duvar sıvası, ocak kenarı vb. mimari öğelerin de yapımında kullanıldığını göstermektedir (Özdoğan, 1996, s:29).

Çanak çömleğin ilk nerede görüldüğü ve nasıl başladığı ise yine arkeoloji dünyasının ilgilendiği konular arasındadır (Tekin, 2005, s:184)

Çömlekçi kili, Güzelyurt çevresindeki yerel kaynaklardan temin edilmiştir. Açık hava madenciliğiyle yüzeyden çıkarılan az özlü boz tirem ve özlü siyah meşe toprağı olmak üzere iki tür toprağın kullanıldığını bilinmektedir. Çömlekçi hamuru bu iki toprak türünün yarı yarıya karıştırılmasıyla elde edilmiştir. Pişirmeye dayanıklılığı nedeniyle tercih edilen Gelveri çömlekleri, renginden ötürü "kırmızı" olarak da tanınmaktadır.

2. Çömlek –Testi Yapım Aşamaları

Gelveri testisi yapmak için öncelikle yöreye ait Eskibağlar mevkisinden karatoprak kabristanlığın üst kısmından boz toprak çuvallara doldurup atölyelerde toplanır. Burada kara toprak kalın olduğu için kalburdan, boz toprak ince olduğu için un eleğinden geçirildikten sonra yarı yarıya karıştırılarak dinlenmeye bırakılır (Güneç,2017).



Fotoğraf 2. Toprakların karıştırılması (Kılıç Karatay, 2017).

Dinlenen çamur, özel havuzdan parça parça çıkartılır (Güneç, 2017).



Fotoğraf 3. Dinlenen çamurun parçalar halinde çıkarılması (Kılıç Karatay, 2017).

Havuzdan çıkartılan çamur silindire atılarak taşları kırılır ve 1-2 gün dinlendirilir (Nalbantoğlu, 2017).



Fotoğraf 4. Parça çamurlar silindire atılması(Kılıç Karatay, 2017).

Vakumdan geçirilerek havası alınır işlemeye hazır hale gelir.İşlenmeye hazır olan çamur ayak çarkları vasıtasıyla şekilden şekile sokularak çölmek, testigibi ürünlerin şekillendirilmesi yapılır (Güneç, 2017).



Fotoğraf 5. Çömlek yapımı(Kılıç Karatay, 2017).

Ranzada tava kurutması yapılır (Vurgun, 2017).



Fotoğraf 6. Raflarda kurutma işlemi(Kılıç Karatay, 2017).

Rutuş işlemi yapılarak son halini alması sağlanır (Nalbantoğlu, 2017).



Fotoğraf 7. Rütüslama işlemi(Kılıç Karatay, 2017).

Fırında 800-900derecede pişilerek sonrasında fırından bısaltılır ve kurumaya bırakılır.



Fotoğraf 8. Fırında pişirme işlemi(Kılıç Karatay, 2017).



3. GÜZELYURT ÇİNI SANATI



Fotoğraf 9. Güzelyurt Çini örnekleri(Kılıç Karatay, 2017).

Çini neredeyse insanlık tarihi kadar eski olan seramik sanatının alt koludur ve tamamen ilkel (elle) yöntemlerle imal edilir.Tarihi gelişimi içerisinde çok çeşitli tekniklerle çini imal edilmiş olup bugün en yaygın kullanılan sır altı tekniğidir. Kendi içerisinde transparan, mat, renkli, krakle v.b. artistik çeşitleri bulunan sır altı tekniğinin uygulanması son derece zahmetli bir o kadar da zevklidir. Bu tekniği kısaca astarlanmış ve birinci pişirimi yapılmış form üzerine, desenin aktarılması, kontur çizimi, boyama, sırlama, rötuşlama, ve fırınlama şeklinde açıklayabiliriz. Türkler çini imalatını Çinlilerden öğrenmiş olup özellikle Uygurlardan bugüne değin oldukça başarılı ürünler vermiş çok özgün üslup ve teknikler geliştirmişlerdir. İslamiyet'in kabulü ile birlikte Türk-İslam kültürü kaostan-düzene felsefesiyle çiniye yansımış özellikle Anadolu Selçuklu devrinde bu felsefeyle geometrik üslup'un en muazzam örnekleri çok başarılı şekilde uygulanmıştır. Osmanlı Devleti döneminde, saray atölyeleri kurulmuş, nakkaşlar sarayın himayesinde, doğrudan saraya bağlı ve sadece sanatsal kaygı ile çalışmış, buradan bugün bütün dünyayı hayran bırakan, dünyanın en seçkin müze ve koleksiyonlarına giren Osmanlı Çini sanatını, teknik, estetik, üslup, renk ve kalite bakımından zirveye çıkarmıştır. Başkent başta olmak üzere imparatorluğun sınırları içerisinde dini ve özel mimaride çok yaygın kullanım alanı bulmuştur. Geometrik üsluptan ziyade natüralist ve soyut üslupların kullanıldığı 16.yy Osmanlı çinileri dünyada eşsizdir. Osmanlı'nın gerileme devrinden, Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar savaşlar, siyasi ve ekonomik sorunlar nedeniyle saray atölyeleri destekleyemez olmuş bu da nakkaşları geçim kaygısına itmiş, dolayısıyla, kalite ve estetik açıdan gerileme başlamış, özellikle 1.Dünya Savaşı ve sonrasında bir-iki istisna atölye haricinde çini üretimi tamamen durmuştur.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında ülke genelinde ekonomik sorunların bertaraf edilebilmesi için yeniden atölyeler kurulmaya başlanmış dünyadaki teknolojik ve serbest ekonomik gelişmelerle çok geniş pazarlara ulaşılmış ve bu da çini imalatında ivme kazandırmıştır. Çini çalışmaları olarak vazo, tabak, sürahi, fincan, takımlar, sofrta takımları vb. kullanım eşyaları, tamamen sanatsal kaygı ile üretilen sanat eserleri arasında yer almaktadır.

Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Çini İşlemeciliği bölümünden mezun olan genç nakkaşlar eşliğinde Halk Eğitim merkezleri başta olmak üzere, Türkiye'nin birçok il ve ilçe merkezinde kurslar açılmış, ülke genelinde çini imalatı yaygınlık kazanmıştır. Güzelyurt çini atölyesi, eğitim ve çalışma şansı olmayan, işsiz insanlara yenilik ve istihdam



amacı ile 01.01.2007 tarihinde kurulmuş, bir yıllık aralıksız çalışma sonucunda mezun olan kursiyerlerimiz kendi atölyelerini kurma seviyesine gelmiştir ve bu amaçla çalışmalarını sürdürmektedirler. Güzelyurt' da Çinicilik kursunda ve bu kurstan yetişenlerin açtıkları özel iş yerlerinde çini imalathaneleri ve satış reyonları bulunmaktadır (Özkaya, 2017).

Çömlek sanatında olduğu gibi topraktan geldiği için çini sanatı da ilçede büyük ilgi görmektedir. Halk eğitim kurslarında çini eğitimi alan özellikle de bayanlar özel atölye veya satış stantları açmaktadır. Bunun en güzel örneği 59 yaşındaki Durdane Meral olup, Kusrdan aldığı eğitim sonrası beş özel, on tanede karma çini sergisinde yer almıştır(Özmel, 2017).

Güzelyurt çömlek- testi sanatının yanı sıra aynı zamanda çini sanatına da büyük bir ilgi göstermektedir. İlçede çini sanatının başlangıcı yeni olmasına rağmen alanında uzmanlaşmış birçok bayan bulunmaktadır. Hatta bu fırsatı geçim kaynağına çeviren bayanlarda bulunmaktadır.

4. ÇINI YAPIM AŞAMALARI

Genellikle çini çalışmaları tabak, vazo gibi ürünler üzerine süsleme amaçlı yapılmaktadır ve bisküvi olarak hazır halde ilçe dışından satın alınmaktadır. Hazır bisküvi üzerine eskiz kağıdı yardımı ile desen çizilir(Gün, 2017).



Fotoğraf 10. Bisküvi üzerine desen çizimi (Kılıç Karatay, 2017).

Çizilen desenler akrilik boya ile boyanarak renklendirilmesi yapılır.



Fotoğraf 11. Boyama işlemi (Kılıç Karatay, 2017).



Fotoğraf 12. Boyamanın bitmiş hali (Kılıç Karatay, 2017).

Ürünlerin estetik ve teknik amaçlarla üzerine kaplanan sert ve genellikle parlak camsı ince tabakaya sır denir. Boyalarla yapılan bezeme (desen çizme) tamamlandıktan sonra çini, şeffaf, renksiz, parlak bir sırla kaplanır. Sır içinde kullanılan hammaddeler değirmenlerde uzun zaman öğütülür, karışım bezden süzülür çökmeye bırakılır ve daha sonra üstünde ki fazla su atılır. Sırlama işlemi ya çininin sırta batırılması ile ya da sırrın mamulün üzerine akıtılması ile yapılır(Koç, 2017).



Fotoğraf 13. Sırlama işlemi(Kılıç Karatay, 2017).

Sırlama işlemi bittikten sonra 900-1000 derecede fırında pişirme işlemi yapıldıktan sonra iki-üç gün fırının derecesinin düşmesi yani soğuması beklenir ve fırın boşaltılarak ürünler raflara yerleştirilir(Avan, 2017)



5. SONUÇ

Sonuç olarak Güzelyurt Çömlek- testi ve Çini sanatının günümüzdeki durumuna değinecek olursak; Güzelyurt çömlek-testi sanatı yapımı çok eski tarihlere değinmektedir. Açık hava madenciliği ile yüzeyden çıkarılan az özlü boz tirem ile özlü siyah meşe toprağının yarı yarıya karıştırılması ile yapılmaktadır. Çömlek ve Testi sanatı Güzelyurt'un çok eski el sanatlarından. Çömlek sanatı Rumlarla başlamış ve usta çırak ilişkisi ile tüm ilçeye yayılmıştır. Zamanla bu sanatı kendine meslek edinen ilçe halkı çömlek ve testi üzerine değişik kompozisyonlarda eklemeye başladıkları görülmektedir. Gelveri çömleği büyük rağbet görmektedir. Testi yapımı da ilgisini kaybetmemiştir. Ancak son zamanlarda bu sanatlar ilgi kaybına uğramış hatta kaybolma tehlikesi ile yüz yüze kalmıştır. Bu nedenle Kaymakamlık ve Halk eğitim merkezi kurslarla destek vererek sanatı ayakta tutma çalışmaları yapmaktadır.

Güzelyurt ilçesi eski dönemlerden beri çeşitli el sanatlarına ev sahipliği yapmaktadır. Yapılan el sanatlarının Güzelyurt'tun tarihinde önemli bir yeri vardır. Sanat olan ilgisi ile dikkat çeken ilçe halkı ürettikleri her üründen zevk almaktadır. Ürettikleri ürünleri sergilemekten de onur duyan halk el sanatlarına sahip çıkmaktan mutluluk duymaktadır.

Çömlek ve testi sanatının yanında son yıllarda ilgi gören bir başka sanat dalı ise çini sanatıdır. Özellikle de bayanların ilgisini çeken çini sanatı bir hobi olmanın yanı sıra aynı zamanda geçim kaynaklarından biri olma durumundadır. Çini Sanatına olan ilgi gün gün artmaktadır. Kadınlarda hatta yaşın sorun olmadığı ve bunun en güzel örneği açılan kurslara beş yıl önce katılarak başarı gösteren Durdane Meral en önemli örneğidir. Ev hanımlarına ve genç kızlara mesleki beceri kazandırmak, üretmeyi öğretmek amacıyla açılan çini kursları ilçe kadınlarının yeni bir meslek edinmelerine sebep olmuştur.

Çini sanatının gelişmesiyle ilçe kadınları kendini bu sanata adanmış ve hem karma hem de bireysel sergi çalışmalarında başarı sağlamıştır. İlçede Halk eğitim merkezinde yer alan kursların dışında kişiye özel atölyelerde grup halinde de çalışmalar yapan ilçe kadınları bu sanatı kendi yöresel el sanatları kadar benimsemiş durumdadırlar. Ayrıca çalışma yapılan atölyeler satış merkezi olarak da kullanılmaktadır.

Güzelyurt ilçesi yöresel el sanatlarından biri olan çömlek-testi yapımı sanatına da ilçede yeni olan çini sanatına da büyük bir önem ve ilgi göstermektedir. Bu sanatlara yalnızca bayanlar değil aynı zamanda erkeklerde ilgi duymaktadır.

Sanatta öğrenmenin yaşı yoktur. Özellikle usta çırak ilişki ile öğrenilen sanatlarda başarı elde etmemek mümkün değildir. İnsanoğlu öğrenmeyi kendine ilke edinmesi sonucunda başarı hep vardır. Güzelyurt Kaymakamlığı sanat atölyeleri ve kursları ile kültürel miraslarımıza sahip çıkma yolunda ilerleme kaydetmektedir. İlçede bulunan Aksaray Üniversitesi Güzelyurt MYO'da yer alan EL Sanatları Programı da bu sanatları desteklemek adına proje çalışmaları yapmaktadır. İlçe halkının el sanatlarına ilgisi oldukça yoğun olup, bayanlar yeniliklere açık olduğunu göstermiştir.



KAYNAKLAR

- Esin, U., “1990 Aşıklı Höyük Kazısı (Kızılkaya Köyü, Aksaray İli) XIII. Kazı Sonuçları Toplantısı I, Ankara, 1992
- Garelli 1963 P. Garelli, Les assyriens en Cappadoce, Paris 1963.
- Harmankaya, S., “Türkiye İlk Tunç Çağı Araştırmaları Üzerine Bir Değerlendirme” İstanbul. 2002
- Kaymakçı, Salih 1. Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildirileri, 2012. Ankara
- Özdemir ALTAN, Tulin Ayta ve Seramik Sanatı, s: 10, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi. (sayı: 29),İstanbul,1985.
- Martha Miksaroglou “Çatı çatarmış, çatıdan düşüp ölmüş” (d. 1932), 15 Aralık 2005).
- DEMİRTAŞ, Işıl, Güvercin kayası Çevresinde Yöresel Çanak Çömlek Yapımı ve Evsel Kullanımı Üzerine İlk Gözlemler, 2010
- GÜLÇUR, Sevil, Güvercin kayası: Kentleşme Öncesi Kültürel Çevre sorunları Ve Etnoarkeoloji, 2010
- COOPER, E., seramik ve çömlekçilik, remzi kitapevi yayınları
- ÖZDOĞAN, M., 1996, "Kulübeden Konuta: Mimarlıkta İlkler", Y. Sey (yay.) Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme - HABITATII: 19-30. Tarih Vakfı Yayınları.
- TEKİN, H., 2005. "Yeni Buluntuların Işığında Anadolu'da Hassuna ve Samarra Seramiğinin Yayılımı Üzerine Bir Gözlem"
- SUNAY, Serkan, Aksaray Güzelyurt Manastır ve Kiliseleri, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2008.
- PEKAK, M. Sacit, “Güzelyurt’ta (Gelveri) Bulunan Bizans/Post-Bizans Dönemi Kiliseleri 1”, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Dergisi, 10 (2), s: 123-160, 1993.

Sözlü Görüşmeler

- VURGUN, Muharrem, Sözlü görüşme, Çömlek-testi ustası, 08 Nisan 2017
- NALBANTOĞLU, Metin, Sözlü görüşme, Çömlek-testi ustası, 08 Nisan 2017
- GÜNENÇ, İbrahim, Sözlü görüşme, Çömlek-testi ustası, 08 Nisan 2017
- ÖZKAYA, Hatice, Sözlü görüşme, Çini hocası, 15 Nisan 2017
- AVAN, Ayşe, Sözlü görüşme, Çini ustası, 15 Nisan 2017
- GÜN, Fatma, Çini ustası, 17 Nisan 2017
- KOÇ, Nagihan, Çini ustası, 17 Nisan 2017



JOURNAL OF AWARENESS

ÖZMEL, Seher, Çini ustası, 17 Nisan 2017

ORTAÇAĞ'DAN MODERNİZME DEĞİŞEN FİKİRLER DOĞRULTUSUNDA BATI RESİM SANATINDA GÜZELİ ARAYIŞ

Doç. Evren KARAYEL GÖKKAYA

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

ÖZET

"Sanat" ve bazen ona eşlik eden "güzellik" hiç bir zaman basitçe tanımlanabilen konular olmamıştır. Dönemlerin değişiklik gösteren sosyolojik, ekonomik, kültürel ve politik parametreleri ile sanatın unsurları, amaçları, düşünsel ve toplumsal statüsü değişiklikler göstermiş, sanatçılar bununla bağlantılı olarak farklı arayışlar içinde olmuş ve farklı estetik yaklaşımlar ortaya koymuşlardır. Ortaçağ sanatı tamamen dine hizmet eder ve güzelliği sanatla ilişkilendirilmesi gereken bir unsur olarak görmezken, Rönesans güzeli tamamen sanatla bağlantılı bir şekilde antik mirasta aramıştır. Ancak bu dönemde de resmin eğitici, öğretici bir anlatım içermesi gerekliliği temel koşuldur ve resmin konusu kutsal kitaba, diğer kutsal, tarihsel, edebi, hatta kurmaca metinlere dayanmaktadır. On sekizinci yüzyıla kadar durum benzer şekilde devam etmiş, saptanan ve tesadüfen aşılın sınırların ötesine ancak on sekizinci yüzyılda geçilebilmiştir. Bu yüzyılın başlangıcı ile birlikte görsel sanatların metinsel niteliklerinden uzaklaşarak benzersiz nitelikleri ile ilgilenilmeye başlanmış ve bu yaklaşım yirminci yüzyıl modernizminin önemli bir bölümünü etkisi altına almıştır. Modern yaklaşımda resim plastiğin temel unsurları çerçevesinde analiz edilmektedir. Her dönemde değişen fikirler doğrultusunda düşünürler ve sanatçılar güzelliği ve sanatı tanımlamaya ve değerlendirmeye çalışmışlardır. Bu çalışma Ortaçağ'dan Yirminci Yüzyıl'a bu değerlendirmeleri Batı resim sanatı üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Resim Sanatı, Güzel, Estetik

SEARCHING FOR BEAUTY IN WESTERN PAINTING IN THE LIGHT OF IDEAS CHANGING FROM MEDIEVAL AGE TO MODERNISM

ABSTRACT

"Art" and the accompanying "beauty" have never been topics that might be defined easily. The elements, purposes, ideational and social status of art have been in a continuous change as sociological, economical, cultural and political parametres of every era evolves; and artists have been



in search of different pointof views and in consequence, have introduced different aesthetic approaches. While the medieval art of the Western world serves completely for religious purposes and does not consider beauty as an element to be related to art; the Renaissance seeks the beauty as a component of art in cultural heritage. However, the necessity for the painting to have an educative and didactive expression is the fundamental rule for this era and the subject of painting is usually based on the Bible and other holy, historical, literal, and even fictional manuscripts. This situation persists in a similar manner until the eighteenth century; to move beyond borders that were detected and crossed accidently was only possible in the eighteenth centrury. From the beginning of this century, visual arts detract from textualism and people become more attacted to its unique qualities, and this approach exercised a great influence on the modernism of twenty-first century. In the modern approach, painting is analyzed within the frame of basic elements of plastic. Philosophers and artists from every era have tried to define and interpret art in the light of ever-changing ideas of every era. The aim of this article is to analyse these interpretations over the Western painting from the Medieval age to Twenty-First Century.

Keywords: *Painting Art, Beautiful, Aesthetic*

1. GİRİŞ

Tarih boyunca düşünürler ve sanatçılar güzelliği ve sanatı tanımlamaya ve değerlendirmeye çalışmışlardır. Platon'a göre güzellik; ideadır. Aristoteles'e göre güzellik; bir ahenk orantı ve düzendir. Hegel'e göre güzellik; mutlak ruhun nesnelere yansımalarıdır. Schopenhauer'e göre güzellik; mutlak iradenin kendisini dışlaştırmasıdır. N. Hartman'a göre tinin maddede kendini göstermesidir ve nitekim 18. yüzyıla kadar güzel kavramı işlev, bellek, gelenekler ve inanaçlarla bağlantılı olarak çeşitli şekillerde tanımlanmış ve bu çalışmada bu bağlamda sanatla ilişkisi değerlendirilmiştir. 18. yüzyıla gelindiğinde Baumgarten “güzellik” kavramını bir felsefe disiplini olarak özel bir ad altında “estetik” olarak değerlendirilmiş ve bununla bağlantılı olarak Kant'ın öne sürdüğü yenilik “güzel” kavramını tek başına bir gerçeklik olarak ilan etmesi olmuştur. Bu yenilik görsel sanatların metinsel niteliklerinin ötesinde kendi temel unsurları çerçevesinde değerlendirilmesine neden olmuş ve bu yaklaşım yirminci yüzyıl modernizminin önemli bir bölümünü etkisi altına almıştır.

2. ORTAÇAĞ'DAN MODERNİZME BATI RESİM SANATINDA DEĞİŞEN FİKİRLER VE BU DOĞRULTUDA GELİŞEN BİÇİM ANLAYIŞI

2.1. Ortaçağ Düşüncesi ve Resim Sanatı

Ortaçağ'da imgeleri değerlendiren ortaçağ yazarları genellikle güzelliği hiç dikkate almazken, güzellik hakkında yazanlar da sanatçının sorunları ve yöntemleri ile hiç ilgilenmemişlerdir. Bu kavramların bu döneme ait sanatçı ve sanat eleştirmenlerinin değil, büyük ölçüde ilahiyatçılara ait sorunsallar olduğu görülmektedir. Yüksek Ortaçağ'a ait alıntılardan dönemin birbirine karşıt iki merkezi ilgisinin olduğu görülmektedir. Birincisi Clairvaux'lu Azizi Bernard'a (1090-1153) aittir. Bizans çağının başlarına rastlayan ikon korkusunun devamcısıdır. *Apologias ad Wilelmum* başlıklı yazısında metinlerin imgelerden üstün olduğunu idda eder ve sanatın kutsal alanın çok fazla içinde olmasının din kardeşlerini daha önemli görevlerden alıkoyabileceğini vurgular. Diğer taraftan Aziz Bernard'ın çağdaşı ve arkadaşı olan St. Denis manastırı keşişi Surger'in güzelliğe yaklaşımı ve Tanrı'nın Evi'nde oynadığı role ilişkin tutumu çok farklı bir noktaya temas etmektedir. Surger'e göre Tanrı'nın

Evi'ndeki güzelin insanı dışa dönük kaygılarından kopardığına ve maddiyattan maneviyata taşıdığına değinmektedir. Ortaçağ düşüncesine göre güzelliğin sanatla ilişkilendirilmesi gerekli değildir ancak doğa, Tanrı'nın güzelliğini yansıttığı için dünyada güzelin varlığı kabul edilir ve güzelliği oluşturan muhtelif unsurlar bir tarafta uyum ve ölçü diğer tarafta ise sadelik ve berraklık olarak nitelendirilir. Berraklık, parlaklık, bir diğer deyişle "ışık" tanrısallıkla ilişkilendirildiğinden Ortaçağ estetiğinde önemli bir unsur olmuştur. Bu kavramların "net bir şekilde görmekle" olan ilişkileri perspektife doğru atılan küçük bir adımdır ve perspektif Rönesans sanat teorisinde önemli rol oynayacaktır. (Minor, 2013: 80, 81)

İS altıncı yüzyıla ait "Meryem Ana ve Çocuk İsa, Azizler ve Meleklerle" ikonu bu unsurlar doğrultusunda incelendiğinde; yaklaşık 60 cm yüksekliğinde ankostik olarak bilinen eriyik halde balmumu ile pigmetlerin karışımından elde edilmiş boyalarla yapılmış bu resim mümkün olduğunca tarafsız bir bakış açısı ile, bilgilendirici ama yoruma olanak tanımaz bir bakış açısı ile yapıldığı görülmektedir. Sanatçı bizlere kavranabilir imgeler verir ama diğer taraftan bunları olabildiğince derinliksiz yaparak fiziksel ve tinsel olanı eş zamanlı sunmaya çalışıyor gibidir. Son derece ifadesiz yüzleri ile resimdeki figürler yaşayan bir kişilik ya da karakter, bir iç dürtü veya canlılık sahibi değildir. İlk yapıldığı ortamda bu ikonu düşündüğümüzde Hıristiyan kiliselerinin o tipik kasvetli boğuculuğunda, iki yanında titreyen mumların ışığında, tüsü kokuları arasında cisimsiz İsa, Meryem ve azizler fikrine teslim olmakta ve ibadete yönelmekte oldukça etkili olduğunu kabul ederiz. Öyle ki; ahlakın, eğitimin ve dinin ihtiyaçlarına hizmet eden simge ve dünyevi imgeler olan bu ikonlar hatırlatıcı dinsel şekiller olarak o kadar iyi işlev görmüşlerdir ki üslupları sonraki yüzyıllarda bile çok az değişmiştir.

RESİM 1. Meryem Ana ve Çocuk İsa, Azizler ve Meleklerle, İS 6. Yüzyıl, Aziz Katerina Manastırı, Sina Dağı, Mısır



Öyle ise Ortaçağ sanatçıların "güzel" kavramını tek başına kullanmak istemedikleri kesin yargısına varmak doğru mudur? Her ne kadar Ortaçağ düşüncesinin ve Yeni-Platonculuk'un yöntemi "güzel-iyi" birleşmesi sınırları içinde olsa da bu sorunun



kesin cevabını evet olarak vermek çok doğru değildir. Çünkü Umberto Eco'ya göre sanatçılar “güzel”in tek başına bir kavram olduğunu içten içe biliyor ve onu kendi eserlerinde belli ölçüde kullanıyorlardı (ECO,1998). Duyu bilgisi, akıl yürütme, hayal gücü üzerine kurulmuş ve “estetik” olarak adlandırılmış formülün 18. yüzyıla tarihlenmesi Ortaçağ sanatçısının “güzel” kavramını tek başına algılayamadığı yargısını doğurmaz, ancak akıl çeliciliği, tanrıya olan yönelimi engelleyebileceği gibi düşüncelerle tek başına güzellik anlayışının her zaman reddedilen bir düşünce olduğunu söyleyebiliriz. (Zeytinoglu)

2.2. Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı

Rönesans dönemine geldiğimizde, Rönesans'ın güzeli antik mirasta ararken Platon ve Aristoteles'in felsefesinin dirildiğini ve antik gelenekten gelen *istoria* yani resmin eğitici, öğretici bir anlatım içermesi gerekliliği göze çarpmaktadır. Bu bağlamda Ortaçağ düşüncesi ile paralelliğin devam ettiğini görmekteyiz. Bu dönemde teknolojik bir gelişme olarak da görebileceğimiz perspektif estetik arayışta önemli bir rol oynamaktadır. Rönesans'taki estetik yaklaşımı dönemin temel metinlerinden açıkça okuyabiliyoruz. Bu metinlerin başlıcalarını Leon Battista Alberti'nin resim, heykel ve mimari üzerine yazdığı kitap üçlemesi, Floransa'da Yeni Akademi'yi kuran Marsilio Ficino'nun “Platon'un Şölenine Dair Bir Yorum” adlı kitabı, Leonardo'nun “Resme Dair Bir İnceleme” adlı kitabı, Michalangelo'dan kalan edebi mirası ve ilk modern sanat tarihçisi olarak kabul edilen Georgio Vasari'nin “Ünlü İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltçilerin Yaşamları” olarak sıralayabiliriz.

Ficino güzellik ve anlama dair antik Akdeniz geleneğini yeniden inşa etmeye çalışmış ve Platon'un tefekkür ediminin önemini vurgulamıştır. Yani insan ruhuna sızan kutsal ışığın güzelliğin indirgenemez özü olduğunu, saflığı ve sadeliği savunmuştur. Ancak bu saflık ve sadelik biçare bir pasiflik değildir. Bilakis zihin, kulak ve göz bütünlüğü içinde insan tininin ve sevgisinin dinamik bir eylemidir. Ancak içimizdeki tanrısal düzenin bir parçası olduğumuza dair görme potansiyelimizi kullanıp bu bilgi ve beceriyi hayatımızda nasıl kullanacağımızı öğrenmemiz önemlidir. (Minor, 2013: 86)

Ficino'nun akademisinin bir üyesi olan Giovanni Pico della Mirandola "İnsan Onuruna Dair" başlıklı yazısı Rönesans'ın insan doğası anlayışının bir özeti niteliğindedir:

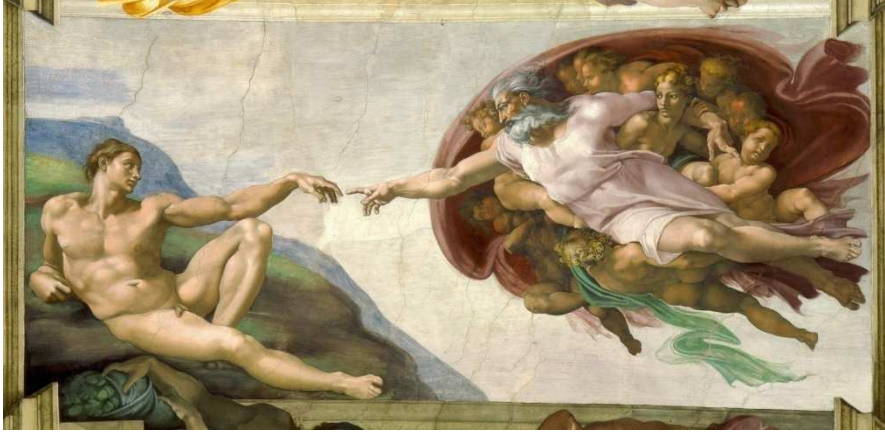
"(Tanrı) bu sebeple insana bozulmayan bir biçim, dünyanın ortasında bir yer verdi ve ona şöyle dedi: 'Sana ne kalıcı bir yuva ne tek bir biçim ne de sadece sana özgü bir iş verdim. Adem sen kendi emellerine ve kararlarına göre bu yuvaya bu biçime ve arzu ettiğin şeylere kendin sahip olabilirsin ve sonuna kadar olmalısın da. Diğer her şeyin doğası sınırlı olacak ve benim buyurduğum yasalarla belirlenecek: Ama hiç bir zorunluluğun kısıtlamadığı sen ise sana verdiğim kendi özgür iradenle doğanın sınırlarını kendi başına belirlemelisin. Dünyada olan biteni daha iyi gözlemleyebilesin diye seni dünyanın merkezine koyuyorum. Seni ne gökten ne topraktan yarattım, ne ölümlü ne ölümsüzsün, bu yüzden kendine istediğin şekli vermelisin, kendinin yaratıcısı ve biçimlendiricisiymiş gibi bu konuda tamamen özgürsün. Kendine istediğin şekli verebilirsin. Yozlaşarak hayvansal olan daha aşağı hayat biçimlerine dönüşme gücüne de sahipsin; ruhunun yargıları sayesinde kutsal olan daha yüksek olan hayat biçimlerine yeniden doğma gücüne de sahipsin' ".(a.g.e, 86)

Michelangelo'ya ait Sistina Şapeli'nin tavanındaki duvar resmi "Adem'in Yaratılışı" Pico'nun söylevinin tam bir görsel karşılığıdır. Tanrı Adem'i kendi suretinden yaratmak üzeredir parmakları birbirine değmiştir. Adem henüz dünya aleminde olmayan bir düşsel



atalet içindedir. Tanrının suretinden gelen potansiyele sahiptir, ancak bunları hayatına nasıl katacağını öğrenmek zorundadır.(a.g.e., 87)

RESİM 2. Michelangelo, Adem'in Yaratılışı, Fresko, 1511 civarı, Sistina Şapeli, Vatikan



Ficino ve diğer 15. yüzyıl hümanistlerinin Yeni-Platoncu, büyük ölçüde görünmez ve düşünsel yaklaşımlarından sonra bir sanatçının en iyi bildiği konuda yazması bir dönemi anlama açısından ferahlama yaratmıştır ve Leon Battista Alberti'nin güzele yaklaşımı daha bu dünyaya aittir. Hatta Alberti güzelin matematiksel olarak kontrol edilmesi gerekliliği üzerinde durur. Böylece kullanan ilk kişi olmasa da çizgisel perspektif hakkında yazan ilk kişi olmuştur. Alberti mimarlığa dair yazdığı kitapta güzellik tanımını açıkça ortaya koymuştur. "Güzellik bir şeyin tüm parçalarının kesin ve değişmez uyumudur; öyle ki bir değişiklik bir ekleme, çıkarma vb. cazibesini azaltır." (Blunt, 1962: 108-310) Antik simetri anlayışına dayanan bu tanım Alberti'nin geleneğe olan inancının göstergesidir ve o dönemde Floransa'da hakim olan resim anlayışını yansıtır. Alberti'nin teorilerinin neredeyse kusursuz bir örneği olarak Masaccio'nun "Vergi Parası" adlı resmi gösterilebilir. Masaccio bu resimde ne fazla ne de eksik kullandığı unsurlarla İncil'deki öyküyü bilen herkesin açıkça anlayacağı bir şekilde resmini kurgulamıştır. Sahne tipik olana ve genele dayanır. Düzenleme sistemi çizgisel perspektiftir. Ancak resim kırsalda gerçekleştiği için perspektif sistemini mimari yapıdan anlarız. Ayrıca bu mimari yapılar sayesinde sahneyi kavrar ve şehrin kapısını ayırt edebiliriz. Resimde hem uzamsal olarak, hem konunun ortasında yer alan İsa figürü Alberti'nin sanat yapıtının amacı olduğunu ileri sürdüğü "istoria"nın hedeflendiğini göstermektedir. "İstoria"nın tam olarak kelime anlamı tarihtir. Alberti bu terimi geleneksel bir konuyu işleyen özellikle çok figürlü kompozisyonlar için "tarihsel resim" anlamında kullanmıştır. "Ressamın en büyük yapıtı istoriadır" der. (Minor, 2013: 90,91,92)

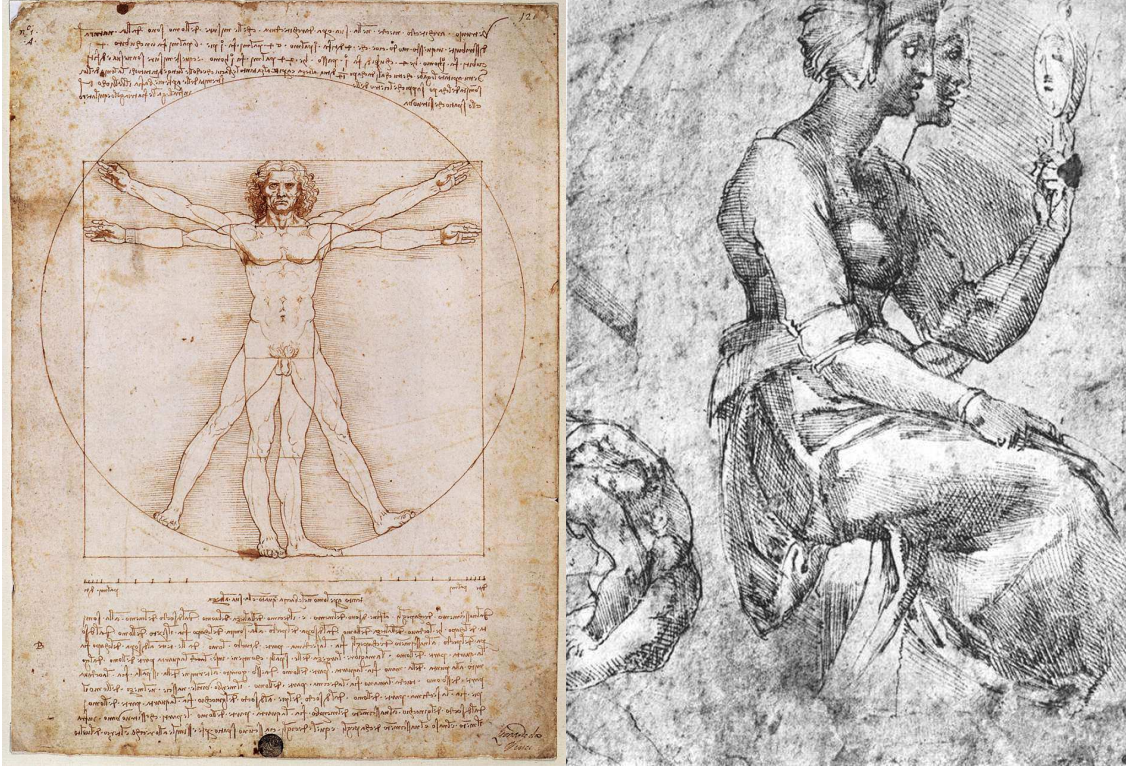
RESİM 3. Masaccio, Vergi Parası, Fresko, 1426-27, Brancacci Şapeli, Floransa



Leon Battista Alberti'yi erken Rönesans'ın en önemli kuramcısı olarak tanımlarsak Leonardo'yu da Yüksek Rönesans olarak adlandırdığımız dönemin en önemli kuramcısı olarak tanımlamak yanlış olmaz. 1452 yılında Yeni-Platonculuk'un etkisinin güçlü olarak hissedildiği Floransa'da büyümüş olan Leonardo, Ortaçağ'ın Skolastik otoritesine karşı çıktığı gibi Yeni-Platonculuğa da karşı çıkmıştır. Leonardo'nun bakışı da uygulamaları da son derece bilimseldir. Onun için görmek zekadır, bilgilenmektir. "İstoria" Leonardo için de resmin en önemli unsurlarındandır. Güzeli cazibe ve zarafet olarak tanımlar ve resminin temel unsuru olarak görmez. "

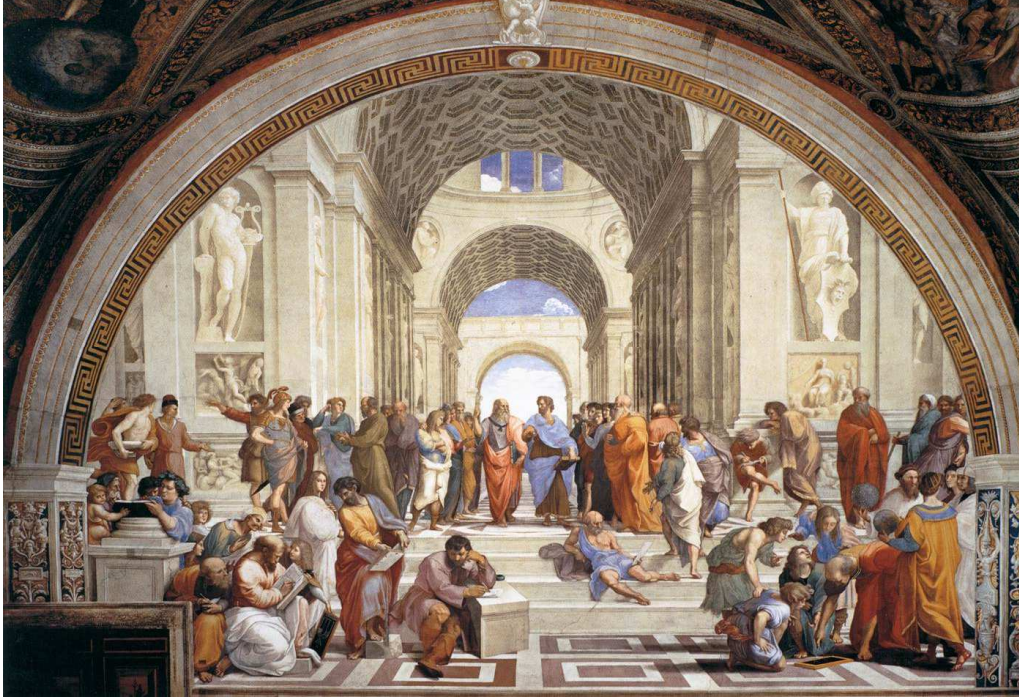
"İyi bir ressam temelde iki şeyi resmetmelidir: İnsanı ve insanın zihnindeki fikirleri. Birincisi kolaydır. İkincisi ise zordur. Çünkü jestlerle ve uzuvların hareketiyle ifade edilebilir ancak." sözleri ile Leonardo ayrıca psikolojiye olan ilgisini ortaya koymuştur. Rönesans geleneğinde yetişen ve hem Alberti hem de Leonardo'nun perspektif ve anatomi kurallarına sadık kalan diğer bir önemli isim Michelangelo'dur. Güzelliğe dair fikirlerinin çoğu çağdaşları ile paralellik gösterse de Michelangelo'nun daha tinsel bir yanı vardır. Güzelliği arzu eder. Güzelin ilahi olanın yer yüzüne yansımaları olarak görmesi ile Platonculuğa yakınlığını ortaya koyar. Michelangelo güzelliğin ölçülemez olduğuna inanır ve güzelliğin bizi çekme ve cezbetme yönünden bahseder.

RESİM 4. Lenardo da Vinci, Mürekkep, 1492, Akademi Galerisi, Venedik
RESİM 5. Michelangelo, Tebeşir, Fransa



İlk sanat tarihçisi olarak bilinen Vasari de antikleri gerçek sanat vizyonu olan kişiler olarak görür ve Erken Rönesans'ta antikitenin güzellik idealini ve doğalcılığını eksik bir şekilde, on beşinci yüzyılda nispeten daha bir özgüvenle ve on altıncı yüzyılda Michelangelo ve bazı çağdaşlarının sanatı ile kusursuz bir şekilde dirilttiğine dikkati çeker ve Yüksek Rönesans sanatını layık olduğu zirveye taşır. Tanrı ile bütünleşen, mucizevi ve kutsal olanın görüntüsü olarak bahseder ve bu döneme ait en tipik örnek olarak Raffaello'nun Atina Okulu örnek gösterilebilir. Vasari "Atina Okulu"nu Rönesans'ın merkezi belgelerinden biri olarak kabul eder ve bu yapıt üzerine yazdığı metinlerde sıklıkla "tanımlanamayacak kadar güzel, "hayran olunası", "ifade edilemez" ve benzeri ifadeler kullanmıştır. Resme baktığımızda Raffaello'nun Rönesans'ın amaçları ile aynı paralelde izleyiciyi memnun etmek, bilgilendirmek ve eğitmek için bir retorik ziyafeti verdiğini görürüz. İstoria ile ilgisinden ötürü izleyici Platon'un solunda parmaklarıyla bir kıyası gösteren Sokrates'i, Sokrates'i dinleyen zırhlı miğferli adam Alkibiades'i ve bir sütunun kaidesine yaslanmış kitap okuyan Epikuros'u fark edecektir. Epikuros'un sol tarafındaki çocuk Federico Gonza'dır. Gonza'nın hemen sağındaki Pythagoras, onun yanında ayakta dikilen sarıklı adam Averroes, onun hemen yanındaki de Empodekles'tir. Derin düşünceler içinde oturarak bir şeyler yazan adam Herakleitos görünümündeki Michelangelo'dur. Komozasyonun sağında ön plandaki kişiler; bir levha üzerine tasarım yapan Euklides (resimdeki Bramente'dir) ve elinde bir yerküre maketi tutan Ptolemaios, bir gökküre tutan ise Zerdüş'tür. Sola doğru, gözlerini bize dikmiş bakanlarsa Raffaello ve Sodoma'dır.

RESİM 6. Raffaello, Atina Okulu, Fresko, 1509, Pontifici Sarayı, Vatikan



2.3. Manierizm ve Kuralları Yıkarak Güzeli Arayış

Yüksek Rönesans'dan sonra 1520 yılından 1600'e dek hüküm süren dönemi “Manierizm” olarak tanımlıyoruz. Sözlük anlamı “üslupçuluk” olan bu terimin aslında açıklanması oldukça zordur. Dönemin özellikleri Erken Rönesans'ın standartlarına göre yadırgatıcı bulunduğundan eleştirel bir manada bu isim verilmiştir. Örnek olarak Parmigiannino'nun “Uzun Boyunlu Madonna”sı verilebilir. Aşırı büyük olan Madonna'nın başı normalden küçük, boynu uzun ve incedir. Devasa kucagındaki bebek İsa da çok büyük ve arkalarındaki uzam kesintilidir. Arkada bir parşömen kağıdı tutmuş olan kahin ile Madonna arasındaki mesafe muğlaktır. Meryem memnun gibidir ama bir yandan üzülmüştür. Büyük bebeğe bakan melekler sınıfta kıkırdayan yaramaz öğrenciler gibidirler. Kısacası ikonografik olarak okunabiliyor olsa da amacı konusundan ziyade zarafeti yakalamak olan bu resim rahatsız edicidir. Bir çok izleyiciye göre bunun sebebi yapaylığın ve zarafetin abartılmış olmasıdır. İşte İtalyanca “maniera” sözcüğünden türeyen Manierizmin anlam olarak böylesi bir durumu ifade eder. Manierizm'de “güzel” büyük ölçüde kuralların yıkılıp sanatsal özgürlük ve yaratıcılığı ön plana alarak aranmıştır. Dönemin sanatçısı ve yazarı Federico Zuccaro Rönesans'ın matematiğe dayalı bilimsel ölçütlere dayanan güzel anlayışına karşı şöyle demektedir: “Onları (matematsel ölçüleri) bilmek gereklidir, ama durmadan onları gözlemlemenin de tavsiye edilecek bir şey olmadığını unutmamak gerekir(...) Resim sanatı ilkelerini matematsel bilimlerden türetmez, aslında herhangi bir kural ve yöntem biçimini öğrenmek için bile onlara başvurulması gerekmez, hatta düşünme yoluyla onları tartışabilmek için bile bunu yapması gerekmez; zira resim onların çocuğu değildir, onlardan doğmamıştır, Doğa'dan ve Tasarım'dan doğmuştur. Birinci ona formu gösterir, diğeri ise nasıl çalışacağını öğretir.” (a.g.e., 2013,105) Zuccaro sanatçı için de şunları demektedir: “Zekası sadece açık olmamalı ayrıca özgür de olmalıdır, ruhu sınır tanımamalı ve dolayısıyla bu tür kurallara

mekanik olarak baş eğmemeli, kendini onlara hizmet etmekle kısıtlamamalıdır, çünkü sahiden soylu olan bu meslek için muhakeme ve iyi pratik, kusursuz çalışma kuralı ve normudur.” (a.g.e., 2013,105) Yani bu dönemde güzel; başarılı bir taklit olmanın ötesinde, daha yüksek bir gücün mecrasında, nasıl gerçekleştirileceğini açıklamanın zor olduğu, belki de bir tür büyü olarak tanımlanabilir. Dönemin düşünürlerinden Giordano Bruno “güzelin bir çok türü olduğunu” ve “hazzın ve iyiliğin özü gibi güzelliğin özünün de tanımlanamaz ve tarif edilemez olduğunu” idda eder. (Tatarkiewicz) (a.g.e., 2013,106)

RESİM 7. Parmigiannino, Uzun Boyunlu Madonna, Panel Üz. Yağlıboya, 1534-40, Uffizi, Floransa



2.4. Barok Dönemin Kusurlu Güzelliği ve Güzeli Zarafette Arayan Rokoko

Kendisini doğadan, oradaki dünyadan oldukça uzaklaştırmış; gerçekliğini geleneğe, pratiğe, geçici heveslerine ve sanatsal buluşlara dayandırmış olan Maniyerist yaklaşımların yanında 16. yüzyıl sonu itibariyle karşımıza çıkan bir diğer üslup “Barok” tur. Barok İtalyanca düzensiz inci anlamına gelen “barroco” sözcüğünden türemiştir. Rönesans'ın düzen anlayışına karşı tutumunu dönem ismiyle dahi ortaya koymaktadır. Çünkü doğa kusursuz şeyler üretmeye çalışsa da karmaşa, düzensizlik ve intizamsızlık doğanın ayrılmaz bir parçası, gerçeğidir. Aynen Caravaggio'nun “Meyve Sepeti” isimli resminde olduğu gibi.

RESİM 8. Caravaggio, Meyve Sepeti, TÜYB, 1597 civarı, Milano



Yapraklarında ve meyvelerdeki kurtçuk deliklerini rahatlıkla gördüğümüz bu resimde Caravaggio izleyicisine adeta “Alın işte size istemediğiniz kadar doğa!” demektedir. Bu resimde sanatçı çürüme yoluyla zamanın geçişine, hiç de mükemmel olmayan bu dünyanın faniliğine vurgu yapmaktadır. (a.g.e., 2013,109)



Rokoko, Fragonard, Salıncak, 1767, TÜYB, 81x67 cm, Wallace Koll., London

1715-1774 yılları arasında aydınlanma çağında gelişen Rokoko; tamamen dünyevi güzelliklerin arayışında olunan, dönemin soylu ve aristokrat çevresinin zevklerini yansıtan, dolayısıyla göz alıcı giysili hafif meşrep hanımların, fraklı, peruklu çapkın erkeklerin gönül ilişkilerini ve günlük yaşamlarını başlıca konu edinmiş olan bir dönemdir. Bu yüzden kimi sanat tarihçileri resmin bezemeye, heykelin porselen biblolara dönüştürüldüğü Rokoko'yu bir çöküş üslubu olarak tanımlar. Diğer taraftan Barok sanatın gösterişinden uzak, sade ve zarif olmasıyla Barok sanatın zirvesi olarak görülür. Özellikle Fransa sarayı ve soylular çevresinin bazı yetenekli ressamı bu üslubu da özgün bir sanat düzeyine çıkarmayı başarmışlardır. Bu ressamlardan biri olan Fragonard'ın "Salıncak" adlı eseri bir park köşesinde çapkınca eğlenen bir çifti betimlemektedir. Kadının fırlayan ayakkabısı ve açılan eteği bu dedikodulu hayata nükteli bir gönderme yapmaktadır.

2.5. Neo-Klasisizm ve Güzeli Arayışta Antik Mirasa Dönüş

17 yüzyılda Baroğa tepki olarak doğan, onu abartılı pozlar ve eylemlerin sanatı olarak gören Neo-Klasisizm doğayı antikiteye dayanan belli kurallar doğrultusunda değiştirerek yeniden düzenleme, klasik zevk ve beğeniyi tekrar canlandırma yoluna gidiyordu. Yani asil sadelik ve dingin görkemliliğin özünü aramayı amaç edinmişlerdi. Antiklerin sanat ve doğa hakkında kendilerinden çok şey bildiklerini düşünmeleri bir nevi otoriteye başvurmak gibi bir yaklaşımdı.

Diğer taraftan 17. yüzyıl sanatsal imgeleme psikolojisi birleştirmesi bakımından önemlidir. Bu bağlamda akademizme karşı bir diğer grup sanatın tamamen rasyonelleştirilemeyecek algısal, öznel bir tarafı olduğunu ve kuralların sınırlamalar getirmekten başka bir işe yaramayacağını savunuyorlardı. Roger de Piles'in Neo-Klasisizmin öğretildiği akademiye onursal üye olarak seçilmesi ve Piles'in o zamana dek akademik yaklaşımın sanatsal sıralamasında en alta görülen rengin değerinin nihai resimde görünmeyen



desenin çok üzerinde olduğunu savunması akademik kuram açısından işleri iyice zorlaştırmıştır.

RESİM 9. Neo-Klasisizm, David, Horas Kardeşlerin Yemini, TÜYB, 1784, Louvre, Paris



2.6. 18. Yüzyıl Sonrası Değişen Düşünce Biçimi ve Batı Resim Sanatına Yansımaları

RESİM 10. Romantizm, Delacroix, Rebeka'nın Kaçırılışı, TüYB, 1858, Louvre, Paris

RESİM 11. Realizm, Millet, Saman Toplayanlar, TüYB, 1850, Louvre, Paris



18.yüz yılda Baumgarten'ın estetik kuramı artık “güzel”in antikiteye, istoryaya vb. başka gerekliliklere ihtiyaç duymadan başlı başına bir kavram olarak kullanılmasına olanak sağlamıştır. Nitekim aynı yüzyılın bir başka filozofu Denis Diderot; “bir sanat yapıtının önce kendini etkilemesini, sonra bilgilendirmesini istediğini söylemişti. Aklın yerine duygunun geçmesiyle birlikte sanatın ne olduğuna dair en temel anlayışlarda bir değişim yaşanmıştır.” (a.g.e., 2013,115) Bir anlamda “sanat sanat içindir” fikri ortaya atılmış, bu anlayış romantik dönemde ve sonra izlenimcilikte hız kazanmış ve yirminci yüzyıl modernizminin büyük bir bölümünü etkisi altına almıştır. Artık resim ve heykel kendi tekil form ve kompozisyonları çerçevesinde değerlendirilmektedir ve bu da son derece modern bir tutumdur. Diğer taraftan günümüzün dahi sanat sorunsallarından olan göstergebilim, feminizm, kültür, psikanaliz, Marksizim ve benzeri içsel, üslupsal ve anlamsaldan, dışsal ve kültürlerle çeşitlilik gösteren bir çok meselenin sanat alanındaki tohumları 18. yüzyılda atılmıştır. Dönemin sanat akımları Romantizm ve Realizm; biri güzeli tinsellikte diğeri gerçeklikte arayarak yollarına hızla devam etmişlerdir.



RESİM 12. İzlenimcilik, Monet, İzlenim, TÜYB, 1872, Marnottan Müzesi, Paris



3. SONUÇ

Sonuç olarak yaklaşık 19. yüzyılın ortalarına kadar sanatta güzel anlayışı en iyi taklide dayanmakta iken sonrasında amaç temsilden üsluba kaymıştır. Sanatın biçimsel özelliklerine yönelik gelişen ilgi ile sanatın hayatla temel ilişkisi yeniden değerlendirilmiştir. Bu süreçte Cézanne Empresyonistlerin uzamına karşı çıkmış, Picasso ve Braque Cézanne'nın nesnesine saldırmış, Duchamp resim yapmak için kübist olmak gerekliliği varsayımını kırmış ve nitelik Buren, Duchamp'ın yapıtının dokunamadığına inandığı bir diğer varsayımı; "yapıtta temsil" in yerini sorgulamıştır ve 1960'larda modernizmin sonu geldiği ileri sürülse de postmodernizm modernizmin devamı olarak sanat tarihindeki yerini almıştır. Nitekim bugünün sanatçısı yüzlerce yıllık devingen bir yapı sergileyen bu dev birikimin ışığında, yaşamı boyunca edindiği deneyim, bilgi ve gözlemlerini, ortak ya da farklı duyumsamalarını kendi zihinsel süzgecinden geçirerek, kendine özgü yöntem ve teknikleri ile ortaya koyarlar. İlerleyen dönemlerde de sanatın biçimsel ve düşünsel ifadesi ne kadar çok yeni yöne yönelirse yönelsin üslup büyük bir olasılıkla önemli bir değerlendirme unsuru olarak kalacaktır.



KAYNAKÇA

- ALBERTİ, Leon Battista, İng. Çev. Cecil Grayson; giriş yazısı ve açıklamalar Martin Kemp, 1991, *On Painting*, New York: Penguin Books.
- BLUNT, Anthony, 1962, *Artistic Teory in Italy 1450-1600*, Oxford: Oxford Universty Press.
- BOZKURT, Nejat, 2014, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sentez Yayıncılık, Ankara.
- ECO, Umberto, Çev. Kemal Atakay, 1998, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, Can Yayınları.
- HARRİSON Charles, WOOD Paul, Çev. Sabri Gürses, 2015, "Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, Küre Yayınları
- KAGAN, S. Moissej, Çev. Aziz Çalışlar, Karakalem Kitabevi, 2008,
- Leonardo Da Vinci, Der. Jean Poul Richter, 1970, *Litarary Works*, 2. Cilt, New York: Dover.
- Minhelangelo, İng. Çev. Creighton Gilbert, 1963, *Complete Poems and Selected Letters*, New York: Random House
- MİNOR, Vernon Hyde, Çev. Cem SOYDEMİR; *Sanat Tarihinin Tarihi*, Koç Üniversitesi Yayınları, 2013
- Pico Della Mirandola, Giovanni, 1942, *On the Dignity of Man*, İng. Çev. E. Forbes, *Jornal of the History of Ideas*
- RUSKİN, Jhon, Çev. Eser Bakdur; *Sanat ve Hayat Üzerine*, Kafka Yayınları, Mayıs, 2015
- RUSKİN, Jhon, Çev. Ali N. Tezel; *Sanat Üzerine Dersler Seçme Yazılar 2*, Corpus Yayınları, 2016
- VASARİ, Giorgio, Der. William Gaunt, İng. Çev. A. B. Hinds, 1963, *Le vite de' piu eccelenti pitori, scultari, e architetti: The Lives of the Painters, Sculptors, and Architects*, 4. Cilt, Londra: Dent
- ZEYTİNOĞLU, Emre; "Güzel" Kavramı 18. Yüzyılda mı Keşfedildi? *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2012, ISSN 1309-2235



JOURNAL OF AWARENESS

ANTİK YUNAN FELSEFESİNDE “GÜZEL” KAVRAMI VE RÖNESANS RESİM SANATINA YANSIMA BİÇİMLERİ

Okt. Samet DOĞAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Rektörlük, Resim Bölümü

ÖZET

Bu çalışmada, Antik Yunan filozoflarının “güzel” kavramına yönelik felsefi görüşleri ve bunların Rönesans resim sanat üzerindeki etkileri incelenecektir. Bu amaçla önce Antik Yunan döneminde “güzel” ile ilgili görüşleriyle ön plana çıkan felsefeciler ve onların konu ile ilgili görüşleri ele alınacaktır. Ardından bu düşünsel yaklaşımların Rönesans resim sanatı üzerindeki etkisi örnekler eşliğinde açıklanmaya çalışılacaktır. Bu çalışma süresince Rönesans Resim Sanatındaki “güzel” algısı ve bu algının yansımaları olan estetik biçimler incelenecek ve Antik Yunan “güzel” felsefesi çerçevesinde açıklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Güzel, felsefe, sanat, Rönesans

IDEA OF “BEAUTY” IN ANCIENT GREEK PHILOSOPHY AND IT’S INFLUENCE IN RENAISSANCE ART

ABSTRACT

Ancient Greek Philosophers' philosophical opinions on "Beauty" and their influence in renaissance art will be studied in this works. Thus firstly philosophers in Ancient Greek with remarkable "beauty" opinion and their opinion on the subject will be studied. Later, influence of these opinions on the Renaissance art will be shown with examples. During this study, "Beauty" idea in Renaissance and this idea's art and it's aesthetic reflection will be studied and explained with Ancient Greek idea of "beauty".

Keywords: Beauty, philosophy, art, Renaissance



1. GİRİŞ

Tarihsel süreç içerisinde “güzel”in ne olduğuna ilişkin birçok düşünür ve filozof birçok farklı görüş ileri sürmüştür. Bu görüşler sadece “güzel”in tanımıyla ya da ne olduğuyla sınırlı kalmamış aynı zamanda kendi çağlarının estetiğini ve sanatını belirlemiştir. Geniş bir perspektiften bakıldığında bu düşünsel yaklaşımların neredeyse tümü Antik Yunan felsefesinin başlattığı sorgulamaların bir devamı niteliğindedir. Bu açıdan Antik Yunan düşünürlerinin “güzel”e ilişkin felsefesi hem güncel, hem de klasik sanat biçimlerinin anlaşılması açısından temel bir öneme sahip olmuştur.

Antik Yunan filozoflarının “güzel” kavramına ilişkin felsefeleri ilk olarak Rönesans sanatında etkili olmuştur. 14. yüzyılın ikinci yarısında İtalya’da ortaya çıkan Rönesans özellikle sanat konusunda devrimsel yeniliklerin yaşandığı en önemli dönemlerden biridir. Bu dönem sanatının estetik ruhu Antik Yunan filozoflarının felsefi görüşleri çerçevesinde şekillenmiştir. Bu dönemde özellikle Platon’a karşı duyulan hayranlık 15. yüzyılda kurulan “Platon Akademisi” ile kurumsal bir hale gelmiştir. Platon üzerine incelemelerin ve araştırmaların merkezi haline gelen Platon Akademisi, zamanla diğer Antik Yunan felsefecilerinin görüşlerinin de incelendiği canlı bir merkeze dönüşmüştür. Rönesans’ın ortaya çıkmasının düşünsel kökenlerine kaynaklık eden bu merkezler, zamanla dönemin sanat biçimlerini belirlemiş ve özellikle Rönesans resim sanatında yeni bir anlayışın benimsenmesine neden olmuştur. Antik Yunan filozoflarının “güzel” konusundaki felsefelerini kendilerine model alan bu dönem ressamaları resimlerini yine bu model üzerinden şekillendirmişler, yöntem ve araçlarını bu çerçevede belirlemişlerdir.

2. ANTİK YUNAN FELSEFESİNDE “GÜZEL” KAVRAMI VE RÖNESANS RESİM SANATINA YANSIMA BİÇİMLERİ

Antik Yunan felsefesinde “güzel” kavramına ilişkin ilk felsefi yaklaşım Pythagorasçılar tarafından ele alınmıştır. Evreni uyumlu bir bütünlük olarak kavrayan Pythagorasçılar “güzel”i evrendeki zıt unsurların birbirleri arasında kurduğu denge olarak belirler. Onlara göre bu dengeyi oluşturan şey sağ-sol, sınır-sınırsız, belirli-belirsiz, aydınlık-karanlık, doğru-eğri gibi belli başlı karşıtlıkların oluşturduğu bütünlüktür. Aslen tek-çift, sonlu-sonsuz gibi sayısal zıtlıktan yola çıkarak oluşturdukları bu düşünsel yaklaşımın temeli sayı ve bu sayılar arasındaki oranlara dayanmaktadır. Örneğin tek sayı doğruyu temsil ederken, çift sayı yanlış, kare iyiyi ve güzeli temsil ederken dikdörtgen kötüyü, uyumsuzluğu temsil ediyordu (Eco, 2006:72). Fakat Pythagorasçılar’a göre bu zıt unsurların bir arada olması aslında evrende dengeyi sağlamakta, denge ise “güzel” olarak tanımladıkları uyumu ortaya çıkarmaktadır.

Pythagorasçılar’ın “güzel” konusundaki görüşlerinin yansıdığı ilk estetik plan, Antik Yunan heykeli olmuştur. Heykeltıraşlar için estetik bir ölçüt haline gelen Pythagorasçı “güzel” felsefesi bu dönem heykellerinin teknik ve estetik yönünü belirlemiştir. Sayısal olarak planlanmış oran-orantı birliği ve zıt unsurların bir arada kullanımıyla ön plana çıkan bu heykeller, Antik Yunan heykel sanatının en önemli özelliğini oluşturur. Kusursuz bir uyum ve dengenin ön plana çıktığı bu heykellerin ilk örneği mızrak taşıyan adıyla bilinen “Doriforos” heykelidir (Resim 1).

Resim 1. Polikleitos, Doriforos, MÖ 450

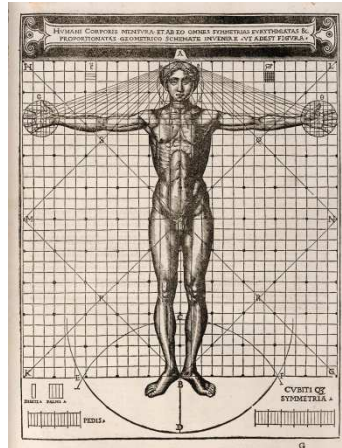


MÖ IV. yüzyılda yaşayan Yunanlı heykeltıraş Polikleitos tarafından yapılan bu heykel, Pythagorasçı felsefenin “güzel” tanımı çerçevesinde biçimlenmiş ilk yontulardan biridir.

Heykel birbirini karşılayan zıt unsurların bir arada kullanılmasıyla oluşturulmuş mükemmel uyumu yansıtır. Örneğin figürün sağ bacağındaki gerginliği karşısında, sol bacağının rahat duruşu ya da sağ kol aşağıdayken, sol kolun yukarı yönelmesi gibi uzuvların birbirini karşılayan temel zıtlıkları barındırdığı görülür. Contrapposto olarak adlandırılan ve simetrik vücut hareketlerini içeren bu duruş şekli Pythagorasçılar’ın zıt unsurlardan uyuma, oradan “güzele” ulaşma fikrinin plastik anlamda görünürlüğe ulaşmış ilk şeklidir.

Antik kaynaklara göre Polikleitos bu heykele Türkçede kanun anlamına gelen “Kanon” ismini vermiştir. İnsan vücudunun idealize edilmiş oran-orantı ilişkilerini içeren Kanon, II. yüzyılda yaşayan Galenos tarafından şöyle tanımlanır: “Güzellik tek tek unsurlarda değil, birinin diğerine göre, yani ele göre parmakların tümünün, bileğe göre elin, bütün kola göre ön kolun, nihayet parçaların hepsinin diğerine göre orantısı olmalıdır” (Eco, 2006:75).

Resim 2. C. Cesariano’dan Vitruviusçu figür, 1521





Antik Yunan heykellerinde sıkça karşılaşılan “Contrapposto” ve oran orantı ilkelerini içeren “Kanon”, daha sonra Romalı mimar olan Vitruvius tarafından geliştirilmiş ve vücut oranlarının sabit ve değişmez kurallarını belirlemiştir. Bu kurallar bir figürün yüz kısmı vücudun 1/10’i alnın uzunluğu yüzün 1/3’i ya da ayağın boyu vücut uzunluğunun 1/6’i gibi temel sayısal oranların insan vücuduna uyarlanmış hesaplamalara dayanır (Resim 2).

Bu oran-orantı ilişkileriyle hesaplanan insan vücudu Pythagorasçılar’ın “güzel” tanımlamasıyla başlayan, Poliklieos ile estetik bir forma kavuşan ve nihayetinde Vitruvius’la en ideal insan modeline dönüşmüştür. Antik Yunan heykellerinin temel formunu belirleyen bu model, zamanla Rönesans resim sanatında bir figürün güzelliğini vurgulamak için kullanılan en temel ölçüt olmuştur (Resim 3,4,5,6).

Resim 3. Doriforos, MÖ 450



Resim 4. A. Dürer, 1504



Resim 5. Afrodite MÖ 300



Resim 6. L. Da Vinci, 1505



Rönesans resminde bu uygulamaya dönük figür kullanımı ilk olarak Sandro Botticelli tarafından başlatılmıştır. Onun “Venüs’ün Doğuşu” adlı yapıtı (Resim 7) bu anlamda yapılmış Rönesans resminin ilk özgün resmidir.



Resim 7. Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1485



Resimdeki kompozisyonun orta kısmında yer alan Venüs'ün duruşundaki zarafet ve dengeli uyum sanatçının, oran-orantı ölçümlerinin ve zıt unsurların oluşturduğu simetrik uyumu nasıl titizlikle uyguladığını gösteren iyi bir örnektir. Botticelli gibi bu dönemin tüm ressamalarının temel ölçüt olarak kullandıkları simetrik uyum ve oran-orantı ilkeleri, Rönesans resminde ön plana çıkan en önemli özelliktir. Daha çok mitolojik ya da kutsal kişiliklerin üzerinde uygulanan bu yöntem figürlerin doğüstü güzelliklerini, zarafetini ve kusursuzluğunu vurgulamak için kullanılan, en önemli araçlardan biri olmuştur.

Pythagorasçılar'ın “güzel” kavramına yönelik geliştirdikleri felsefe yalnızca Rönesans sanatçıları değil, kendilerinden sonraki felsefecileri de büyük ölçüde etkilemiştir. Bu felsefeciler arasında en önemlisi hiç şüphesiz ki Platon'dur. Platonun yaşlılık dönemlerine denk gelen süreç içerisinde etkisi altında kaldığı Pythagorasçı felsefe onun “güzel” konusundaki düşünsel yönelimini belirlemiştir. Şunu da belirtmek gerekir ki Platon'un yaşlılık dönemi ile olgunluk dönemi arasında oluşturduğu “güzel” felsefesi farklılıklar içermektedir. Konu bütünlüğünün korunması amacıyla bu konuya daha sonra dönülecektir.

Daha önce açıklandığı üzere Pythagorasçılar “güzel”i sayı ve sayıların orantısından doğan uyumlu bir bütünlük olarak tanımlamıştır. Platon'un temel hareket noktası olan bu görüş aynı zamanda onun yaşlılık dönemindeki felsefesinin temel çizgisini oluşturur. Başlarda “güzel”i matematiksel bir bütünlük içerisinde kavrayan Platon daha sonraları bu matematikselliği geometrik tabanlı bir güzellik felsefesine vardırmaştır. Philebos adlı kitabında bu konuya değinirken “güzel” tanımını net olarak ortaya koyar. Buna göre “güzel” ne güzel bir beden ne de güzel resimdir, “güzel” düz çizgilerden oluşan geometrik biçimler ya da dairesel formlardır. İletki, cetvel ve gönye ile çizilen bu formlar kendi değimiyle “kendi başlarına ... özleri gereği güzeldirler” (Tunalı, 1996:61).

Platon'un salt geometrik formlar olarak belirlediği güzellik, biçim olarak geometrik şekillerin güzelliği ya da içeriği değildir. Görüntüsü bakımından güzel yargısı verdiğimiz cisimlerin özünü oluşturan ve onun güzel olmasını sağlayan şeydir. Dolayısıyla güzelliğinin kaynağı olan form güzelliği, asla bir nesnenin güzelliği olmayıp “daha çok bir nesneyi güzel yapan prensiptir” (Tunalı, 1996:61).

Bu bakımdan Platon doğanın taklidine yönelik resim sanatına karşı çıkar. Ona göre sanat bir taklit işi değil bir “poiesis”dir, yani yaratmadır. Şölen adlı kitabında “poiesis”i şöyle betimler: “var olmayan bir şeyi var etmenin her türüsüne “poiesis” (yaratma) diyoruz; böylece, her sanatın yaptığı bir “poiesis” olduğuna göre, yaratan da “poietes” olmalıdır” (Platon, 2006:97).

Bunun anlamı sanatçının görünümünün ötesine geçmesi, onları yeniden düzenleyerek onu yeniden yaratmasıdır. Düzensizlikten bir düzen, uyumsuzluktan bir uyum yakalamaktır.

Yani “güzel”i açığa çıkarmaktır. Bunun yöntemi ise görünümünün ötesine geçmek ve nesneye asıl güzelliği veren geometrik formları açığa çıkararak uyumu ele geçirmektir.

Resim 8. Leonardo Da Vinci, Kayalıklar Bakiresi, 1483



Platon’un kapalı bir üslupla dile getirdiği sanat ve “güzel” arasındaki ilişki Rönesans sanatçıları tarafından benimsenen, ciddi ve çetin uğraşlar sonucu uygulanan temel bir prensip olarak kabul görmüştür. Bu dönem sanatçıları Platon’un görüşlerine paralel olarak geometrik formları sistemli olarak resimlerinin altyapısında veya kompozisyonlarında uygulamışlardır (Resim 8-9). Bu resimler dikkatle incelendiğinde hemen hepsinde göze çarpan geometrik bir düzenin varlığı hissedilmektedir. Resimlerde kusursuzluğa varan denge ve uyum hissi yaratan bu özellik, geometrik formların veya resimdeki elemanların kendi aralarında kurdukları geometrik ilişkilerden kaynaklanmaktadır.

Resim 9. Giorgione, Aziz Francesco, Aziz Liberale,

Meryem ve Çocuk İsa, 1404-1405



Platon’un Rönesans sanatçıları üstünde yarattığı derin etki sadece “güzel” olarak tanımladığı salt geometrik formlar aracılığıyla gerçekleşmemiştir. Daha öncede belirttiğimiz gibi Platon’un yaşlılık dönemi ile olgunluk dönemi arasındaki “güzel” felsefesi birbiri arasında farklılık içermektedir. Bu farklılık Platon’un olgunluk dönemindeki güzel tanımlamasını, tamamen idealist felsefe üzerine inşa etmesiyle ön plana çıkar.



Hemen hemen Rönesans sanatını belirleyen Platon'un bu dönem "güzel" felsefesi idealar kuramına dayanır. Felsefi erdemin, değişmez bilginin temelini oluşturan idealar dünyası ancak akılla kavranabilen ve güzelin temelini oluşturan metafizik bir varlık alanıdır. Güzel bu varlık alanında "güzel ideası" olarak yer alır. Güzel ideası doğumsuz, ölümsüz, artmaz, eksilmez bir güzelliştir, bu yüzden mutlaktır ve kendinden başka hiçbir cisimsel varlığa indirgenemez. Dünyadaki varlıklar güzelliğini bu ideadan alır, nasıl ki gölgenin kaynağı ışıkta, güzelin kaynağı da güzel ideasıdır. Dolayısıyla duyulur varlıklarda duyumsadığımız güzellik nesneye ait bir güzellik değil, aslen "güzel ideasının" bir sonucu ve onun bir yansımasıdır. Bu anlamda duyum dünyasındaki varlığın güzelliği aslen kendine ait bir güzellik olmayıp, Platon'un değimiyle ondan "pay aldıkları" içindir (Platon, 2006:105).

Platon yaşlılık döneminde olduğu gibi bu dönemde de taklide yönelik sanata karşı çıkar. Çünkü ona göre bu türde bir sanatın "güzele" ulaşmayı engelleyen, "güzel"i sadece duyumla sınırlayan yanıltıcı bir yönü vardır. Bu yönüyle sanat, doğayı taklit ederek asıl güzelliği ikinci plana atar ve gerçek güzelliğe değil sadece güzel ideasının yansıması olan duyusal güzelliğe yönelir. Bundan dolayı sanat alanında doğanın taklidi Platon'a göre "güzel"in kendisini değil, olsa olsa ikinci elden kusurlu bir kopyasını verir. Çünkü gerçek olan sadece idea'lardır; sanatın taklit ettiği şeyler ise, bu idea'ların birer kopyasıdır. Sanatın yöneldiği obje, aslında kopyadan başka bir şey olmadığına göre, sanat eseri, bir gerçeğin, bir özgün varlığın değil, ancak bir kopyanın kopyası olacaktır (Gökberk, 2007:81).

Buradan anlaşılacağı üzere Platon yaşlılık dönemine kadar "güzel"i soyut bir varlık alanı olarak belirler ve yaşlılık döneminde olduğu gibi bu dönemde de taklide yönelik sanatı benimsemez. Fakat Rönesans sanatının en önemli özelliği olan doğanın taklidi yine Platon'un bu dönemindeki "güzel" felsefesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Çünkü onun idealar kuramına dayanan "güzel" ile ilgili görüşleri yine onun bir takipçisi olan Plotinos tarafından yorumlanmış ve estetik bir boyut kazanmıştır. Bu çerçevede taklit ruhani bir eylem biçimi olarak kabul görmüş ve benimsenmiştir.

Bu dönüşümün mimarı olan Plotinos ilk olarak Platon'un idea dünyası ile fiziksel dünya arasında kurduğu bağıntıyı farklı bir felsefi yaklaşımla yeniden ele almış ve ona farklı bir boyut kazandırmıştır. Platon daha önce belirtildiği gibi, varlık dünyasındaki cisimlerin güzel ideasından "pay aldığı" için güzel olduğunu söylemiştir. Bu bağlamda varlığın gerçekliği yoktur, gerçek ona güzelliği veren güzel ideasıdır. Plotinos'un aynı temel üzerinde yürüttüğü felsefesinde, Rönesans sanatı için altın değerinde bir görüş oluşturur. Bu görüş Platon'un güzel varlıkların güzel ideasından pay aldığı düşüncesinin yerine "görünümüne ulaşma" şeklindedir. Bunun anlamı şudur; görünür duyulur varlık olarak güzel, "güzel ideasından" kategorik olarak ayrılan şeyler değil, bizzat güzel ideasının görünümüne ulaşmış, onun madde halini almış biçimidir. Plotinos'un kendi değimiyle "güzel" "görmenin bütün alanında, işitmenin alanında, kelimelerin birbirine katılmasında ve bütün müzikte" vardır (Tunalı, 1989:145).

Plotinos'a göre, güzel olarak nitelenen bu duyusal bütünlüğün üstünde yükselen ve ona şekil veren "ruh" vardır, "ruh" "tanrısal bir şeydir ve güzelliğin belli ölçüde parçasıdır; bundan ötürü dokunduğu ve hakim olduğu şey güzelleşir" (Tunalı, 1996:51). "Güzel" ruh'un şekil almış yansıması olarak maddi güzellikten başlayarak, ruh, akıl, oradan "Bir" olarak tanımladığı ve bütün varlığın temeli olan "Tanrı güzelliği katına doğru yükselen bir çizgi izler" (Tunalı, 1996:55). Dolayısıyla fiziksel dünyadaki varlıklar Plotinos'un "Bir" olarak



tanımladığı Tanrı'nın mutlak bir sonucu ve “güzel”in bir nedeni olmakta ve “tanrısal ışıqla aydınlandığı için” “güzel” niteliği kazanmaktadır (Gökberk, 2007:121).

Plotinos'un bu felsefi yaklaşımı Rönesans düşüncesi ve sanatının temel yapısını belirleyen düşünürler tarafından temel hareket noktası olmuştur. Örneğin Cusanus'a göre “Doğa, Tanrı'da tam bir birlik halinde birleşmiş olanın bir açınımı, bir evrimidir” (Gökberk, 2007:195). Bir diğer Rönesans düşünürü olan Bruno'ya göre doğa “tanrısal kuvvetin” çeşitli görünüşleri, “Tanrısal özün bir aynasıdır” (Gökberk, 2007:204-205). Şu halde sanatçının doğaya yönelmesi, onu model alması ve onu taklit etmesi Platon'da olduğu gibi gerçek güzelden uzaklaşma değil, doğanın arka planındaki mistik güzelliğe ulaşma, onun cisimsel bir yansıması olan doğayı keşfetme düşüncesine hizmet eder. Nitekim Cemil Sena Estetik kitabında, Rönesans sanatının bir taklit olmadığını, doğaya yönelen sanatçının aslen doğanın ötesinde onu var eden ve doğanın kaynağı olan ideaya yöneldiğini söyler (Sena, 1972:189). Bu yaklaşım biçimi Rönesans resminin en önemli sanatçısı olan Leonardo da Vinci tarafından açıkça ifade edilir. Bu konuya ilişkin yazdığı günlüklerde şunları söyler:

“Doğanın tüm görünür eserlerini taklit eden tek şey olan resmi küçümsersiniz, felsefeyi oluşturan zarif bir buluşu ve gölgeyle ve ışıqla çevrilmiş tüm biçimlerin –denizler ve karalar, bitkiler ve hayvanlar, çimenler ve çiçekler- doğasına dayanan zarif bir kurguyu da küçümsemiş olursunuz. Gerçekten de resim bir bilimdir, doğanın öz çocuğudur. Çünkü resim doğanın çocuğu, daha doğrusu torunudur; tüm görünür şeyler doğa tarafından yaratılmış ve bunlar, yani çocukları, resmi doğurmuştur. Bu yüzden resmin doğanın torunu olduğunu ve Tanrı ile akraba olduğunu söylersek doğru söylemiş oluruz” (Alatlı, 2014:486).

Leonardo'nun bu sözleri dönemin ressamlarının doğayı sadece basit bir görünüm, taklidin ise sadece ustalık gerektiren pratik bir uğraş olmanın ötesinde gördüklerini net olarak ortaya koyar. Leonardo'nun da söylediği gibi doğanın taklidi daha çok Tanrısal erdeme ulaşma fikriyle eş tutulan bir eylem biçimi, kendi özünü aramasının bir parçası olarak değer görür. Bu yüzden Rönesans sanatçısı için doğa büyük bir tutkuyla yönelinen sırlarla dolu, bilinmeyen bir dünyadır (Tunalı, 1996:193). Bu sırlara ulaşmasının yöntemi onu en ince ayrıntısına kadar taklit etmek, doğanın bu bilinmezliğini aşarak Tanrıya daha çok yaklaşmak ve dolayısıyla Tanrıyla eş tutulan “güzel” in bilgisine ulaşmaktır.

Dolayısıyla Rönesans resminde doğaya duyulan hayranlık onu her yönüyle taklit etmeye, taklit aracılığıyla da doğadaki görünümünün ilahi yönünü kavramaya itmiştir. Bu ilahi arayışta sanatçılar tanrıyla eş tutulan “güzel”in bilgisine ulaşmayı temel almış ve bu amaçla doğayı en ince ayrıntısına varana dek sabırla resimlerine taşımışlardır (Resim 10-11).

Resim 10. Albrecht Dürer, Suluboya 1504





Resim 11. Andrea Mantegna, İsa'nın Izdırabı, 1455



Taklidin insan doğasının bir gereği olarak değerlendiren Antik Yunan filozofu Aristoteles, hocası olan Platon'dan farklı olarak, güzel ile taklit arasında ilişkiyi estetik bir boyutta ele alır. Buna paralel olarak Aristoteles “güzel”i sanatın varlık alanından doğan ve onunla özdeş olan bir kavram olarak değerlendirir. Platon’un tam tersi olarak sanat eserinin dışında, aşkın bir güzellik idea’sı kabul etmez ve ona göre sanat eserleri var olduğu için biz güzellik kavramından söz edebiliyoruz. Aristoteles’in felsefesini kurduğu temel Platon gibi soyut bir güzel ideası değil, forma, maddeye dayanan tek tek sanat eserleridir (Aristoteles, 1987:7-8). Bu çerçevede “güzel”i bir nesnenin içine aldığı parçaların uygun düzeni olarak tanımlayan Aristoteles, aynı zamanda bu düzenin bir büyüklüğe sahip olmasının gerektiğini söyler. Buradaki büyüklükten kasıt onun algı sınırlarımızı aşmayacak düzeyde olmasıdır. Algılanan nesne ne algılanamayacak kadar küçük, ne de algımızı aşacak kadar büyük olmalıdır. Dolayısıyla “güzel” birlik ve düzen ise “güzel”e bakan göz de bu birliğin ve düzenin tümüne hakim olacak şekilde görmelidir (Aristoteles, 1987:27-28). Böylece Aristoteles “güzel” kavramını sanat alanına mal ederken aynı zamanda sanatın bir formu olarak “güzel”in biçimsel koşullarını da belirlemiştir.

Bu koşullardan ilki parçalar arası uyum, diğeri ise bu uyumun algı sınırlarımız içerisinde olması gerekliliğidir. Uyumun algı sınırlarında olması Rönesans resminde uygulanan “kapalı form” ilkesiyle açıklanabilir. Kapalı form resimde yer alan elemanların belli bir bütünlük oluşturacak şekilde organize edilmesi ve bütün parçaların bir bütün olarak aynı anda duyumsanmasıdır. Örnek olarak Rönesans’ın önemli ressamlarından biri olan Raffaello’un “Çayırdaki Meryem” adlı resmini (Resim 12) verebiliriz.

Resim 12. Raffaello Sanzio, Çayırdaki Meryem, 1505

Resimde bakışımız resmin alt planında yer alan bölümlerden başlayarak Meryem Ana'nın baş kısmında biter. Bu süreçte gözün izlediği yol sağa sola sapmadan doğrudan Meryem'in yüzüne odaklanır. Benzer olarak aynı yöntem Albrecht Dürer'in "Bahar Şöleni" adlı resminde de (Resim 13) görülür. Bu resimde de gözümüz dıştaki figürlerden başlayarak Meryem'in baş kısmının bulunduğu merkeze doğru yönelir. Böylece Aristoteles'in bakan gözün "birliğin ve düzen" in tümüne hakim olması düşüncesi Rönesans resminde parça bütün ilişkisiyle kurulan çokta birlik yöntemiyle uygulanmıştır denebilir.

Resim 13. Albrecht Dürer, Bahar Şöleni, 1506



3. SONUÇ

Güzel'in tarihi aynı zamanda estetiğin tarihidir. Güzelin ne olduğunu belirleyen düşünsel yaklaşımlar aynı zamanda sanatın estetik prensiplerini belirleyen en temel faktör olmuştur. Bu doğrultuda Rönesans estetiğini değerlendirdiğimizde köklerinin Antik Yunan filozoflarının “güzel” konusundaki düşünsel yaklaşımlarına vardığını tespit ederiz. Antik Yunan düşünürleri “güzel” ile felsefelerini her ne kadar metafizik bir alana tabi kılp, bu alan içinde değerlendirmiş olsalar da zaman içinde bu değerlendirmeler dönüşerek Rönesans sanatının temellerini oluşturmuştur. Bu açıdan bakıldığında Rönesans sanatı felsefelerini “güzel” üstüne kuran tüm Antik Yunan düşünürlerinin etkisini görmek mümkündür. Bu etkilerin her biri Rönesans resim sanatında zengin anlatım olasılıklarına imkan veren estetik bir birliğe dönüşerek bu dönem sanatının temellerini oluşturmuştur.



JOURNAL OF AWARENESS

KAYNAKÇA

ARİSTOTELES, 1987, Poetika, Remzi Kitabevi, İstanbul

ALATLI, ALEV, 2014, Batıya Yön Veren Metinler II, Alfa Yayınları, İstanbul, ISBN 9786051068657

ECO, UMBERTO, 2006, Güzelliğin Tarihi, Doğan Kitapçılık, İstanbul, ISBN 975-293-420-X

GÖKBERK, MACİT, 2007, Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, ISBN 978-975-14-0156-4

TUNALI, İSMAİL, 1989, Estetik, Remzi Kitabevi, İstanbul, ISBN 975-14-0111-9

TUNALI, İSMAİL, 1996, Grek Estetik'i, Remzi Kitabevi, İstanbul, ISBN 975-14-0521-1

SENA, CEMİL, 1972, Estetik, Remzi Kitabevi, İstanbul

PLATON, 2006, Şölen, Bordo Siyah Klasik Yayınlar, İstanbul, ISBN 975-8688-78-2

ISIS VE HORUS'TAN MERYEM VE ÇOCUK'A

Yrd. Doç. Dr. Vildan IŞIK ŞEN

Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
Temel Sanat Bilimleri Bölümü

ÖZET

Bu çalışmada, Hristiyan ikonografisinde ve sanatındaki en önemli temalardan biri olan ve yüzlerce yıldır çeşitli şekillerde tekrar eden Meryem ve Çocuk tasvirleri ile bu temaya kaynaklık eden Antik Mısır uygarlığının Isis ve Horus tasvirleri arasındaki benzerlikler araştırılmıştır. Çalışmada, söz konusu benzerliklere ilişkin eser örnekleri, Antik Mısır'daki Isis ve Horus temalı resim ve heykeller ile Erken Hristiyanlık dönemi ikonalarından günümüze uzanan farklı sanatsal dönemlere ait Meryem ve Çocuk temalı resim ve heykel örnekleri üzerinden seçilmiştir. Bu çalışma göstermektedir ki; binlerce yıldır farklı kültürlerde de karşımıza çıkan anne ve çocuk teması, aralarındaki önemli benzerliklerle birlikte Antik Mısır ve Hristiyan ikonografisinde ve sanatında, etkileri halen devam eden önemli ana bir motif olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Isis ve Horus, Meryem ve Çocuk, Hristiyan Sanatı, Hristiyan İkonografisi

FROM THE ISIS AND HORUS TO THE MARY AND CHILD

ABSTRACT

In this study, the similarities between the depictions of Mary and Child, one of the most important themes in Christian iconography and art, which have been repeated in various forms for hundreds of years, and the portrayals of Isis and Horus of Ancient Egyptian civilizations as a source of this theme have been researched. Examples of works related to similarities in this work were selected from examples of paintings and sculptures based on Isis and Horus in Ancient Egypt and examples of Mary and Child based paintings and sculptures from different artistic periods dating from early Christian period icons. This study shows that; The mother and child theme, which has been confronted in different cultures for thousands of years, has become an important main motive that continues to be influential in the iconography and art of Ancient Egypt and Christian, together with important similarities between them.

Keywords: Isis and Horus, Mary and Child, Christian Art, Christian Iconography



1. GİRİŞ

Antik Mısır'da dönemin inancına göre Gök tanrısı Geb ve yer tanrıçası Nut'un Osiris, Isis, Set ve Neftis isimli dört çocuğu vardır. En eski Mısır kralı olan ve kız kardeşi Isis ile evlenen Osiris, diğer kardeşi Set tarafından kiskanılmaktadır. Şekil değiştirerek bir canavara dönüşen Set, kıskandığı ve saygı duymadığı kardeşi Osiris'e saldırarak onu öldürür ve parçalara ayırıp Mısır'ın dört bir yanına atar. Osiris'in ölümünün ardından Set, kral olur ve diğer kardeşi Neftis ile evlenir. Büyüsel güçleri ile kocasının tüm parçalarını toplayıp bir araya getirmeyi ve ona yeniden hayat kazandırmayı düşünen Isis, kocasının öldürülmesine üzülen Neftis ile birlikte ülkeyi dolaşır ve Osiris'in parçalarını bularak birleştirir. Isis, kendi nefesinden üfleyerek Osiris'e hayat vererek onu diriltir. Böylelikle yeniden birlikte olmaya başlarlar ve bir süre sonra da Isis hamile kalır. Isis'den doğan bu çocuğa Horus yani Şahin-Tanrı ismi verilir (URL-1). Kısaca özetlenen bu hikâyedeki Isis ve Horus tasvirleri, Hristiyan ikonografisi ve sanatının özellikle de Meryem ve Çocuk İsa sahnelerinin en önemli kaynaklarından biri olmuştur.

1. ISIS ve HORUS TASVİRLERİNİN HRİSTİYAN İKONOĞRAFİSİ ve SANATINDA YER ALMASI

Bir tanrıça olarak hastaları iyileştirme ve ölüleri hayata döndürme yeteneğine sahip olan Isis'in ayrıca yas tutan, büyü yapan, şifa dağıtan, bir anne olarak çok sayıda rolü ve yeteneği bulunmaktadır. Tasvirlerde gördüğümüz uzatılmış kaş ve göz çizgileri, bu kadının sadece bir ölümlü değil aynı zamanda bir tanrıça olduğunu göstermektedir. Giydiği boynuzlu başlık ve akbaba başlığı da Isis'in hem bir anne hem de bir ana tanrıça rolünü vurgulamaktadır (Konrad, 2015). Isis ve Horus'a ait en yaygın tasvirlerden biri, tahtta oturan Isis'in, kucağındaki oğlu Horus'u emzirdiği sahnelerdir. New York'ta Metropolitan Sanat Müzesi'nde yer alan İ.Ö. 332-30 yıllarına tarihlenen seramikten yapılmış *Isis ve Horus* heykeli bu sahnelerin örneklerindedir (Resim 1). Turkuaz renkteki bu sirliseramik heykel, Mısır Firavun geleneğini, Ptolemaik dönemin sanatsal tarzıyla birleştirmektedir. Tanrıça Isis'in başında, kraliçe ve tanrıçaların taktığı bir akbaba başlığı ve adını simgeleyen taht hiyeroglifi bulunmaktadır. Çocuk Horus ise çıplak olarak ve başının sağ tarafında tek bir saç buklesi ile tasvir edilmiştir (URL-2). Bu sahneye ilişkin diğer bir örnek Boston Güzel sanatlar Müzesi'nde yer alan *Horus'u Emziren Isis Heykeli*'dir (Resim 2). İ.Ö. 664-332 yıllarına ait bu heykelde kucağındaki Horus'u emziren Isis'in başında, boynuzlar ve güneş diskinden oluşan karakteristik başlığı görülmektedir (URL-3). Antik Mısır'ın Isis ve Horus tasvirleri dünyanın pek çok müzesine dağılmıştır. Bunlardan biri *Kucağında Horus ile Tahtta Oturan Isis Heykeli* (Resim 3) ismi ile St. Petesburg'da Ermitaj Devlet Müzesi'nde, bir diğeri de *Isis Oğlu Horus'u Emziriyor* (Resim 4) ismi ile Paris'te Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir.



Resim 1. Antik Mısır heykeli, *Isis ve Horus Heykeli (Statuette of Isis and Horus)*, İ.Ö. 332-30, mavi sırlı seramik, 17 x 5,1 x 7,7 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD (URL-2)

Resim 2. Antik Mısır heykeli, *Horus'u Emziren Isis Heykeli (Statuette of Isis Nursing Horus)*, İ.Ö. 664-332, Bronz, 20,5 x 5,1 x 5 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, ABD (URL-3).

Resim 3. Antik Mısır heykeli, *Kucağında Horus ile Tahtta Oturan Isis Heykeli (Statue of Enthroned Isis with Horus on her Laps)*, M.Ö. 1. binyıl, yükseklik 24 cm, Antik Mısır heykeli, Ermitaj Devlet Müzesi, St. Petesburg, Rusya (URL-4).

Resim 4. Antik Mısır heykeli, *Isis Oğlu Horus'u Emziriyor (Isis Allait Son Fils Horus)*, İ.Ö. 664-332, feldispat heykelcik, Louvre Müzesi, Paris, Fransa (Fotoğraf: Vildan Işık, 2017).

Isis'in çocuğunu emzirdiği sahneler, İsa'dan önceki son bin yılda ortaya çıkmıştır. Daha önceleri bu rol, Teb'in ana Tanrıçası Tuy'a, *Mut'a*, *Hathor'a* veya *Göksel İnek* gibi diğer tanrıçalara atfedilmiştir (Chloé ; Lili). Bu tasvirler, önceleri İ.Ö. 305-30 tarihleri arasında hüküm süren Ptolema Krallığı dönemine taşınmış daha sonraları ise Hristiyan ikonografisi ve sanatında 'yeniden doğuş'ungüçlü bir sembolü olmuş ve yüzlerce yıl dinsel ve sanatsal alanda etkisini sürdürmüştür (URL-2). Özellikle Hristiyanlığın resmi bir din olarak kabul edildiği İ.S. dördüncü yüzyıldan itibaren Bizans İmparatorluğu ile yaygınlaşmaya başlayan Meryem ve Çocuk sahnelerinin Isis ve Horus tasvirlerine olan benzerlikleri dikkat çekicidir. Bizans ikona okullarında özel kurallar ve kalıplarla üretilen, kucağında Çocuk İsa'yı tutan Meryem sahnelerinin çeşitli versiyonları daha sonraları Gotik, Rönesans, Barok, Modern ve Postmodern Sanat gibi pek çok farklı dönemin ve akımın sanatsal anlayışında kendine yer bulmuştur (Işık, 2017).

Ortaçağ boyunca resimlerin yanı sıra üretilen heykelerde de bahsedilen benzerliğin görülmesi mümkündür. Örneğin *Bilgelik Tahtı* olarak da bilinen Mesih Çocuk ile Tahtta Oturan Meryem sahneli resimler (Resim 5, 6, 7) ve heykeller (Resim 8, 9 10), Hristiyan teolojisinin fikirlerini aktaran bir sahneyi yansıtmaktadır; Tanrı'nın oğlu olarak İsa, bilgelik olarak enkarne olmuş yani insan şekline girmiştir. İsa'nın doğumuna kaynaklık eden ve onu kucağında tutan Meryem ise onun 'koltuğu' veya 'tahtı' olarak hizmet etmektedir. Yaklaşık 1100 yıllarından başlayarak, Meryem, 'merhametli bir şefaatçi' olarak da saygı görmeye başlamıştır (URL-8). Yani Meryem, istek ve dilekleri yerine getiren kutsal kişi rolündedir. Bu da tıpkı Isis'in farklı rolleri olması gibi bir durumdur.



Resim 5 *Tahtta Oturan Meryem ve Çocuk (Enthroned Madonna and Child)*, yaklaşık 1250-1275, Kavak panel üzerine tempera, Boyalı yüzey: 124,8 x 70,8 cm, Tüm çevre: 130,7 x 77,1 cm, muhtemelen Konstantinopol’de yapılmış olan 13. yüzyıl Bizans ikonası, Ulusal Sanat Galerisi, Washington, ABD (URL-5).

Resim 6 *Tanrı Anası Hz. Meryem, (Theotokos)*, Ayasofya apsisinin yarım kubbesindeki *Meryem ve Çocuk* mozaïği, 9. yüzyıl sonları, Ayasofya Müzesi, İstanbul, Türkiye (URL-6).

Resim 7 *Süt veren Meryem (The Virgin Galaktotrophousa)*, 15. yüzyıl sonları, Ahşap üzerine tempera ve yaldız, 11,3 x 8,6 cm, Dumbarton Oaks Araştırma Kütüphanesi ve Koleksiyonu, Washington, ABD. İkona, muhtemelen Girit’te yapılmıştır (URL-7).

Bizans ve Ortaçağ boyunca üretilen ve çoğunlukla kimin yaptığı bilinmeyen tüm resim ve heykel ikonalarında özellikle saray ve kilise tarafından belirlenen kalıp ve şemalar kullanılmıştır. Bunların belirlenmesindeki ana merkez ise Bizans’ın başkenti Konstantinopolis’tir (Chatzidakis 2004). Hristiyanlığın yayılmasını takip eden süreçte Doğu Ortodoks Kilisesi, ikona türündeki resim ve heykellerin yapım kurallarını ayrıntılı olarak açıklayan ikonalar teorisini geliştirmiş ve ressam ve heykeltıraşlar da bu ikonografik kalıplar ve özel kurallar doğrultusunda çalışmıştır. Bu sayede simge ve sembollerle dolu tasvirler tanınabilmektedir. Ortodoks Kilisesi’ne bağlı Rus, Yunan, Sırp vb. ikonaları da tıpkı Bizans ikonaları gibi tasvir edilen kişi veya sahne hakkında bilgi vermek üzere tasarlanmış simge ve sembollerle doludur. Bunlar; saç stili, vücudun konumu, figürün giyimi ve arka plan bilgileri dâhil olmak üzere belirli bir kişinin nasıl tasvir edilmesi gerektiği konusunda öngörülen bir yöntemi izleyerek kalıplaşmıştır (Brooks 2001). Bizans geleneğini sürdüren son sanatçılar olarak görülen Cimabue ve Giotto’nun eserleri, Bizans ikonalarına özgü pek çok özelliği barındırır da Meryem’in oturduğu taht ile kazandırmaya çalıştıkları derinlik etkisi, onları bu geleneğin dışına çıkarmaktadır. Ancak asıl dikkati çeken Rönesansla birlikte giderek artan idealize edilmiş güzellik anlayışının sanata yansımalarıdır. Güzelin nasıl olması gerektiğine ilişkin detaylı tanımlamalarla birlikte Rönesans sanatçılarının, kilise ve saray tarafından belirlenen kalıp ve şemaların dışına çıkarak çalışmaya başladıkları görülmektedir. Örneğin Rogier van der Weyden’in *Tahtta Oturan Meryem ve Çocuk* tablosu ya da Ambrogio Bergognone ve Leonardo da Vinci’nin *Emziren Madonna’sı* gibi örnekler, idealize edilen bir güzellik anlayışının yansımalarıdır. Bu dönem sadece insan anatomisinde değil doğanın betimlenmesinde de idealize edilmiş güzelliği yansıtmaya çalışmış ve uyguladığı ışık-gölge, hava ve çizgisel perspektifle birlikte gerçekçi bir derinlik yaratmayı da başarmıştır. Ayrıca bu dönemde, Meryem ve Çocuk sahnelerinde Çocuk İsa artık gerçek bir bebek ya da çocuk gibi tasvir edilmeye başlamıştır. Yani Bizans ve Ortaçağ’da görülen

yetişkin bir insan görünümündeki Bebek/Çocuk İsa tasvirlerinin yerini çıplak ya da yarı çıplak olarak tasvir edilen güzel/sevimli bebekler almıştır. Meryem ise çoğu zaman genç ve güzel bir kadın olarak betimlenmiştir. Heykel türündeki Meryem ve Çocuk ikonalarında ise boya ile renklendirilmiş veya yaldızlanmış ahşap heykellerin yanı sıra bronz ve mermer önemli birer üretim malzemesi olmuştur. Din ve sanatın iç içe geçtiği Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde heykellerin çoğu, tıpkı Isis ve Horus heykellerinde gördüğümüz gibi simetrik ve katı duruşludur. Bu anlayışın dışına çıkan örneklerinden biri ise Michelangelo'nun yapılmış *Bruges Madonnası* isimli mermer heykeldir. Heykel bir yandan sembolik ve geleneksel dinsel içeriği diğer yandan Rönesans'a özgü piramidal kompozisyon içinde ideal güzelliği yansıtmaktadır. Oturur durumdaki Meryem'in bacakları arasında ayakta duran Çocuk İsa'yı sol eliyle tutar vaziyette gösteren Michelangelo, ayrıca Çocuk İsa'nın sağ kolunu annesinin elini tutmak üzere bedenine çapraz olarak gelecek şekilde geriye doğru dönük olarak tasvir ederek kendine özgü bir kontropost duruş yani bedeninin dönüş hareketini tasarlamıştır.



Resim 8 *Bakire ve Çocuk Tahtta* (Virgin and Child in Majesty), yaklaşık 1175–1200, ceviz boyama ahşap heykel, 79,5 x 31,7 x 29,2 cm, Yapım yeri: Fransa, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD (URL-8)

Resim 9 *Bakire ve Çocuk Tahtta (İlahi Bilgelik Koltuğu)* [*Virgin and Child in Majesty (Seat of Divine Wisdom)*], 1170'ler, Çok renkli ağaçtan yapılmış heykel, 69,2 x 30,2 x 22,2 cm, Yapım yeri: Fransa, Harvard Sanat Müzeleri, Harvard Üniversitesi, Cambridge, ABD (URL-9).

Resim 10 Michelangelo, *Bruges Meryem'i* (Bruges Madonna), 1505, mermer heykel, Aziz Salvator Katedrali, Bruges, Belçika (fotoğraf: Gökhan Işık).

Modern ve Postmodern Sanatta ise Meryem ve Çocuk sahneleri idealize edilmiş bir güzellik anlayışını yansıtmaz ve bu motif, sanatta, geçmişte olduğu kadar da popüler değildir. Isis ve Horus kaynaklı bu dinsel motif Modern Sanat Akımları'nda günlük hayattan seçilmiş anlık karelerin görüntülenmesi gibi sahneler içinde ele alınmıştır. Örneğin Gauguin'in *Ia Orana Maria (Selam Meryem)*'inde ya da Picasso'nun *Anne ve Çocuk* resimlerinde, sanatçıların artık geçmişin ikonografik kalıplarının ve güzellik anlayışının dışına çıktıklarını görmek mümkündür. Bu örneklerde kutsallık, ihtişam, ilahi güzellik gibi ifadeler yoktur. Aksine Meryem de Çocuk İsa'da herhangi bir anne çocuk gibi sıradan kişilermişçesine gösterilmektedir. Hem Modern hem de Postmodern sanatın örnekleri arasında yer alan Max Ernst'in 1926 tarihli *Meryem'in Çocuk İsa'yı dövdüğünü gösteren* ve o dönemlerde skandala



yol açan resmi ise yüzlerce yıldır Meryem ve Çocuk'a atfedilen kutsallık ve güzellik anlayışına sanatsal bir eleştiri hatta dine küfür niteliği taşımaktadır. Kutsallık ve güzellik anlayışına alaycı ve eleştirel diğer bir yaklaşım ise 1990'lı yıllarda Cindy Sherman'dan gelmiştir. Sherman, özellikle Rönesans Dönemi resimlerinde görülen idealize edilmiş güzellikle dalga geçmektedir. Tarih Portresi Serisi'ndeki #223'te, tipik bir Meryem ve Çocuk sahnesi gibi görünse de ayrıntılara dikkat edilince öyle olmadığı fark edilmektedir. Abartılı makyaj ve kasıtlı olarak kötü bir şekilde eklenmiş lastik göğüs, Batı sanat tarihindeki bu türden sahnelere yönelik doğrudan bir eleştiridir. Alay, eleştiri ya da küfür niteliği taşımayan ancak izleyici de şok etkisi yaratan ve sanatta güzel olanı göstermeyi amaçlamayan postmodern bir örnek ise Damian Hirst'e aittir. Hirst'ün 1990'lı yılların sonlarındaki gerçek bir inek ve buzağıyı simetrik olarak ikiye keserek kullandığı *Anne ve Çocuk (Bölünmüş)* isimli çalışması, bir yandan kişisel diğer yandan toplumsal belleğin bir yansıması niteliğindedir. Hirst'ün bu çalışmasında inek ve buzağıyı kullanması, Mısır'ın önemli Tanrıçası Isis'in sembollerinden birinin de inek olması bakımından, bize yine Isis ve Horus'u çağrıştırmaktadır (Işık 2017).



Resim 11 Max Ernst, *Üç Şahit Önünde- Andre Breton, Paul Eluard ve Ressamın Kendisi - Çocuk İsa'yı Döven Meryem (The Virgin Spanking the Christ Child before Three Witnesses: Andre Breton, Paul Eluard, and the Painter)*, 1926, Tuval üzerine yağlıboya, 196 x 130 cm, Ludwig Müzesi, Köln, Almanya (URL-10).

Resim 12 Damian Hirst, *Anne ve Çocuk (Bölünmüş) [Mother and Child (Divided)]*, 1993. İki parça ineğin her biri: 190 x 322,5 x 109 cm, İki parça buzağının her biri: 102,9 x 168,9 x 62,5 cm, Astrup Fearnley Müzesi, Oslo, Norveç (Hirst).



3. SONUÇ

Hristiyan ikonografisi ve sanatının *Meryem ve Çocuk* temasında, Antik Mısır'ın *Isis ve Horus*'u, hem içerik hem görsel bakımdan önemli bir kaynak motif olmuştur. Bu kaynaktan beslenen dinsel ifade biçimlerinin sanatsal ifadeler ile iç içe geçtiği, bunların da dönemin ideolojisi, felsefesi ve kültüründen bağımsız olmadığı görülmüştür.

Dinin yaygınlaştırılmasında ve halka benimsetilmesinde önemli bir araç olan dinsel görselliğin, sanatla harmanlanarak yüzlerce yıl süren kullanımı, Hristiyanlıkta nesilden nesile aktarılan büyük ve önemli bir görsel kültür oluşmasını sağlamıştır. Bu görsel kültürden beslenen sanatçıların da *Meryem ve Çocuk* motifini, kendi kişisel üslup ve dönemlerinin sanat anlayışına paralel olarak, biçimsel ya da içeriksel çeşitli farklılıklarla yorumladıkları örneklenen çalışmalardan anlaşılmaktadır. Bu bakımdan *Meryem ve Çocuk* motifinin, hem toplumsal hem de kişisel bir belleğin ürünü olduğunu ve eskisi kadar olmasa da halen sanatsal alanda varlığını sürdürdüğünü söylemek mümkündür.

Bu çalışma ile dinsel ve sanatsal bir motif olan *Meryem ve Çocuk* motifi üzerinden sanatta 'güzellik' kavramı ve anlayışının da farklı dönemlerde nasıl değişmiş olduğunu sanatçıların eserleri üzerinden görmemiz mümkündür. Ahşap bir Bizans ikonasında, yağlıboya bir Rönesans resminde ya da kesilerek formaldehite yatırılmış Postmodern bir inekdeki güzellik kavramı, anlayışı veya arayışının aynı olmadığı son derece açıktır.

KAYNAKÇA

- BROOKS, Sarah. (2001). "Icons and Iconoclasm in Byzantium", *The Metropolitan Museum of Art*, New York, USA. James Madison University, originally published October 2001, last revised August 2009, http://www.metmuseum.org/toah/hd/icon/hd_icon.htm [Erişim Tarihi: 05 Şubat 2017].
- CHATZIDAKIS, Nano. (2004). "Konstantinopolis'in İkonaları", Konferans tarihi: 25 Kasım 2004, Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü Konferanslar Dizisi: Bizans Yapılar Meydanlar Yaşamlar, (Institut Français d'Etudes Anatoliennes - IFEA) (Ocak 2004-Haziran 2007 tarihleri arasında gerçekleştirilen konferanslar), IFEA/Kitap Yayınevi, İstanbul, 2011, <http://books.openedition.org/ifeagd/1698> [Erişim Tarihi: 11 Şubat 2017].
- CHLOÉ, Ragazzoli, "Statuette: Isis Nursing Horus", Louvre Museum, Department of Egyptian Antiquities: Religious and Funerary Beliefs, <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/statuette-isis-nursing-horus> [Erişim Tarihi: 13 Nisan 2017].
- HIRST, Damian. "Mother and Child (Divided), 1993", <http://www.damienhirst.com/mother-and-child-divided-1> [Erişim Tarihi: Aralık 2016].
- IŞIK, Vildan, 2017, "Bizans İkonalarından Postmodern Sanata Bakire Meryem ve Çocuk Teması", 2. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi - İnsan ve Toplum Bilimleri-IBAD-2017.
- KONRAD, Kelly, 2015, "Isis: Statuette of the Goddess Nursing her Son Horus", University of Alabama, Ancient Art, <https://ancientart.as.ua.edu/Isis-statuettes-of-the-goddess-nursing-her-son-horus/> [Erişim Tarihi: 01 Mart 2017].



- URL-1, “The Story of Osiris, Isis and Horus: The Egyptian Myth of Creation”, The University of Texas at Austin, The College of Liberal Arts, <https://www.laits.utexas.edu/cairo/teachers/osiris.pdf>[Erişim Tarihi: 10 Mart 2017].
- URL-2, “Statuette of Isis and Horus”,The Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/55.121.5/> [Erişim Tarihi: 04 Mart 2017].
- URL-3, “Statuette of Isis nursing Horus”,The Museum of Fine Arts Boston, <http://www.mfa.org/collections/object/statuette-of-Isis-nursing-horus-164367>[Erişim Tarihi: 07 Mart 2017].
- URL-4, “Statue of Enthroned Isis with Horus on her Laps”, The State Hermitage Museum, <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digitalcollection/06.+Sculpture/82968/?lng=> [Erişim Tarihi: 04 Mart 2017].
- URL-5, “Enthroned Madonna and Child - NGA Online Editions: Italian Paintings 13th and 14th Centuries”, <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.37004.html> [Erişim Tarihi: 09 şubat 2017].
- URL-6,“Apsis Mozaıği”, Ayasofya Mőzesi, <http://ayasofyamuzesi.gov.tr/tr/mozapsis-mozai%C4%9Fi>[Erişim Tarihi: 09 şubat 2017].
- URL-7, HANSON, J. “The Virgin Galaktotrophousa”, Dumbarton Oaks Museum, Research Library and Collection, <http://museum.doaks.org/Obj35992?sid=28&x=31518>.
- URL-8, “Virgin and Child in Majesty”, The Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/16.32.194/> [Erişim Tarihi: 02 Mayıs 2017].
- URL-9, “Virgin and Child in Majesty (Seat of Divine Wisdom)”, The Harvard Art Museums, <http://www.harvardartmuseums.org/art/230527> [Erişim Tarihi: 02 Mayıs 2017].
- URL-10, Highbrow. “Max Ernst”, <http://gohighbrow.com/max-ernst/> [Erişim Tarihi: 03 Mart 2017].
- LILI, Ait-Kaci, “Statuette of Tuy, Superior of the Harem of the god Min”, The Louvre Museum, Department of Egyptian Antiquities: The New Kingdom (circa 1550 to circa 1069 BC), “<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/statuette-tuy-superior-harem-god-min> [Erişim Tarihi: 21 Mart 2017].

HEYKEL, MEKÂN VE DENEYİM

Doç. Nurbiye UZ

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Heykel Bölümü

ÖZET

Heykel, resim, müzik ya da başka bir sanat dalı için duyularımızı bazen tekli bazen çoklu çalıştırarak anlarız. Özellikle heykel maddi varlığıyla bizim dünyamızda yer alırken ne anlattığına bakılmaksızın önce görme sonra belki dokunma, onu anlamamız ya da tanımlamamız için yeterlidir. Büyük ya da küçük, taş ya da bronz, soyut ya da figüratif gibi çeşitlendirebileceğimiz farklılıklar heykelle iletişim şeklimize yön veren özelliklerdendir. İşte, sanat yapıtının içinde yer alarak anlama da sanatçı tarafından belirlenen iletişim biçimlerinden biri olarak gösterilebilir. Düzenlemeler, yerleştirmeler vb. şeklinde yapılan mekânsal çözümler, seyirciyi yapıtın içine çekerek hem onun bir parçası olmasını sağlamakta hem de farklı açılardan bakarak anlama olanağı sunmaktadır.

İzleyicinin yapıtın parçası olması pek çok sanatçının ilgisini çeken bir konudur. Örneğin, Anthony Gormley “Blind Light” ile seyirciyi cam kutu içine davet ederek sisli bir ortamda deneyim yaşatır. Yayoi Kusama “Fireflies on the Water” ile izleyiciyi kendi benliğini aşmaya davet eder. Çok sayıda örneği görülen bu tür çalışmaların genellikle kısa süreli sergiler ya da gösteriler şeklinde ele alındığı bilinmekle birlikte kalıcı olarak yapılanları da görmek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Heykel, sanat, mekân, yerleştirme

SCULPTURE, SPACE AND EXPERIENCE

ABSTRACT

Sometimes, we can comprehend sculptures, paintings, music or another form of art by utilizing a singular sense or sometimes by utilizing multiple senses. Before considering what a sculpture conveys, seeing it first and then maybe touching it would be enough for us to understand and define it, especially them being existent in our world with their materialistic forms. Differences could be varied as large or small, stone or bronze, abstract or figurative, are the attributes that shape our way of communication with the sculpture. Therefore, comprehending the art work by being in it could be defined as a way of communication determined by the artist. Spatial analyses conducted as arrangements, placements etc., not only lure the audience into the art work and help them be a part of it but also help them comprehend the art work by providing different perspectives.



Audience to be a part of the art work is a fascinating topic for most artists. For example, with “Blind Light”, Anthony Gormley invites the audience into a glass box and lets them experience a misty setting. With “Fireflies on the Water”, Yayoi Kusama invites the audience to overcome their own individualism. Even though these sorts of works, which have much more examples, are applied as short time exhibitions or shows, it is possible to see permanent installations of them as well.

Key Words: *Sculpture, art, space, placement*

1. GİRİŞ

Heykel, plastik sanatların en eski kollarından biridir ve üç boyutlu nesnel varlığıyla gerçek mekanda yer alır. Heykel sanatı üzerinde çağlar boyunca farklılaşarak gelen biçimsel ve düşünsel değişim ve gelişimler, günümüzde oldukça geniş anlatım gücüne ulaşmıştır. Artık heykelin klasik tanımının ötesinde sanatçılar, eserlerinde her tür anlatım olanağını kullanır halledirler.

Heykel, mekan ve deneyimi yani yapıtın içinde süre geçirerek anlamayı konu alan bu çalışma, mekanı yapıtın bir parçası olarak kullanan ve sanat yapıtına dönüştüren sanatçıların çalışmalarından yola çıkılmıştır. Mekanı form haline getirmek ve bir heykel gibi şekillendirebilmek bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Çalışmaların tekniği, biçimi, anlatım şekli ve izleyici davranışları üzerinde durularak özellikle mekânsal yerleştirmeler, mekanın adeta bir heykele dönüşümü ve bu tür çalışmaların tanıtılması hedeflenmiştir. Seçilen örnekler ilgili bölümde yapım tarihi önceliği göz önünde tutularak sıralanmıştır. Günümüz ve günümüze yakın dönemde yapılmış mekânsal yerleştirmeler örnek seçilerek incelenmiş, konuyla ilgili makale, kitap ve internetten elde edilen veriler kullanılmıştır.

Mekan ve heykel ilişkisi genel bir bakışla kısaca anlatıldıktan sonra, örnekler üzerinden konunun anlatımı yapılmıştır. Bu tür çalışan tüm sanatçılara yer verilemediği için önemli olduğu düşünülen diğer çalışmalar detaylı açıklanmamış konu içinde örnek gösterilerek tanıtılmaya çalışılmıştır.

2. MEKAN VE HEYKEL

Heykel ve işlevi tarih boyunca farklılık göstererek günümüze kadar gelmiştir. Çağlar boyunca heykel, insanların kendilerini, yaşayış biçimlerini, düşüncelerini, inanışlarını vb. daha sonraya taşıma araçlarından biri olmuştur. İlk yapılanlarda kötülüklerden korunma, bereket, doğurganlık ve büyüsel amaç güdülmüş, giderek insan yaptıklarında kendine, duyu, düşünce ve isteklerine de yer vermiş, heykel başlı başına kendisi bir amaç olmaya başlamıştır. Sanatçılar düşüncelerini anlatabilecek teknik ya da biçim anlamında her yolu denemişler, simgesel ilk heykeller, sanatçıların görüş ve düşüncelerinin ön planda olduğu heykellere dönüşmüştür.

Toplumsal, kültürel, coğrafi özellikler, inanışlar, toplumların yaşam farklılıkları gibi nedenlerle, farklı yer ve dönemlerde heykel sanatının gelişimi de farklılık gösterir. Uzunca bir dönem mimari yapının bir parçası ve süsleyicidir heykel... Art arda çıkan yeni akımlar, teknolojik gelişim, bilimsel buluşların hız kazanması gibi nedenlerle geçmiş dönem değerleriyle heykel yapmak artık yeni dönemin ihtiyaçlarını karşılayamaz hale gelmiştir. Doğanın aynısını yapmak yenine birtakım değiştirmeler, soyutlamalar, hatta tamamen soyut, doğadan uzak formlar yapılmıştır. Heykel kaidesinden inmiş, boşluk girmiş, mimari yapıdan kurtulmuş hatta mimari yapılarla yarışır hale gelmiştir. Heykeltraşlar zaman zaman mimar



gibi düşünmüşler, mimari önermeler geliştirebilmişler ve izleyicileri için mekanlar oluşturmuşlardır (Uz, 2012:389).

Bilindiği gibi heykel yapısı ve yapılandırılış biçimiyle bir mekan formudur. İnsan tarafından hazırlanmış ya da doğal çevre, iç ya da dış mekan içinde kendine yer bularak izleyicisiyle iletişim kurar. Sınırlar sanatçılar tarafından belirlenebildiği gibi, çevre ve çevre koşulları biçim için önemli etkenlerdendir. Mekan; ister bir galeride sergilenen bir iş olsun, ister müzede yer alan bir yapıt, ister meydana dikilmiş bir anıt, ister bir mezar taşı ya da gökyüzünde gösterilen bir çalışma olsun, heykelin ayrılmaz bir parçasıdır ve ondan bağımsız düşünülemez. Tanımlamak, anlamak ya da iletişim kurmak mekan verileri kullanılmasıyla mümkündür.

Mekan sınırlı ya da sınırsız üç boyutlu boşluk olarak tanımlanmakta ve insanın mekânsal kaygıları çok eskilere kadar dayanmaktadır. En basitinden korunma güdüsüyle kendine mekan arayan ya da yaratan insan, daha sonra estetik bir değer olarak ele aldığı görülür. Günümüze yaklaşıırken sanatsal anlamda mekanın tanımı, heykel ve mekan önermeleri de değişmiştir. Öyle ki bir bina heykel biçiminde düşünülebilmüş, bir o da heykele dönüşebilmiştir (Uz, 2006).

Heykel sanatı tarihine bakıldığında, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında sanatın ve heykelin tanımının değiştiği, heykeltıraşların geleneksel anlatım dışına çıkarak farklı sanat alanlarının imkanlarını kullanmaya başladıkları görülür. Farklı anlatım araçlarından yararlanan heykel sanatı ile diğer sanat dalları arasında ayrımlar azalmış; heykellerde mimari, resimsel, teatral özellikler başarıyla kullanılmaya başlanmıştır. Heykel, artık her tür anlatım biçimine sahiptir ve illaki figür olmak, bir konusu olmak, bir şey anlatmak ya da kalıcı malzemeyle şekillendirilmek zorunda değildir. Birbiri ardına çıkan yenilikçi ve öncü akımlarla sanatçılar yeni yaklaşım önerileri geliştirmişler, heykelin anlamını ve anlatım biçimini değiştirmişlerdir. Sanatta artık dünyanın betimlenerek anlatılması değil, dünyanın kendisinin bir sanat yapıtı olduğu düşünceleri gelişmiş, heykel-mekan anlamında yepyeni önermeler ortaya konmuştur. Sanatçılar teknik ve teknolojik olanaklardan fazlasıyla yararlanmışlar, heykel sanatında, mekanın tanımı ve şeklini oldukça geniş boyutlara ulaştırarak sınırları aşmışlardır. Şehirler, dağlar, denizler, vadiler hatta gökyüzü heykele mekan olmuş, heykel de diğer nesne ya da canlılara mekan olabilmıştır.

Örneğin minimal heykelde sanatçının müdahalesinin en az indirildiği mekana özgü işler, izleyicinin de mekan içinde kendi varlığının bilincine varması hedeflenen çalışmalar yapılmıştır (O'Doherty, 2013). Sanat kapalı mekanlardan açık alanlara hatta insansız alanlara yayıldığında heykel mekan ilişkisinin de tanımı oldukça genişlemiştir. Doğaya bırakılan izlerin yapıt olarak değerlendirilmesi, sanatın uygulama alanının genişlemesi olarak da değerlendirilebilir. 1960'lı yılların sonunda, alışlagelmiş sanatın yerine yeni bir yaşam önerisi sunan Kavramsal Sanatın ortaya çıkmasıyla sanat dünyası yeni bir anlayışla karşı karşıya gelmiştir (Germaner, 1997). "Kavramsal iş, bir program önerir, ama seyirci sanatsal bir çabanın izlerinin sezileceği bitmiş bir yapıt görmeye alışıktır. Kavramsal sanat akla seslenir, halbuki seyircinin beklediği duygusal bir katılımdır. Sanat yapıtı maddi bir varlık olarak artık orada yoktur, kavramsal sanatçı için geleneksel sanat yapıtı yalnızca üzerinde düşünceyi taşıyan, bir ara durağı betimler. Oysa kavramsal anlayışta, kavram, biçim üzerinde öncelik hakkına sahiptir (Germaner, 1997: 48).



3. MEKANSAL DENEYİM VE SANATÇILARDAN ÖRNEKLER

Bir sanat eseriyle ya da heykelle iletişim duyu organları yardımıyla. En önemli iletişim olanağını sağlayan görme duyusu olmasına rağmen, maddi yapısı heykeli özellikle dokunsal yanını da gündeme getirmekte ve izleyici çoğu zaman bu olanağı tereddüt etmeden kullanmaktadır. Öyle ki bazen bu, sanatçı tarafından belirlenen bir seçimdir. Çoğu zaman biçimlendirme şekliyle ya da anlattığı konuyla sanatçı, seyircisini yapıtına davet edip onu yakından görüp dokunarak, üstüne çıkararak, altından geçerek hatta içine girerek onun bir parçası olmasına olanak sağlar ve çoğu zaman onun bir parçası olarak değerlendirir. Örnekleri çok sayıda gösterilebilen bu tutum, heykel-mekan-deneyim birlikteliğini gündeme getirmekte, izleyici heykelle sadece bakarak değil, yaşayarak, onunla ya da onun içinde zaman geçirerek anlama olanağı bulmaktadır.

Özel olarak kurgulanmış çalışmalar gibi herhangi bir yere yerleştirilmiş heykelle de iletişim, süreç ve deneyim gerektirir. Yani onun etrafında dolanmak, yakınında ya da uzağında durmak, figüratif ya da soyut, taş ya da bronz, önü ya da arkası olduğunu anlamaya çalışmak gibi iletişim şekilleri süreç içinde gerçekleşir ve deneyim oluşturur.

“Tarihsel konumu içinde heykel sanatı da, başka biçim sanatlarının yanı sıra mekan içinde yer alarak ve mekanı varlığıyla etkileyerek, belli bir ya da daha çok bildiriye görsel yolla iletmekle yükümlü tutulmuştur” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008: 682). Bu çalışmanın da ana hedefi olan heykeli deneyimleyerek anlama, sanatçıların üzerinde durduğu önemli bir konudur ve mekanı, mekanda var olanları ya da düzenlemeleri bütün olarak bakıldığında bir heykel gibi değerlendirebildikleri görülmektedir.

Sanat ve heykelin insan için yapıldığı düşünülürse, onun anlamı ve anlaşılması için yine insana bağımlı olduğu öyle ki tartışma götürmez. Dolayısıyla insanla birlikte anlam kazanır denebilir. Bu bazen seyreden bir izleyici olurken bazen katılım gösterendir. Bazen, etrafında dolanırken, bazen içine girendir. Bazen heykel sadece estetik bir varlıkken, bazen tarihi bilgi barındırandır. Bazen figür, bazen soyuttur. Bazen dikili bir taşken bazen bir odadır. Bazen bir yere aitken bazen geçici bir gösterimdir. Bazen konum göstericidir bazen zamana karşı koymadan yok olur vb.

Örneğin, seyirci katılımı ya da müdahalesiyle harekete geçen kinetik heykellerde, insan çalışmanın zorunlu parçasıdır. Seyirci gidip bu mekanizmayı harekete geçirmezse heykel işlevini yerine getirememiş olur ya da eksik kalır. Heykel, mekan ve çevre anlamında; Richard Serra'nın çöle yerleştirdiği dev metal heykelleri, Eduardo Chillida'nın deniz kenarına dalgaları tutmak için tasarladığı çelik kısaçaları, Jean Dubuffet'in Closerie Falbala gibi büyük alanlara yaydığı çalışmaları, Niki de Saint Pallo'nun iç mekanda yeni bir iç mekan oluşturan “Hon”u, onu gidip görmek, içine girmek, üstünde dolaşmak vb. anlamda seyircisine farklı deneyim yaşatan önemli örneklerdendir. Mekanı düzenleyerek ve biçimlendirerek bir yapıt haline getiren, izleyicinin içinde zaman geçirerek anlama olanağı bulduğu ve onun bir parçasına dönüştüğü konumuzu anlatmak için diğer önemli örnekler ise “Fireflies on the Water”(Su Üzerindeki Ateş Böcekleri), “Swimming Pool”(Yüzme Havuzu), “Blind Light”(Kör Işık), “Rain Room”(yağmur Odası), “Light is Time”(Işık Zamandır) ve “Forest of Numbers”(Sayılar Ormanı) isimli çalışmalar gösterilebilir.

3.1. Fireflies on the Water (Su Üzerindeki Ateş Böcekleri)



“Fireflies on the Water”, Japon avant garde ressam, heykeltıraş, yazar Yayoi Kusama’nın (1929-) bir çalışması ve izleyicilerin kendi benliklerini aşmaya davet edildiği bir alandır.

Resim, heykel, seramik, baskı gibi çok çeşitli şekillerde kendini ifade edebilen Kusama, yaşayan en önemli öncü/avant-garde sanatçılardan biridir. Hem minimalist, hem performans, aynı zamanda şair, yazar, sinema sanatçısıdır ve sürrealist, soyut ekspresyonist alanlarda eserler vermiştir.Çocukluk yıllarında görmeye başladığı sanruların yaptığı resimlere yansıdığı ve sanat nesnesi olarak yaşamaya devam ettiği Kusama’nın eserlerinde sıklıkla nokta desenleri görülür. Genelde ruh haline göre farklı disiplinlerde işler üretir, ancak boya resminden hiçbir zaman vazgeçmemiştir (Kıran, 2013, 119).

Kusama’nın eserlerinin feminist olduğu iddia edilse de o kendini herhangi bir sınıfa sokmak istemez. Yaptıklarını, ailesi ve kültüründen kaynaklanan saplantılı sanat olarak tanımlar ve feminist tavır sergileme niyetinde olmadığını diler getirir (Art Decor Dergisi).

“Yayoi Kusama 12 yaşında benekler ve fallik imgeler içeren görsel halüsinasyonlar görmeye başlar ve tüm yaşamı boyunca bu halüsinasyonlar devam eder, Yayoi de bu halüsinasyonları resmeder” (Başterzi, 2012, 7).

Ayna, pleksiglas, ışık ve su kullanarak yaptığı “Fireflies on the Water” isimli çalışmasında da sanatçının tavrı açıkça görülebilmektedir. Sınırsız alan tasvirleri kariyerinin odak noktasını oluşturan Kusama’nın ilk gösterimini 2002 yılında yaptığı bu çalışma, 281,9×367×367cm. alanı kaplamakta ve izleyici kendi benliğini aşmaya davet edilmektedir.

New York Whitney Museum of American Art’da yer alan Ateşböceği tek seferde sadece bir kişinin girebileceği, her tarafı aynalarla kaplı, karanlık, oda büyüklüğünde bir kurulumdur. Bir platformla girilen odanın ortasında su havuzu ve tavandan asılmış 150 küçük ışık yer alır. Ayna, su ve ışık bileşimi, başı ve sonu belli olmayan sonsuz görüntüyle göz kamaştırıcı bir etki oluşturur (Whitney Museum of American Art Sitesi) (resim 1).

Oda öyle düzenlenmiştir ki kendi büyüklüğünden çok öte sonsuz bir alana sahip gibidir. İzleyici içeri girdiğinde yepyeni bir dünya bulur karşısında ve kendini adeta bir uzay boşluğunda hisseder. Sınırlı bir alanda sınırsız alan duygusunun yoğun yaşandığı şaşırtıcı bu kurulum, farklı zamanlarda farklı mekanlarda da gösterimi yapılmıştır.

Resim 1. Yayoi Kusama “Fireflies on the Water”, 281.9×367×367cm. 2002.



3.2. Swimming Pool (Yüzme Havuzu)

“Swimming Pool” Leandro Erlich’in (1973) izleyiciye yaşayabileceği bir alan sunarak onunla ilişki kurmasını sağladığı bir çalışmasıdır. Sanatçının algıya yönelik çalışmalarında oldukça güçlü bir mizah anlayışı görülür.

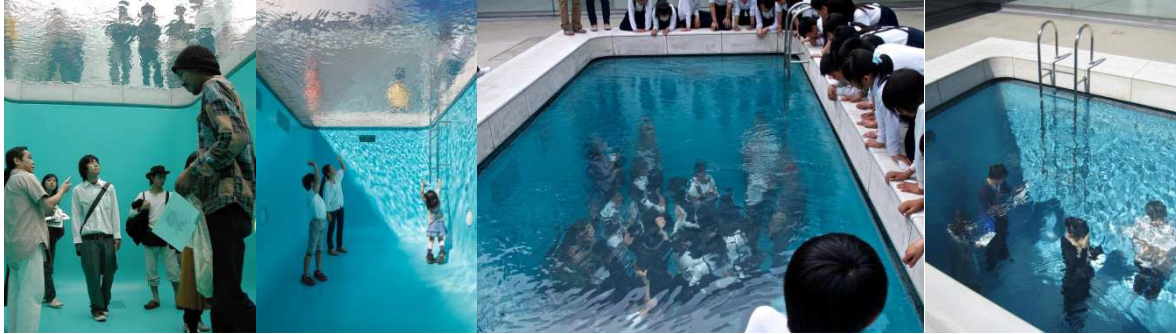


“Swimming Pool”, şeffaf bir bölmeyle ikiye bölünmüş bir yaşam havuzudur ve suyun altında yaşayan insanları yanılsamayla gösterir. Altta içine girilebilen, insanın kendini günlük yaşamının dışında ve gerçek dışı bir mekanda olduğunu hissettiği havuz görünümünde mavi boş bir oda vardır. Bir hile ile oluşturulan bu havuz gerçekliği insanın kendisinin kurduğu, verilen şekliyle kabul etmediği düşüncelerini beraberinde getirir (Leandro Erlich Sitesi) (resim 2).

The 21st. Century Museum of Art of Kanazawa avlusunda gösterilen bu çalışma, yukarıdan bakıldığında temiz su dolu derin bir havuz görüntüsü verir. Aslında 10cm. derinliğinde şeffaf cam tabaka üzerinde doldurulan sudan ibarettir. Su altında yaşayan insanları göstererek deneyimler dizisi yaşatan bu çalışmada alttakiler ve yukarıdakiler arasında bir ayırım oluşur. Yukardakiler aşağıya, alttakiler yukarı bakmaktan kendini alamazlar. İnsanın günlük yaşayışını baltalayan ve oldukça merak uyandırıcı olan bu havuz, izleyicisini kendisine aktif olarak katılmaya davet eder. Bir aldatmaca söz konusudur ancak birbirine bakan ve izleyen insanlar arasında da sıkı bir bağ kurar (The 21st. Century Museum of Art of Kanazawa Sitesi).

Temiz su dolu görünümlü havuz, içinin tamamen suyla dolu olmaması dışında bir havuzda olması gereken her şeye sahiptir. Aslında kıyafetle girilmemesi gereken ancak içinde giyimli insanların bulunduğu havuz, şaşkınlık vericidir ve yukarıdan bakanlara ikilem yaşatır. İzleyiciye orada farklı bir yaşamın olup olmadığını sorgulatan ve yeni bir yaşam önerisi sunar gibidir. Üstten ya da alttan bakıldığında net olmayan görüntüdeki insanlar ve yaşam, hayata farklı pencereden bakmayı sağlar. Alttaki boş odaya giren insanlar bu işin tamamlayıcısıdır ve seyirci katılımı olmadan bu aldatmaca belki de anlam kazanamayacaktır.

Resim 2. Leandro Erlich, “Swimming Pool”, beton-cam-su, 280x402x697cm. 2004.



3.3. Blind Light (Kör Işık)

“Blind Light”, Antony Gormley’in seyirciyi cam kutu içine davet ederek sisli bir ortamda deneyim yaşatan önemli çalışmalarından biridir.

Sir Antony Mark David Gormley (1950-), insan vücudunun uzayla olan ilişkisini araştıran İngiliz bir heykeltıraştır. Kendi bedeninden hareketle insanın çevresinde var olanlarla etkileşimi ve insanın-doğa-kozmosla ilişkili olarak nerede durduğuna dair temel sorular üzerinde çalışmalar yapmıştır. Dünyanın pek çok yerinde çok sayıda eseri bulunan sanatçı sürekli olarak sanat alanını yeni davranışların, duyguların ve düşüncelerin ortaya çıkabileceği bir yer olarak tanımlamaya çalışır (Antony Gormley Sitesi).



“... Gormley, arkeoloji, antropoloji ve sanat tarihi okumuş ve heykel yüksek lisansı yapmıştır. İnsanın ve insanlığın, yapıp ettiklerinin incelenmesini konu alan bilim dallarının, Gormley’in sanatsal süreçlerinin düşünsel alt yapısına önemli katkılar sağladığı kolayca öngörülebilir. Çünkü çalışmalarında ve söylemlerinde, kültürel görecelik, bağlamın derinlemesine incelenmesi ve kültürler-arası karşılaştırmalara verdiği önem hemen göze çarpar. Gormley’in ilgisi tüm zamanlarda yaşamış olan veya yaşayan tüm insanlara yöneliktir ve insanlığın tüm boyutlarını kapsar. İnsanoğlunun bir kültürler bütünü ve sanatın bu bütünlüğü sağlamakta önemli bir unsur olduğuna inanır” (Eraldemir, 2010:120).

Sanatçının, dış ve iç mekânlarda uyguladığı ya da sergilediği çalışmalarını yaptığı çevresel ve mekânsal sorgulamaları dikkat çeker. Angels of The North, Passage, Iron: Man, Field, Expansion Field en bilinen çalışmaları arasında gösterilebilir.

Mimarinin insanı hava koşullarından, dış etkenlerden, karanlıktan, belirsizlikten vb. koruyan bir yapı olması gerekir. Dolayısıyla, güvenlik ve yer konusunda bilgi vermelidir. Sanatçının bu çalışması tam da buna ters düşer. Bir dağ tepesinde mi yoksa denizin altında mı karmaşası oluşur ve nerede olduğuna dair bilgi sahibi olunamaz. İç ya da dış mekânda olduğu çevreye bakılarak kolayca anlaşılabilir ve insanın kendi yerini belirleyebilmesi için önemlidir. Ancak bu mekân öyle bir şekilde doldurulmuştur ki insan kendini sonsuz bir zeminde duruyor ya da herhangi bir nesneyle çevresel bilgi alamadığı için boşlukta yüzüyor gibi hissediyor (Antony Gormley Sitesi).

Blind Light, Londra’da Hayvard Galerisinde 2007 yılında bir serginin parçası olarak gösterilmiş mekânsal bir düzenlemedir. Ralph Rugoff ve Jacky Klein Küratörlüğünde gerçekleştirilen bu çalışmayla izleyici bir yolculuğa çıkmaya davet edilir. İçine girildiğinde adeta insanın kendini dahi kaybettiği mekânsal bir deneyim sunar. Çevresel ve mekânsal bilgi veren tüm var olanlar ortadan kaldırıldığında, insan yönünü kaybettiğinde, kendisini nasıl yönlendirebileceği, tepkilerin nasıl olduğu sorgulaması yapılan ve deneyim yaşatan bir çalışmadır. İnsanın çevreyle ilişki kurmasında algılar özellikle görme duyusu çok önemlidir. Görmenin tamamen ortadan kaldırılmadan engel konularak yanıtılması sonucu ortaya çıkan bu çalışma, aslında insanın çevre-mekân-mimari yapıyla ne kadar ilişki içinde olduğunu, mekânsal deneyim yaşatarak bir kez daha gösterir. Sergide yer alan diğer çalışmalarını da sanatçı, galerinin dışına çıkarak, örneğin çatı tepesindeki duran figür ya da yürüyüş yollarına yerleştirilen enstalasyonlar gibi, izleyiciye mekânsal sorgulamalar yaptırır. Sanat yapıtını bir yere yerleştirip izletmek yerine, algılarla oynayarak, yaşamın içine katarak ya da yaşamı yapıtın içine katarak deneyim sunan Gormley, insan ve çevresi, iç ve dış mekân, fiziksel ve psikolojik etkiler, şehir mimarisi ve halk arasındaki karmaşık ilişkileri araştırdığını belirtmektedir (artbook sitesi) (resim 3).

Bir röportajında Blind Light’ta onu en çok heyecanlandıran şeyin insan bedeninin kaybolması olduğunu dile getiren Gormley, içerdeki insanların hayalet izlenimi veren görüntülerini yakalamak istediğini anlatmakta ve izleyici, onu izleyen diğer izleyiciler, izleyicinin izlerken izleyene dönüşmesi üzerine mekânlar yapmaya çalıştığını belirtmektedir. Bu çalışma da içerdekiler ve dışardakiler arasında bir ayrım oluşturan bir kurulumdur denebilir. Dışardakilerin içerdeki net olmayan insan görüntülerine bakarken, kendi buldukları mekân verileri net olduğu için onlar kadar büyük karmaşa yaşamadıkları da söylenebilir.



Resim 3. Antony Gormley, “Blind Light”, The Hayward Gallery, Londra, 2007.



3.4. Rain Room (Yağmur Odası)

Konumuz için önemli bir diğer örnek de dünyanın farklı yer ve tarihlerde, önemli galeri ve müzelerde gösterimi yapılan Rain Room'dur. Random International tarafından gerçekleştirilen bu çalışma, yaklaşık yüz metrekarelik bir alanda seyircinin varlığı ve hareketine tepki gösteren düşen su damlalarından oluşan bir alandır.

2005 yılında kurulan, dijital tabanlı çağdaş sanata yaklaşımı ve farklılıklarıyla bilinen Random International, izleyiciyle etkileşimli deneysel çalışmalarıyla tanınmaktadır. Sürekli kendilerini geliştiren ve mimari ölçekte heykel, performans, mekânsal yerleştirmeler yapan Random International'ın çalışmalarında seyirci, aktif katılımcıdır. Yağmur Odası da onların en büyük ve iddialı çalışmalarından biridir. Yağmurun kontrol altına alınmasıyla ilgili deneyimin hedeflendiği alana giren seyirci, kendi hareketine tepki gösteren binlerce düşen su damlasıyla karşılaşır. Çalışmada öncelikle yağmurun sesi ve nemi hissedilir. Odada sürekli düşen su damlaları insanın gezindiği noktalarda kesilir ve insan varlığı yağmurun düşmesini engeller.

Dijital teknolojinin en ileri noktası olarak gösterilen yağmur odası özenle hazırlanmış anıtsal bir yerleştirmedir. Oldukça samimi bir ortam yaratılan bu alan ayrıca izleyiciyi, teknoloji, insan yaratıcılığı ve onun üzerinde oynayabileceği rolü keşfetmeye davet eder (Babrican Sitesi).

Daha önce de belirtildiği gibi Yağmur Odası, izleyici ve onun davranışları üzerine hazırlanmış bir projedir. Su, enjeksiyonlu kalıplanmış fayans, selenoid valfler, basınç regülatörleri, özel yazılım, 3D izleme kameraları, çelik kirişler, su yönetim sistemi, zemin gibi eleman ve tekniklerle yapılan bu yerleştirme, ilk kez 2012 yılında Londra Babrican'da gösterilmiştir. Daha sonra bazı sergilerinde alan büyüklükleri farklılaştırılıp New York MoMa, Şangay Yuz Museum, Los Angeles LACMA gibi yerlerde de seyirciyle buluşturulmuştur. Yağmur odası, insan çevresinin güçlendirilmiş bir sunumu olarak değerlendirilebilir. Bu alanda insan-doğa-teknoloji ilişkisinin araştırıldığı eşsiz bir atmosfer söz konusudur. Kurulumu girdikten sonra ziyaretçiler için yağmurun sesi ve kokusu yoğun olsa da ona dokunamaz. Bu oda izleyiciyle etkileşim içindedir ve ona içine girdiğinde her tarafta düşen su damlalarını kontrol edebilme olanağı sunar (Random International Sitesi) (Resim 4).

Daha önceki örneklerde de olduğu gibi bu çalışma da seyirci yapıtın önemli bir parçasıdır. Onunla bütündür, o olmadan hedeflenen anlam ve görüntü söz konusu değildir. Dolayısıyla hem seyircinin yapıtın parçası olarak katkısı, hem yapıtın içinde yer alarak onu



farklı açıdan anlama olanağı, hem de o katkıyı izleyen diğer insanlar için oluşan görüntüler deneyim yaşatan sonuçlardır ve yağmurlu odadan ıslanmadan çıkan seyircide ikilem oluşur.

Resim 4. Random International, “Rain Room”, 2012.



3.5. Light is Time (Işık Zamandır)

Citizen'in tasarım ekibi ve Tsuyoshi Tane (Paris architectural design firm DG üyesi) tarafından oluşturulan “Light is Time” isimli çalışma İtalya'nın Milano kentinde Nisan 2014'te sergilenmiştir. Bir saatin temel bileşenlerinden oluşan 80 bin parça, asılarak bir mekan oluşturulmuştur. Düzenlenen parçaları yansıtan ışık kombinasyonu ve etkileyici ses efektleriyle izleyicilere büyümlü bir deneyim yaşatmaktadır. Sergi elemanları, Citizen cep saatinden en yeni model ve teknolojik üretim saatlere varıncaya kadar oldukça çeşitlendirilmiştir. İzleyenleri bu marka ve saat hakkında düşünmeye yönlendirmektedir. Işık ve zaman öğelerinin temsil edildiği çalışmada ışıksız zaman kavramının ortaya çıkamayacağı belirtilmektedir (Citizenwatch Sitesi).

Büyük patlamanın evrenin başlangıcı olduğu, zaman kavramının ışıkla oluştuğu, “ışık zamandır” düşüncesiyle yola çıkılmış bir çalışmadır. Farklı yer ve zamanlarda da gösterimi yapılan kurulum için Tane, ışık olmadan evrenin harikalarının görülemeyeceği vurgusu yapmaktadır. Citizen marka saat ve kökeni hakkında bilgi vermesi planlanmış, aynı zamanda izleyicilerin saatin işçilik, yaratıcılık ve tasarımı hakkında daha fazla bilgi sahibi olması hedeflenmiştir (resim 5).

Resim 5. the Citizen watch design team and Paris-based architect Tsuyoshi Tane (DGT), “Light is Time”, Milano, 2014.





3.6. Forest of Numbers (Sayılar Ormanı)

“Forest of Numbers” Emmanuelle Moureaux’nun (1971-) renkli sayıları asarak büyük bir mekanı doldurduğu bir çalışmasıdır.

Moureaux, Tokyo sokak ve renklerinden esinlenmiş, renkler kullanarak sokakta karmaşık bir derinlik ve yoğunluk inşa ettiği çalışmalarıyla bilinen Fransız bir mimardır. Renkler onun aracıdır ve katmanlar halinde kullanarak üç boyutlu alanlar oluşturur. Mimari tasarımlarına renklerle duygu vermek ister.

Sayılar ormanı isimli çalışma, Tokyo’da NACT-Tokyo Ulusal Sanat Merkezinin Ocak 2017 tarihinde 10. Kuruluş yılı kutlaması için hazırlanmış bir sergidir. Herhangi bir bölme ya da duvar olmadan 2000 metrekarelik bir alana sanatçının adeta 100 renkten oluşan tablosu yapılmıştır. Bu yerleştirmede sıfır ile 9 arasında 60 binden fazla rakam kullanılmış, ızgara sistemiyle oluşturan düzenek üzerine rakamlar asılarak sergilenmiştir. Arada bir yol bırakılmış, seyircinin içinde dolaşabileceği renkli sayılardan oluşan bir orman oluşturulmuştur. Kurulum, merkezin 10 yıllık sürecini temsilen 10 katlı dizi şeklinde düşünülmüştür. Her katmanda 2017 temsili için 2, 0, 1 ve 7 rakamları yerleştirilmiş, diğerleri ise rastgele düzenlenmiştir. 100 farklı renk kullanılarak zaman katmanları oluşturulan bu alanda dolaşan seyirciye renkli bir zaman yolculuğu yaşatılmak istenmiştir (Emmanuelle Moureaux Sitesi) (resim 6).

Resim 6. Emmanuelle Moureaux, Forest of Numbers, Tokyo, 2017.



Tüm bu anlatılanlar yanında, Arne Quinze’nin “The Passager” (resim 7), Chiharu Shiota’nın "Infinity Lines" (resim 8), Caitlind r.c. Brown & Wayne Garrett’in “The Deep Dark” (resim 9), Numen grubunun bantla yaptıkları çalışmalar (resim 10) vb. gibi pek çok örnek mekan-yapıt-seyirci bütünlüğüyle daha da anlamlaşan çalışmalar olarak gösterilebilir.

Resim 7.Arne Quinze,“The Passager”



Resim 8.Chiharu Shiota, “Infinity Lines”





Resim 9. Caitlind r.c. Brown & Wayne, Garrett, “The Deep Dark”



Resim 10. Numen, “Tape Tokyo”



4. SONUÇ OLARAK

Heykel, insanın yaşamına katılan ve anlam kazandırabilen estetik bir üretilerdir. İlk yapılanlarla günümüze gelinceye kadarki tarihsel sürece bakıldığında biçim, içerik, teknik, anlam vb. olarak oldukça büyük gelişim gösterdiği görülür. Sanatçıların düşünceleri ve hedefleri, sınırları zorlayarak farklı alanları başarıyla kullanmaları, yeni önermeler ortaya çıkarmalarını sağlamıştır. İşte mekan da özellikle heykeltıraşların elinde çoğu zaman tanımından da farklılaşarak sanat eserine dönüşür. Bazen bir mekan önerisinde bulunan heykeller, bazen bir mekanın heykelle dönüşmesi şeklinde seyircisiyle iletişim kurar. Seyircisini oraya davet ederek bir parçası olmasını sağlar ve eksiğini tamamlar. Örneği çok sayıda artırılabilir bu çalışmalarda seyirci-mekan-yapıt ayrılmaz bir bütün olarak karşımıza çıkar.

Mekanın düzenlenerek bir form haline dönüştüğü, seyircinin sadece görmekle yetinmeyip aktif katılımcısı ve parçası olduğu, hatta o olmadan tamamlanamadığı, pek çoğunda heykeltıraş, mimar, mühendis, ressam vb. birlikte çalıştığı ya da oldukça geniş alan bilgilerinin bir arada kullanıldığı bu çalışmalar, oldukça ilgi çekicidir ve heykel sanatının gelişimiyle paralel olarak gelecekte sanatçıların yeni önermelerini görmek mümkün olacaktır.



KAYNAKÇA

- Antony Gormley Sitesi, “BLIND LIGHT, 2007”
<http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/241>, 13.04.2017.
- Antony Gormley Sitesi, “BIOGRAPHY”,<http://www.antonygormley.com/biography>,
24.04.2017.
- Artbook Sitesi, “Antony Gormley: Blind Light”,
<http://www.artbook.com/185332258x.html>, 13.04.2017.
- Art Decor Dergisi (Eylül 2005), "Fobilerimi sanatla yendim!",
<http://web.archive.org/web/20130710090703/http://www.artdecor.com.tr:80/sanat/00140/>
20.04.2017.
- Babican Sitesi, “Rain Room”,
[http://www.babican.org.uk/media/upload/artform%20news/0Rain%20Room%20press%20rel
ease%20October.pdf](http://www.babican.org.uk/media/upload/artform%20news/0Rain%20Room%20press%20release%20October.pdf), 20.04.2017.
- Başterzi, Ayşe Devrim (2012). “Gerçekliği Benek Benek Boyamak Ya Da Gerçekliğe Zımba
Deligi Açmak: Puantiye Kraliçesi Yayoi Kusama”, Türkiye Psikiyatri Derneği Bülteni, s.
6-7, cilt 15, sayı 1,
[http://web.archive.org/web/20121119085417/http://www.psikiyatri.org.tr:80/uploadFiles/pub
licationsFile/file/492012153441-tpd-bulten-2012-012-copy.pdf](http://web.archive.org/web/20121119085417/http://www.psikiyatri.org.tr:80/uploadFiles/publicationsFile/file/492012153441-tpd-bulten-2012-012-copy.pdf), 20.04.2017.
- Citizenwatch Sitesi, CITIZEN’s “LIGHT is TIME” has won the “2015 Gold Pencil”,
<http://www.citizenwatch.com/en-us/citizens-light-is-time-has-won-the-2015-gold-pencil/>,
25.04.2017.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (2008). 1. cilt, 2. Baskı. İstanbul: Yem Yayın.
- Emmanuelle Moureaux Sitesi, “Forest of Numbers”,
<http://www.emmanuellemoureaux.com/forest-of-numbers/>, 20.04.2017.
- Eraldemir, Birnur (2010). “Sanat Hayata Nasıl Bakar? Antony Gormley’in Eserleri Üzerinden
Bir Açıklama”, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 19, Sayı 1, 2010, Sayfa 115-
131,
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/cusosbil/article/view/5000001395>, 24.04.2017.
- Germaner, Semra (1997). 1960 Sonrası Sanat, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Leandro Erlich Sitesi, “Swimming Pool”, <http://www.leandroerlich.com.ar/>, 20.04.2017.
- Kıran, Hasan (Haziran 2013). “PUANTİYELİ SONSUZLUĞUN OBSESİFSANATÇISI:
“YAYOI KUSAMA” ”, s.117-125, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi 4.
sayı, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- O’Dherty, Brain. (2013). Beyaz küpün içinde: galeri mekanının ideolojisi, Çev: Ahu Antmen,
3. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Random International Sitesi, “Rain Room, 2012”,
<http://random-international.com/work/rainroom/>, 20.04.2017.



The 21st. Century Museum of Art of Kanazawa Sitesi, “Collection-The Swimming Pool”, https://www.kanazawa21.jp/data_list.php?g=30&d=7&lng=e, 20.04.2017.

Uz, Nurbiye (2006). “Heykelin Dış Mekâna Çıkmasıyla Gelişen Yeni Anlayış”, Anadolu Sanat Dergisi, Sayı:17, ss.145-152, Anadolu Üniversitesi Matbaası, Eskişehir.

Uz, Nurbiye (2012). “Yaşanır Heykeller” Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “IFAS Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu”, 20-22 Ekim 2011, Bildiriler Kitabı, ss.388-393, Selçuk Üniversitesi Matbaası, 1. Basım, KONYA

Whitney Museum of American Art Sitesi, “Fireflies on the Water 2002”, <http://collection.whitney.org/object/19436>, 20.04.2017.

Resim Kaynakları

Resim 1: <http://whitney.org/>, 20.04.2017.

Resim 2: <http://www.leandroerlich.com.ar/>, 20.04.2017.

https://www.kanazawa21.jp/data_list.php?g=30&d=7&lng=e, 20.04.2017.

<http://www.mygola.com/century-museum-of-contemporary-art-p79300>,
20.04.2017.

http://underwatersouls.altervista.org/swimming-pool-illusion-by-leandro-erlich/?doing_wp_cron=1492706196.7919750213623046875000, 20.04.2017.

Resim 3: <http://www.antonygormley.com>, 13.04.2017.

Resim 4: <http://random-international.com/work/rainroom/>, 20.04.2017.

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1352?locale=en>, 20.04.2017.

<http://www.yuzmshanghai.org/rain-room/>, 20.04.2017.

Resim 5: <https://bonexpose.com/featured/tsuyoshi-tane/>, 25.04.2017.

Resim 6: <http://www.emmanuellemoureux.com/forest-of-numbers>, 20.04.2017.

Resim 7: <http://arnequinze.com/en/projects/detail/the-passenger-2>, 27.04.2017.

Resim 8: <http://www.chiharu-shiota.com/en/works/>, 27.04.2017.

Resim 9: <https://incandescentcloud.com/2016/02/17/in-the-belly-of-a-bear/>, 27.04.2017.

Resim 10: <http://www.numen.eu/installations/tape/tokyo/>, 04.05.2017.



JOURNAL OF AWARENESS

AYNA AYNA SÖYLE BANA...

Yrd. Doç. Dr. M. Melih KORUKÇU

İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Drama ve Oyunculuk Bölümü

ÖZET

İlk kez Grimm Kardeşler tarafından 1812 yılında derlendiği bilinen ünlü Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalı, masaldaki kraliçenin aynaya sorduğu basit bir soru ile başlar: “Ayna ayna söyle bana benden daha güzeli var mı dünyada?” Masalın başkahramanı Pamuk Prenses büyüyip güzelleştiğinde ayna artık kraliçenin istediği cevabı vermez ve masal bilindik öyküsüne akmaya başlar. Masaldaki ayna güzele kesin bir biçimde karar veren, güzeli net bir şekilde ifade eden bir aynadır. Aynanın yalan söylemeyeceği, söylediklerinin doğru olduğu ve karar verildiğinde dayanak olarak görülebileceği varsayımı masalın temel çıkış noktasını oluşturur. Buradan da görülebileceği gibi ayna kavramı kendine bakmanın, kendini görmenin, yalansız ve bazen acıttıcı olacağı fikri ile özdeşleşmektedir. Bu özdeşleşme onu bir metafor olarak gayet kullanışlı bir araç haline getirir. Bu nedenle tiyatro sanatı için de kullanılan bir metafordur: tiyatro topluma ayna tutar...

Bu bildiri, oyun yazarı Mark Ravenhill’in “Tanrıların Şafağı” adlı kısa oyununda günümüz dünyasının savaş, barış, mültecilik, özgürlük, şiddet gibi öne çıkan kavramları arasında “güzel” olanın izini sürmektedir. Kim bilir belki de aynanın söylediklerinden “güzel” kavramına dair bir ipucu yakalayabilmek mümkündür...

Anahtar Sözcükler: Mark Ravenhill, Tiyatro, Acıttıcı güzellik, Tanrıların Şafağı

MIRROR MIRROR TELL ME...

ABSTRACT

The tale Snowwhite and the Seven Dwarfs, first compiled by Grimm Brothers in 1812, begins with a simple question asked by the queen: “Mirror mirror tell me who is the most beautiful in the world?” Once the tale’s main hero Snowwhite grows and becomes a beautiful woman the mirror no longer gives the answer desired by the queen and the tale follows its well-known path. The mirror in the play has a definite judgement about the beauty. The starting point of the tale is that the mirror does not lie, always tells the truth, and when necessary can be perceived as the foundation for any decision.. As examined here, the notion of mirror is identified with how seeing oneself can be painful. Through such identification, the mirror becomes a practical metaphor. It is also a metaphor used in theatre arts; theatre holds a mirror up to society.



This paper examines Mark Ravenhill's Twilight of the Gods and traces the notion of beauty within war, peace, migration, freedom, violence in the play, prominent concepts of today's World. Who knows, we might as well catch a clue about the notion of "beauty" from mirror's words...

Keywords: Mark Ravenhill, Theatre, Hurtful Beauty, Twilight of the Gods

1. AYNA AYNA SÖYLE BANA...

İlk kez Grimm Kardeşler tarafından 1812 yılında derlendiği bilinen ünlü Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalı, masaldaki kraliçenin aynaya sorduğu basit bir soru ile başlar: "Ayna ayna söyle bana benden daha güzeli var mı dünyada?" Masalın başkahramanı Pamuk Prenses büyüyüp güzelleştiğinde ayna artık kraliçenin istediği cevabı vermez ve masal bilindik öyküsüne akmaya başlar. Masaldaki ayna güzele kesin bir biçimde karar veren, güzeli net bir şekilde ifade eden bir aynadır. Aynanın yalan söylemeyeceği, söylediklerinin doğru olduğu ve karar verildiğinde dayanak olarak görülebileceği varsayımı masalın temel çıkış noktasını oluşturur. Buradan da görülebileceği gibi ayna kavramı kendine bakmanın, kendini görmenin, yalansız ve bazen acıtıcı olacağı fikri ile özdeşleşmektedir. Bu özdeşleşme onu bir metafor olarak gayet kullanışlı bir araç haline getirir. Bu nedenle tiyatro sanatı için de kullanılagelen bir metafordur: tiyatro topluma ayna tutar...

Diyalektik bakış açısı bağlamında her kavram zıttı ile anlam kazanmaktadır. Gündüzün ayrımını, gece, sıcaklığın ayrımını soğuk gibi zıt kavramlarla tanımlama yoluna gideriz. Güzellik kavramı da zıttı olan çirkinlik kavramı ile ayrımsanabilir. Güzeli, çirkin olan üzerinden, çirkinini de güzel olan üzerinden tanımlamak mümkündür. Buradan hareketle tiyatro metinlerinin iki bin beş yüzyıllık tarihine baktığımızda güzellik kavramının zıttı olan çirkinlik kavramıyla birlikte, zaman, mekan ve kültür gibi parametrelere bağlı olarak değişim ve dönüşüm geçirdiğini görürüz.

Antik Yunan tiyatrosu, soylu ve erdemli olanı, ortalamanın üstünden seçtiği trajik kahramanın seyirciye katharsis yaşatacak olan öyküsü üzerinden verirken Apollonik bir idealizasyondan hareket eder. İkinci başat tür komedyada ise ortalamanın altında bir kişinin düzeltilebilir kusurları üzerinden seyirciyi kathastasis'e götürecek olan Diyonisyak yan belirgindir(Bkz. Poetica). Bu nedenle genel olarak tragedyada güzel olan, komedyada ise çirkin olan görünürlük kazanır. Bu durum ne Roma tiyatrosunda, ne Ortaçağ'ın oyunlarında ne de Rönesans'ın ilk zamanlarında değişir. Antik kuramları yazı odasının dışında tutan, trajik olanla komik olanın aynı yapı içinde pekala olabileceğini gösteren Lope de Vega ve Shakespeare gibi yazarların oyunlarına kadar güzellik tragedyada, çirkinlik komedyada işlenegelmiştir. Kendilerinden birkaç yüzyıl sonra Romantikleri etkileyecek olan bu yazarlar, tragedyalarında çirkinliği, komedyalarında güzelliği konu edinmişlerdir. Modern tiyatronun eşiği olan Romantizm'den sonra, Apollonik olanla Diyonisyak olanın, trajik olanla komik olanın, güzel olanla çirkin olanın sınırları birbirine geçer. Modern tiyatrodada da sonrasında da oyun metinlerinde güzel olana ilişkin izler yine aynı parametreler (kültür, zaman mekan vb) ışığında değişim gösterse de çirkinle olan tanımlanabilirliğini yitirmez.

Günümüz tiyatrosu için de durum geçerlidir. Önceki dönemlere göre konular, ele alınışları, tiyatro estetiği değişiklik gösterse de güzel ve çirkin olanın ilişkisi değişmez. Günümüz tiyatrosunu, iki binli yıllardan itibaren tarihleme yoluna gidersek, bu süreçte ön plana çıkan eğilimlerde savaş, barış, mültecilik, özgürlük, şiddet gibi kavramları görürüz.



Çağdaş İngiliz oyun yazarı Mark Ravenhill'in oyunları da sözünü ettiğimiz eğilimlerin merkezinde yer almaktadır.

Mark Ravenhill, 1990'lardan günümüze çağdaş İngiliz tiyatrosunun en kışkırtıcı yazarlarından biri olarak tanımlanır. Sarah Kane ve Martin Mc Donagh gibi diğer İngiliz yazarlarla birlikte, aynı dönemlerde Türkiye'de de fazlaca ilgi gören ve konvensiyonel yaklaşımlardan bunalmışların saplantılı bir bağlılıkla yücelttiği "suratına karşı tiyatro" (in-*yer-face*) yaklaşımının önemli temsilcilerinden biri olarak gösterilmektedir. Britanyalı tiyatro eleştirmeni Alex Sierz tarafından kavramsallaştırılan bu yaklaşım, "*pervasızca agresif ve kışkırtıcı, aldırılmaması olanaksız bir tiyatro anlayışıdır. Makul sınırları aşan bir yapısı vardır, 'yüzleşme draması' diye tanımlanabilir ve kavram olarak da yüzüstü ve küstah anlamını kapsar*". (<http://www.yenitiyatrodergisi.com/makale/gunumuzde-in-yer-face-tiyatro-anlayisi> Erişim: 7 Nisan 2017) Ravenhill'in de temsilcileri arasında önemli bir yer tuttuğu bu yaklaşım çağdaş tiyatronun temel eğilimlerini içermesi bakımından da önemlidir. Yazarın pek çok oyunu ülkemizde DOT prodüksiyonlarıyla pek çok kez sahne almıştır. Alışlagelmiş tiyatro metinlerine kıyasla sert ve agresif özellikler gösteren oyunları çağdaş dünyanın insafsız ve çirkin yanlarıyla yüzleştiren birer ayna niteliği taşımaktadır.

1.1.Tanruların Şafağı (Twilight of the Gods)

Tanruların Şafağı, yazarın 2007 yılında kaleme aldığı, Vur/Yağmala/Yeniden (Shoot/Get Treasure/Repeat) adıyla basılan oyun serisinde yer alan on yedi kısa oyundan biridir. İlk olarak 2007 Edinburg Fringe Festival'de okuma tiyatrosu formunda, *Ravenhill for Brakfest* başlığı ile seyirciyle buluşan serinin İngiltere dışındaki ilk temsili ise 2008 yılında DOT tarafından İstanbul'da gerçekleştirilmiştir. Seride yer alan kısa oyunlar terörizmle savaş amacıyla yürütüldüğü iddia edilen uluslararası operasyonların taraf ülkelerde yaşayan insanlar üzerinde bıraktığı etkileri odağına almaktadır.

Oyun, Batılı emperyalist bir ülkenin -ki metinde açıkça belirtilmemiş ancak repliklerden anlaşıldığı kadarıyla Amerika Birleşik Devletleri ya da İngiltere olabilir- Ortadoğu'da yer aldığını kimi göndermelerden anlayabileceğimiz bir ülkeye "*Demokrasi ve özgürlük götürmek*" amacıyla yaptığı müdahale sonrası yaşananları merkezine almaktadır. Metinden açıkça anlaşılacağı üzere bu müdahale eski sistemi sonlandırmış olmakla birlikte yerine yeni bir sistem inşa etmekte başarılı olamamıştır. Özgürlük ve demokrasi götürmek bir yana, yaşam standartlarında belirgin düşüslere, açlığa, hastalığa, güvenlik sorunlarına ve mülteciliğe neden olmuştur. Oyun bu bağlamda günümüzün önemli sorunlarını tartışmaya açmaktadır.

Metnin kişileştirme örgüsüne baktığımızda iki kişinin bulunduğunu görürüz. Batılı bir ülkeden yardım gönüllüsü olan Jane, ülkesinin işgal ettiği bir ülkede, günlerdir yiyecek bulamadığı için şikâyet dilekçesi veren Susan'la görüşerek raporlama yapmaktadır. Susan, Jane'in yemeğinden bir parça almak ister ancak Jane, uzun süre yemek yemeyen kişilerin birden karnını doyurduğunda ölümle sonuçlanabilecek derecede hasta olduklarını öne sürerek Susan'ı engeller. Görüşme boyunca Jane raporlamayı bitirmeye odaklanmış, büyük bir ciddiyetle sorularının yanıtını almaya çalışırken, çok uzun bir süredir aç olan Susan, Jane'in sorularına yanıt vermeye çalışırken bile bir lokma yiyeceğin, bir yudum kahvenin hayalini kurmaktadır. Oyunun başında açlığını doyurabilmek umudu ile Jane'in sorularını yanıtlayan Susan, raporlama sonunda karnını doyurma hayalini kurmakta ancak görüşme boyunca açlık dürtüsünün ona yaptırdığı eylemlere engel olamamaktadır. Ülkesinin kendi vatandaşlarına anlattığı ideallere bağlı yardımsever Jane ise günlerdir aç olan bir insanın şikayetlerini



dinleme konusundaki gönüllülüğünü ve duyarlılığını, görüşme sırasında yarım bıraktığı kahve ve sandviçi gizleme konusunda göstermemektedir. Oyun görüşme boyunca sürer. Bu süre içinde Susan'ın işgal öncesinde bir üniversitede öğretim üyesi olduğunu öğreniriz:

S: yalvarmak istemiyorum. Dilenci gibi olmak istemiyorum. Eskiden önemli biriydim. Üniversite de hocaydım. Öğrencilerim bana saygı duyardı. Şimdiki kadar değersiz değildim – bu kadar değersiz değilim – ama sadece çok –

(susan sandviçi almak için uzanır ama Jane sandviçi çeker.)

Eskiden önemli biri iken artık bir lokma ekmek için dilenir pozisyonda olmanın acısını, açlık dürtüsü ile birlikte yaşayan Susan'a yardımcı olmak isteyen Jane ise, onun uzun süren açlıktan sonra ancak kontrollü bir biçimde ve bir sağlık uzmanı gözetiminde yemesi gerektiği için –yine Susan'ın iyiliği adına- onun taleplerine karşılık vermemektedir:

S: hep iyi bir kahve hayal ediyorum. Sabahları kahve içtim. Sabahları evden erken çıkıp kasabadan üniversiteye kadar araba kullanırdım, kahve ve sandviç için yolda dururdum. Bunu özliyorum.

J: emin değilim. Kafein çok güçlü bir uyarıcı madde.

S: zorbalık yönetimi kötüydü. Makaleler yazdım. Karşı çıktım. Elimden geleni yaptım. Ama her sabah kahve ve sandviç alırdım.

J: Susan – ben gerçekten uygun gözetim olmadan kahve içmeni istemiyorum .

Susan'ın karnını doyumak için soruları yanıtlama çabası, Jane'in raporlama yaparken bir yandan da onu yemek konusunda bir uzman gelinceye kadar bekletmeye çalışması görüşme boyunca dramatik çatışmanın kutuplarını oluşturur. Bu gerilimin doruklarına doğru, sorulara yanıt verme sabrını açıklığın ve düşkünlüğün parçalayıcılığıyla göstermeye çalışan Susan, kendini ifade edebilmek için empati kurdurma amacıyla Jane'e sorular sormaya başlar:

S: sanırım evini özliyorsun.

J: hadi rapora geçelim.

S: herkes kendi memleketini tercih eder değil mi?

J: şunu ne kadar çabuk halledersek, o kadar çabuk kahvaltı edersin.

S: evinde kim var? Kocan? Küçük bir oğlan?

J: raporla devam edeceğim. Otobüs yolculuğun nasıldı?

S: sanırım çok iyi bir annesin.

J: Susan – hadi rapora geçelim.

Evlü olup olmadığı, çocuk sahibi olup olmadığı, nasıl bir evde yaşadığı gibi kişisel sorulara yanıt vermek istemeyen Jane, raporlamayı bitiremediği takdirde kahvaltı



vermeyebileceğini söyleyerek Susan'ı tehdit etmekten çekinmez ancak bu tehditler onu durdurmaz. Oyunun sonuna doğru Jane'in bir anlık dalgınlığından yararlanan Susan onun yarım kalmış sandviçini yiyerek fenalaşır. Onu kurtarmaya çalışan Jane, bir yandan Susan'ı kurtarmaya çalışırken diğer yandan panik içinde soruları yanıtlar:

J: (...)Susan, erkek arkadaşım yok, kocam yok, bir çocuğum yok. Susan, en korkunç erkekleri beğenirim. (...)çocuk sahibi olmayı düşünüyorum ama zamanı geçiyor artık Susan, o kapanmakta olan küçük bir pencere – sesimi dinle, sesimi dinle – pencere kapandığına göre büyük ihtimalle çocuk sahibi olmayacağım, ama çocukları olan insanlar tanıyorum o yüzden...(...) benim evim de onlara benziyor, dekorasyon dergilerindeki mekanlar gibi. (...)

Ancak Susan artık kurulacak herhangi bir empatiden umut besleyebilecek durumda değildir. Oyunun sonunda gözlerinin kapanmasıyla hayatı son bulur.

1.2. Çirkin Olan Üzerinden Güzel Olan

Görüldüğü üzere oyun merkezinde, günümüz dünyasının “güzel” olarak nitelendirilemeyecek kavramlarını barındırmaktadır. Savaş, hak ihlalleri, taciz, açlık, mültecilik ve benzeri kavramlar arasında oyunda “güzel” kavramı ile ilişkilendirilebilecek neler olduğuna bakmak gerekirse, iki farklı alan görürüz. Birincisi, yaygın anlamı ve görsel estetik ya da fiziksel boyutu ile güzellik, ikincisi moral güzellik.

İlk boyutta, oyuna yansıyan fiziksel güzellik kavramına ilişkin göndermelere örnek olarak, Susan'ın açlık nedeniyle kilo verişini gösterilebilir. Çok uzun bir süredir yemek yemediği için zayıflayan Susan kendisini bir kadın olarak artık güzel bulmamaktadır:

S: zayıf olmayı sevmiyorum. Kemiklerimin fırlamasından hoşlanmıyorum.

Bununla birlikte tam tersini, yani kilolu olmayı da güzel bulduğu söylenemez:

S: haline bak, şişmansın, kocamansın, seni iri büyük – ve yine de yine de titriyorsun – ve orada kahvaltın önünde oturuyorsun sen –

Jane için de aşırı zayıflık güzel olmayan bir imgedir. Açlık sonrası yediği bir elma ile hayatını kaybeden bir kadının öyküsünü anlatırken kullandığı sözcüklerde bunu yakalamak mümkündür:

J: (...) Kadın açlıktan, aylarca bir şey yemediğinden ufalmış, mısır koçanı gibi bir şey olmuş.. adam onu öyle görünce... çok şaşırtıyor, üzülüyor (...)

Susan'a göre kendisinin zayıflamış olması da aynı imge ile örtüşür. Kendini askerlerin gözünden tanımlarken kullandığı sözcükler de buna işaret etmektedir:

S: emrediyorsun – cılız fahişeyi raporu yazmamda bana yardım etmesi için içeri getirin ve askerler cılız fahişeyi içeri getiriyorlar.

Bu durumun kendini algılayışta yarattığı üzüntü Susan'ın cümlelerine yansımaya devam eder:

S: hep kiloluydum. Yemeği severdim. Yemek pişirmeyi severdim.



Bu repliklerden de anlaşılacağı üzere yazar fiziksel güzelliği popüler “sıfır beden” imgesi üzerinden değil, sağlıklı olmak, besili olmak üzerinden işaret eder. Susan’ın herşey yolundayken olduğu form, Jane’in hâlihazırda olduğu fiziksel formdur. Çağdaş güzellik algısının zayıflığı yücelttiği dünyamızda yazar, fiziksel güzelliğin imgesini aşırı zayıf olmamak, hatta belki kilolu olmak üzerinden ele alır. Buradan hareketle, günümüz dünyasının sıfır bedene indirgenmiş güzellik imgesinin bir sorgulanışı olarak okunabilir.

İkinci boyutta moral güzellik imgesinin izini sürmek gerekirse, oyunda çirkin olduğu dolaylı ya da dolaysız bir şekilde ifade edilen yaklaşımlarla karşılaşmak mümkündür. Bir ülkeye “özgürlük ve demorasi görüntmek” gibi bir ülkü ile de olsa müdahale etmek, yaratacağı sonuçlar bağlamında çirkindir. Zorbalık da çirkindir, zorbalığı ortadan kaldırma iddiasıyla herşeyi yerle bir etmek de. Açlık da çirkindir, aç bir insanı tehdit etmek de! Açlık kadar, israf etmek de. Özgürlük götürmenin aracı olan askerlerin taciz edişi de çirkindir, dikte etmek de. Bir insanın – akademisyenin- bir yudum kahve ya da bir lokma yemek için yalvarır duruma gelmesi de çirkindir, bir çocuğun sığınmakta yemeğe ve oyuna aç bırakılması da... Ülkülerin uğruna kıtalar arası seyahat ederken ait olmadığını bir yerde tanımadığın insanlara yardım etmeye çalışırken, dekorasyon dergilerine yakışacak bir evde yalnız kalmak da çirkindir. Gelecek nesillere güzel bir dünya bırakma hayalleri uğruna yaratılan savaşlar içinde istediğin halde çocuk doğuramamak da çirkindir. Final itibariyle, başkalarına yardım etmeye çalışırken yardıma muhtaç olanın kendin olduğunu fark etmek çirkindir!

2. SONUÇ

Başlarken değinildiği üzere, Diyalektik bakış açısı bağlamında her kavram zıttı ile anlam kazanmaktadır. Gündüzün ayrımını, gece, sıcaklığın ayrımını soğuk gibi zıt kavramlarla tanımlama yoluna gidebilmek mümkündür. Güzellik kavramı da zıttı olan çirkinlik kavramı ile ayrımsanabilir. Güzeli, çirkin olan üzerinden, çirkinini de güzel olan üzerinden tanımlamak mümkündür. Bu varsayımdan hareketle Mark Ravenhill’in Tanrıların Şafağı adlı oyununun bir ayna olarak günümüz seyircisine yansıttığı, yukarıda sıraladığımız çirkinlikler, zıttında şöyle bir güzellik imgesini işaret eder: Dayatmanın olmayışı güzeldir. İnsanların birbirleri üzerinde erk kurmaktan vazgeçmeleri... İnsanların her kim ve ne olurlarsa olsun insanca yaşamı hak edişleri güzeldir. Sorgulamak ve değişim yaratmak istiyorsak bir başkasından önce kendimize bakmak güzeldir. Ve nihai olarak bu aynanın bize söylediği şey; güzel diye sunulan kavramları sorgulamak güzeldir.

KAYNAKÇA

- NUTKU, Hülya, (2008) *Günümüzde “In-Yer-Face” Tiyatro Anlayışı*, <http://www.yenitiyatrodergisi.com/makale/gunumuzde-in-yer-face-tiyatro-anlayisi> Erişim Tarihi: 7 Nisan 2017
- PARLAK, Erdiç, (2011) *Bireyin Değişim Çabası: Mark Ravenhill ve The Cut (Kesik)*, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı:19.
- RAVENHILL, Mark, (2007) *Tanrıların Şafağı*, DOT arşivi, Yayınlanmamış oyun teksti.
- SIERZ, Alex, (2009), *Suratına Tiyatro*, Britanya’da In-Yer-Face Tiyatrosu, çeviren: Selin Girit, Mitos Boyut, İstanbul.

GÜNDELİK YAŞAMIN GÜZELLİK ALGISI'NIN TİYATRODA ELEŞTİRİSİ: ÇİRKİN

Doç. Dr. Selen KORAD BIRKIYE
İstanbul Devlet Tiyatrosu

ÖZET

İdeal güzellikle eş görülen sanatın içine çirkinin girmesi süreci yüzyıllar sürdü. Öte yandan güzel ve çirkin karşıtlığı her daim hem estetiğin ve sanatın hem de gündelik yaşamın ana akslarından birisi olmayı sürdürdü. Güzellik ve onun üzerine dönen endüstri, çağdaş dünyaya adını tarihte en büyük kar getiren sektörlerden birisi olarak kazandı. Öyle ki kent mobilyalarından, bulaşık makinesine kadar herşey güzellikle olan ilişkisi içinde kendine pazar bulmaya başladı. Kapitalist dünyanın tüketim çılgınlığının doruğu, güzelliğe yapılan maddi ve manevi yatırımlarla pompalandı. Sadece kadın güzelliği değil, erkek güzelliği de bundan payını fazlasıyla aldı.

Yeni kuşak Alman yazarlarının en önde gelenlerinden birisi olan Marius von Mayenburg "Çirkin" adlı oyununda, hayatın her alanına yayılarak insanları "güzel" bir kabuğa dönüştüren bu furyayı son derece sert bir toplumsal çözümleme ve eleştiriyle birlikte kaleme almıştır. Çirkin-güzel-tüketim-ahlak-kapitalizm-sistem ekseninde ilerleyen ve ülkemizde de büyük ilgi gören bu oyun, niteliksel yöntemle, dramaturjik formalist analizle incelenerek, yazarın oluşturduğu bireyden sisteme uzanan çürümenin ve çirkinleşmenin bir çözümlemesi yapılacaktır. Güzelliğin çağdaş dünyadaki yıkıcı etkilerinin kapitalizmin hastalıklarından birisine dönüşmesi süreci, kendisi de güzelin malzemesi olan dram sanatından bir örnek vasıtasıyla aktarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Güzel, çirkin, kapitalizm, tüketim, çağdaş tiyatro, Marius Von Mayenburg, benlik bilinci*

1. GİRİŞ

Çocukken çok oynanan oyunlardan birisiydi "Güzellik mi, Çirkinlik mi?". Bir kaç çocuk biraraya gelince, bu soru sorulur ve herkes seçilen yanıtı göre en güzel ya da en çirkin halini takınmaya çalışırdı. Daha o yaşlardan güzelin zerafet, uyum ve iyi, çirkinin ise deforme, uyumsuz hatta gülünç ve kötü olduğu fikri akıllara kazınmıştı. İmrenerek baktığımız, sadece "ayrıcalıklı" çocuklarda olan sarışın ve 90-60-90'lık Barbie bebekler ve onların yakışıklı erkek arkadaşları Ken'ler belki de henüz oluşmakta olan ideal güzel kavramımızı şekillendirmeye başlamışlardı. Daha ilerleyen yıllarda ortaya çıkan Action



Man'leri kabulümüz tam da bebek yüzlü yakışıklı Ken'lere karşı sunduğu erkeksi, yaralı ve maço fizikleri nedeniyle epeyce zor olmuştu. Ama en azından her iki erkek bebeğin de kendine göre bir çekiciliği olduğunu kabul etmeye başlamıştık. Yine de 70'li yılların çocukları için “manevi güzellik”, “fiziki güzellikten daha önemli bir kavram olarak aklımıza kazınmıştı.

Aradan geçen kırk yılda tüm dünyada “güzellik” peşinden sürüklediği arzulanır, istenilen, cool ve seksi benlik algıları, diğer tüm benlik inşalarının ötesinde bir patlama yaşadı. Daha önce sanatın ve estetiğin temel kavramı olan “güzel”, gündelik anlamıyla hayatın ve insan ilişkilerinin odağına oturdu. Ama bu sırada da “güzel” algısı tüm estetik tarihi boyunca tartışılan niteliklerinin pek çoğundan uzaklaşarak, kapitalist tüketim sisteminin şekillendirdiği boş bir kabuğa doğru evrilmeyi de ihmal etmedi. Kadınlara özdeşleştirilen “güzel” kavramı, moda, estetik cerrahi, kozmetik sektörlerinin de pompalamasıyla “erkek” için de olmazsa olmaz bir niteliğe dönüştü. Bu arada gündelik hayatta çok da sorgulanmadan kabul gören “çirkin”, büyük bir sorun olarak tekrar konumlandırıldı.

Bu bildirinin amacı, “güzel” ve “çirkin” kavramlarının kapitalist tüketim toplumunun hastalıklarından birisi haline dönüşmesi süreci, kendisi de güzelin malzemesi olan dram sanatından bir örnek vasıtasıyla aktarmaktır. Bunun için çağdaş Alman yazar Marius von Mayenburg'un İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda da oynanan “Çirkin” adlı oyunu dramaturjinin formalist analiz yöntemiyle irdelenecektir.

2. GÜNLÜK DİLİN KISKACINDA GÜZEL

Estetik olguların araştırılmasında izlenecek temel yol, genellikle estetik değer ya da güzellik olarak kabul görür. Hoşumuza giden bir görüntü ya da müzik karşısında, sadece haz almakla kalmaz, aynı zamanda bu durumu bir değer yargısı olan “güzel” sözcüğü ile belirtiriz. Yani, güzel, estetik olayın ayrılmaz bir parçası olarak karşımıza çıkar. Bu da , “güzel nedir?” sorusunu beraberinde getirir.

Güzelin kelime anlamı sözlükte, “*aklı tatmin eden ve yoğun bir zevk veren ve kendini bir insan ya da nesnede gösteren nitelik*” olarak geçiyor. Güzel yalnız Türkçe’de değil, bütün dillerde en yaygın olarak kullanılan kelimelerden biridir. Tüm insanların doğuştan güzele eğilimi olduğu varsayımından yola çıkarsak, yaygın kullanımı konusunda şaşırılmamız gerekir. Ancak bu, öylesine çok şeyi ifade eden bir kavramdır ki, barındırdığı anlam çeşitliliği, estetiğin konusu olan güzel hakkında sonu gelmez tartışmalara ve kafa karışıklıklarına yol açmaktadır. Aslında güzelin yaygın kullanışı estetik dışıdır. Örneğin “güzel yemek”, “güzel gol”, “güzel kadın”¹, “güzel bir gün” gibi. Günlük anlamı biraz değiştiğimizde güzel için “iyi, sağlıklı, işe yarar, lezzetli, başarılı, mutluluk verici, tatminkar, seksi, vs.” gibi uzayıp giden bir anlamlar listesiyle karşılaşırız. Bu kullanımların estetik güzeli içermediği açıktır. Güzelin günlük dildeki bu geniş kullanımı “niteliksel ya da betimleyici güzel” adını alır. Buna göre, bir portakalın tadı ya da rengi geniş kullanımımızdır. Ama güzel, özel bir şekilde, sadece olumlu bir değer olarak değil de büyük miktarda olumlu bir estetik

¹ Bell'e göre, sokaktaki adam, güzel bir kadından söz ettiğinde, genellikle estetik bir değerlendirme yapmaz. Ancak bir sanatçı, yaşlı bir kadına güzel dediğinde farklı bir anlam kullanır. Sokaktaki adam, güzel sıfatını kadınların sahip olduğu estetik bir niteliğe değil, başka bir niteliğe atfeder. Onun için güzel, istek uyandıran demektir ki, bunun hiç bir estetik değeri yoktur. Ama bazıları en azından şöyle bir tutarlılık gösterirler: Onlar için dünyadaki en güzel şey güzel bir kadın, ikinci güzel şey ise güzel bir kadının resmidir. Bu durumda estetik güzellikle duysal güzellik arasında büyük bir karışıklık yoktur. Çünkü ortada, başka heyecanlarla karıştırılacak estetik bir heyecan olmayabilir.



değer anlamında kullanıldığında nicelikselidir. Bu dar anlamı şiirleri, resimleri, tüm sanat eserlerini betimleyebilir ki, buna aynı zamanda “standart güzel” adı da verilir. Niceliksel olmasının nedeni büyük miktarda betimsel güzeli barındırmasından gelir. (Pepper, 1970)

Başka bir deyişle, güzel önce doğada var olur. Ham olarak, insanın müdahalesi ve yaratması olmadan doğada var olan güzellik kendiliğindedir. Ancak, sanatta güzel, sadece insan tarafından yaratılabilir. Ancak, her güzeli sanat saymak büyük hatalara neden olur. Read bu tehlikeden hareketle güzel-sanat ilişkisinde sanatın güzelle ilgisi olmadığını savunmuştur. Ona göre, “*sanatı güzelle bir tutmak, bir yandan güzel olmayı sanat olarak kabul etmemeye, çirkinliğin olduğu yerde sanat olmayacağını ileri sürmeye götürmekte; öte yandan güzellik, en basit ve genel olarak “hoşa giden şey” diye tanımlanınca, insanlar yemeyi, koku almayı ve diğer fizik duyuları da sanat olarak kabul etmeye sürüklenmiş olmaktadır. Saçmalığı kolayca gösterecek bu kuramdan kurtulmanın tek yolu, güzellik ve sanatı birbirinden ayırmaktır.*” (Doğan, 1998)

Çağdan çağa değişikliğe uğramadan geçen estetik yargılardan söz edebilmek pek kolay değildir. Hatta aynı çağ bile içinde farklı güzellik tasarımlarına işaret etmektedir. Sanat akımları bile sanatçıları ortak beğenilerde buluşturmaya yetmeyebilmektedir. İnsanlar genellikle tanıdıkları şeyleri güzel olarak adlandırmaya eğilimlidirler. Yabancı gelen şeyleri ise çirkin olarak adlandırır. Bu durum bir çok soruyu da beraberinde getirmektedir: Eğer güzel ona bakanın gözlerindeyse, güzeli algılamak kültürünün, yaşadığı coğrafyanın, sınıf ve cinsiyetinin bir göstergesi midir, yoksa doğuştan mı gelir? Çirkin olana zaman içinde alışılabilir ve böylece güzel gelmeye başlayabilir miyiz? Eğer güzel tüm insanların hoşlandığı bir şeyse, bunun nedeni hepimizin aynı temel yeti ve duymalara sahip olmamız mıdır?

Her toplumun, her dönemin güzellik anlayışı kendine özgüdür. Aynı toplum içinde yer alan toplumsal katmanlarda bile bu kavram değişiklik gösterebilir. Öyle ki, tarihsel süreç içinde güzellik kavramının tek değişmeyen niteliğinin değişkenliği olduğu bile söylenebilir. Bu nedenle, bir tek ve hiç değişmeyen bir güzellik tanımı yapmak son derece zordur. Zaten estetiğin temel çelişkisi de öznelinden ayrı tutulamayan bir alanda nesnel bilgiler ortaya koyabilme zorunluluğudur. (Timuçin, 1998) Aslında güzelin göreceliği, ortak bir güzellik anlayışına varılamayacağı anlamını da taşımaz. Örneğin A kişisi v,y,z’yi güzel olarak değerlendiriyorsa, C kişisi de v, u, z’ye güzel diyorsa, en azından v ve z konusunda bir görüş birliğine varılmış demektir. Bu ortak noktaları değerlendirerek de bazı genel geçer kurallar ve kıstaslar çıkartılabilir. (Bell, tarihsiz) Buna göre, klasik güzellik ideali daha sakin, romantiklerinki daha ateşli, modernlerinki ise daha vahşi ve delişmen olarak adlandırılabilir. Ama romantiklerde de klasik ideal anlayışının izleri ve soğukkanlılığı görülebilirken, moderndeki bazı ölçütler hiç bir sanat görüşünün ya da akımının güzel anlayışının kapsamına girmeyebilir.

Öte yandan, Antikçağın düşünürlerinden bağımsız olarak varolan pagan estetiğine ilişkin Souraiu’nun eklediği bir parantezi de yeri gelmişken açmayı faydalı buluyoruz. Ona göre, “*Güzelliğin, öncelikle de çıplaklığı içinde insan güzelliğinin koşulsuz değerlendirilmesi, yüceltilişi; bu taparcasına hayranlık, hiç bir metafizik endişeyle ya da tensel alanın ahlaki yönden hiçbir biçimde suçlanmasıyla bozulamaz, engellenemez. Tanrısal alana insani biçimler vermek ve her alanda insanlığın ve uyumun bu yansısını aramak, işte pagan estetiğinin verdiği ders budur.*” (Doğan, 1998: 86)

Platinos ise güzeli olduğu kadar, çirkinini de temel olarak tanımlayan filozof olmuştur. Felsefesi güzeli ikiye ayırır: Birincisi özü güzel olmakla birlikte güzel görünen şeyler, ikincisi



ise, öz bakımından güzel olanlardır. Ona göre güzel, “*ruhun tanıdığı, ruha akraba olan şeydir; çirkin ise, ruha yabancı olan şeydir. Güzelin yanında çirkin de dialektik olarak gelişir. Çirkin, formun ve ideanın hakim olmadığı şeydir. Çünkü madde çirkinde, ideaya tamamen uyan bir forma müsaade etmemiştir.*” (Tunalı, 1996: 43) Böylece maddi dünyada güzellik, şekil veren ideanın ifadesidir. Ruh dünyasındaki güzellik ise, maddi dünyadan tamamen kurtulmuştur. Ruh güzelle karşılaştığında haz alır. Güzel iynin parlamasıdır ve iyi güzelin kaynağıdır. Dolayısıyla bir sanat eseri de güzelin ve iynin taklididir. Sanat eseri “mutlak güzel” ile “doğal güzel” arasında yer alır. (Hofstader ve Kuhns, 1964) Güzel olmak isteyen, çirkinliklerinden kurtulmak isteyen kişinin üzerine düşen, katharsis yoluyla ruhunu yıkayıp, arındırmasıdır. Duyuların ve maddenin bulunduğu yerde kötülük ve çirkinlik vardır. O halde güzel ve iyi, çirkin ile kötü aynı yol üzerinde araştırılmalıdır.

3. KATEGORİ OLARAK ÇİRKİN

Yukarıda açıklanan görüşlerin büyük çoğunluğunun güzel üzerine temellendiği açıktır. Pek çok düşünür, güzelliğin niteliklerini, tanımını, kaynaklarını, yansıma biçimlerini aramışlar, ama bunu yaparken çirkinde ya birkaç cümleyle bahsetmiş ya da yok saymışlardır. Bu sonuç beraberinde son derece kritik bir tartışmayı da getirmektedir. Birincisi, çirkin güzelin şartlarının oluşmadığı zaman ortaya çıkan, güzelin tersini ifade eden zıt bir kategoridir. İkincisi ve estetikle sanat felsefesinde açık açık telaffuz edilmese de a priori olarak alınan bir durumdur ki, bu da, çirkinin estetiğin konusu olmadığıdır. Olsa olsa estetik ve inestetik ayırımı yapılabilir, ki bunun içinde de çirkinde pek yer yoktur.

Birinci görüş doğrultusunda, Kagan son derece sistematik bir analiz yapmıştır. Ona göre, güzel olan ile karşıt kutbu çirkin olanın estetikte çok özel bir yeri vardır. Çünkü kuramcılar, estetik olan ile güzel olanı birbiriyle özdeşleştirmekte, estetik de güzel olanın felsefesine dönüşmektedir. Hatta sanatın özünün başka şeylerin yaratılması olduğu kabul gördüğünde bile durum değişmemektedir. Bunun nedeni de sanatta güzel olanın alanının diğer biçimlerden daha geniş olmasıdır. “*İnsanlar, algılamış oldukları bir nesne ile kendi idealleri arasında bir uygunluk duydukları zaman, o nesneyi güzel olarak; kendi idealleriyle çelişen, kendi ideallerine yabancı düşen bir nesne olarak gördükleri şeyi de çirkin bir şey olarak duyumsamışlardır. Burada bazı estetikçilerin kanıtlamaya çalıştıkları gibi, çirkin olanın, bir estetik kategorisi olmadığı yolundaki savların bütünüyle tutarsız oldukları da açıkça ortaya çıkmaktadır. Pek tabii, çirkin olan, bir estetik değer olarak kabul edilemez. Tüm öbür değer alanları gibi, estetiksel görüşler alanı da, benzeşen “karşıt değerleri” kendinde içerir; çünkü, herhangi bir niteliğin olumlu anlamının ortaya çıkarılması, o niteliğin kendi karşıtını oluşturan ve olumsuz bir anlam taşıyan özelliklerin varlığının da ortaya çıkarılmasını öngörür.*” (Kagan, 1982: 111) Kagan, güzel ve çirkinin karşılıklı ortak ilişkileri içinde ele alınmadığı takdirde, geriye sadece güzel olanın varlığının tanınmasının kalacağını ve bunun da anlamsız olacağı konusunda uyarır.

Çirkin olanın sanatta canlandırılmasına tarih boyunca bazı düşünürler yanıt aramışlardır. Örneğin Aristoteles, sanatın, çirkin olan şeyin verilmişindeki güzellik yoluyla, tiksinti duygusunu estetiksel bir rahatlama duygusuna dönüştürmekten söz etmiştir. Lessing, sanatta çirkin olanın ancak güzel olanın karşıtlığının ortaya çıkabilmesi koşuluyla konulması gerektiğine değinmiştir. Bellinski, çirkin olanın sanatta yeniden yaratılmasının, çirkin olanın güzel olan açısından açığa çıkartılarak, yargılanması için olduğunu açıklamıştır. Çöküşme sanatında, yaşamın özü olarak çirkin görülmüş, estetikleştirilmiş ve olumlanmıştır. Avant-



garde sanatta güzellik ideali yıkılarak yeni bakışlar kazanılması hedeflenmiştir. Toplumcu sanat ise, “çirkin” olanı sergilerken kökünden kazınmasını amaç edinmiştir.

Bayer çirkinliğin bir eksiklik, bir uyumsuzlukla belirgin olduğunu iddia eder ve ekler: “Güzelin karşıtı olan çirkin özü gereği olumsuzdur. Çirkinde özden bir yetersizlik, teknik araçlarla sonuç arasında bir uyumsuzluk, biçimsel bir oransızlık, bir uyumsuzluk vardır.” (Timuçin, 1998: 125) Bundan hareketle şu sonuca varabiliriz ki, belki de sanatta çirkin olan tutarsızlık ve başarısızlıktır. Konusu ya da biçimiyle ne kadar çirkin olursa olsun, sanat her koşul altında güzelden alınan hazzı verir. Bu noktada söz konusu sanat yapıtı için günlük dilde kullandığımız anlamda güzelin karşılığı olan çirkinden söz edemez oluruz. Dolayısıyla tiyatro da diğer sanat yapıtları gibi, özü itibariyle çirkin ve çürümeyi ele alıp, bunu güzel bir biçimde izleyiciye sunmaktadır. Böylece güzel bir oyunu izlemenin hazzı yaşatılmış olur. Ama içerikte ve biçimde kendine yer bulan “çirkin”, “güzel”in aslında ne olması gerektiğini öneren bir karşı tez sunar. Bu iddiayı gündelik hayatın güzellik anlayışını dialektik bir biçimde işleyen Marius von Mayenburg’un “Çirkin” adlı oyunu ile ispatlamaya çalışalım.

4. ÇİRKİN GZELLEŞİRSE

Marius von Mayenburg’un yazdığı “Çirkin”, olağanüstü çirkin olduğunu öğrenen bir adamın estetik ameliyatla güzelleşmesi ve fiziksel güzelliğinin toplumsal bir isteriye yol açmasını ele alır.

“Çirkin” yazarın isteği üzerine toplam dört oyuncu ile sekiz rolün oynanması üzerine kurgulanmıştır. Yani çirkinen güzele dönüşen başkarakterimiz Lette dışındaki tüm Fanny’ler (Lette’nin karısı, yaşlı zengin bir kadın ve cerrahın asistanı), Scheffler’ler (patron, cerrah) ve Karlmann’lar (Lette’nin asistanı, yaşlı zengin kadının oğlu) aynı oyuncu tarafından oynanır. Yine yazarın isteğiyle bağlantılı olarak oyuncuların rol geçişlerinde herhangi bir makyaj, kostüm, vs. değişikliğine gidilmeden roller canlandırılmaktadır. “Lette normal görünmeli ve çirkinleşmesi için makyaj yapılmamalıdır. Oyuncuların yüzlerinde ameliyat sonrası bir değişiklik olmamalıdır.” (Mayenburg, s.1) Dolayısıyla Lette’yi ve diğer herkesi her zaman olduğu gibi –iç yüzleriyle- gören yegane kişiler izleyiciler olacaktır. Oyunun hem dramatik hem de gülünç olan yönü, Lette’nin patronu söyleyene kadar kendisinin çok çirkin olduğunun farkında olmamasıdır. Bu nedenle de şirketi temsil edecek bir prezantasyon yapmaya uygun değildir, ürünü o geliştirmiş olsa bile. Böylece kapitalist sistemin güzellik algısını yani ambalajı nasıl herşeyin önüne koyduğunu görürken, bir taraftan da “çirkin” olmanın nelere mal olacağını anlarız.

“Scheffler: Yüzünü kabul edilemez olduğunu tüm insanların içinde benim söylemem(...) Belki de sadece işin başında olan kişi bunu yapabilir.

Lette: Yüzüm mü?

Scheffler: Kimse sana söylemedi mi?

Lette: Hayır.

Scheffler: Ama karın var.

Lette: Bir dakika, anlamıyorum.

Scheffler: Eğer şaka kaldırılabiliyorsan...Görüntüne dayanamıyoruz. Kaldıramıyor musun? Peki. Bunu anlayabilirim. Bu yüzle hiç bir şey satamazsın.” (Mayenburg, sayfa no.suz)



Böylece Lette, önce patronundan, sonra karısından ne kadar çirkin olduğunu öğrenir ve soluğu bir estetik cerrahın muayenesinde alır. Karısının bu halinden memnun olduğunu söylemesine rağmen, bir operasyonla yüzünü sıfırdan tekrar şekillendirir. Böylece son derece çirkin bir insanken estetik ameliyatla olağanüstü yakışıklı birine dönüşen Lette'nin işi, evliliği, toplumsal yaşamı sadece fiziksel güzelliğin prim yaptığı toplumda yön değiştirmeye başlar. Önce çalıştığı şirketin tanıtım yüzü olur, daha sonra estetik cerrahının reklam aracı ve bütün kadınların sevgilisi. Zaferden zafere koşan bir popüler kültür ikonuyken, onun gibi olmak isteyen insanların da estetik ameliyat geçirmeleriyle birlikte sokaklar Lette'nin aynı görünümünde olan binlercesiyle dolar. Artık o da diğerleri kadar sıradandır, piyasa değeri düşmüştür, onun yerini almaya hevesli benzerleri sırada beklemektedirler, benlik bilinci tekrar sarsılmıştır. Bu nedenle tekrar eski haline dönmek ister. Cerrah bunu kabul etmez. İşten atılmış, karısı tarafından aldatılmış Lette intihar etmek ister, kişilik bölünmesi içinde kendisiyle çatışmaya başlamıştır, ilişkisi olduğu Yaşlı Zengin Kadın'ın şirketinin 25. Katına çıkıp aşağı atlamayı planlar:

“Lette: Yirmi beşinci katta asansörden ineceksin, platforma çıkıp atlayacaksın.

Çatıdan mı atlayacağım yani?

Kesinlikle. Bu yüzden bindin asansöre.

Düzelteyorum, yukarı çıkmak istediğim için bindim.

Hayır, aslında aşağı inmek istiyorsun.

Hayır.

(...)

Ve Nukeartik Şirketi'nin sahibi şarabını yudumlarken penceresinden düşeceksin.

Hayır.

Ve sonsuza dek yok etmek istediğin yüzü kendisine yaptıran o tuhaf oğlunu bekleyeceksin.” (Mayenburg, sayfa no.suz)

Tam atlamak üzereyken estetik ameliyatla ikizine dönüşmüş olan Zengin Kadının Oğlu tarafından yaşaması ve farklı olmayı istemeyi bırakması, çoğunluktan birisi olması için ikna edilir. Artık içindeki tüm güzelliği ve umudu kaybetmiş olan Lette, toplumdaki diğer Lette'ler gibi kolay bir yaşamın, yüzeyselliğin, lüksün, tüketimin, aynılığın, kimliksizliğin ve şehvetin hem öznesi hem de nesnesi haline gelir.

Oyun boyunca Lette geçirdiği fiziksel değişim nedeniyle sadakat, dürüstlük, çalışkanlık, biricik olma gibi insani değerleri sorgulayacak durumlarla karşılaşır. Genel geçer anlayıştan farklılıklar gösteren, kahramanı baştan çıkartmaya çalışan fırsatlar ve insanlar bu büyük sınamada tek tek karşısına çıkarlar ve o hepsinden de kalır. Sonuç olarak oyun estetik operasyonlarla herkesin bir birinin aynı olduğu ve yaşanmışlıkların silinip atıldığı, her yaşın kendine göre getirdiği güzellik anlayışının dışına çıkmanın sonuçları ile bu durumun toplumsal bir salgın ya da histeri olup olmadığı üzerine odaklanmaktadır. Böylece insan bedeninin ne kadar güzel olursa olsun, önemli olanın dış etkilerin baştan çıkarıcılığına kapılmadan kendi kalabilmesi gerektiği düşüncesi ortaya çıkar. Aksi takdirde kişi özünü, değerlerini, hatta geçmişini yitirerek anlamsız bir dış kabuktan ibaret kalır.



Oyunun asal çatışması insanın iç ve dış güzelliği üzerine kurulmuştur. Aynı oyuncunun dış görünüşündeki iki farklı ucu oynaması oyunun tematik çatışmasını, biçime de taşır. Böylece izleyicilerin iç/dış görünüş konusundaki algıları sorgulanır. Oyunda benlik bilinci, şizofreni, ahlaki değerler, dış ve iç görünüş, iş dünyasının acımasız kuralları, estetik cerrahi ve güzellik takıntısı, arz-talep, kadın-erkek ilişkileri, sadakat, aynılaştırma, yoksunlaşma, sistemin kölesi olmak asal çatışmayı destekleyen eksenler olarak ortaya çıkar. Bunlar vasıtasıyla oyunda bütüncül bir çağdaş toplum ve kapitalist sistem eleştirisi yapılır. Ancak bu eleştiri ciddi ve asık yüzle değil, tam tersi akışkan bir kara komedi üslubuyla aktarılır.

Oyunda dramatik olan, güzelliğin insanların hayatlarındaki rolünün ağırlığı ve sonuçları üzerine kurulmuştur. Çünkü insanoğlunun güzele olan zaafı bebekliğinden başlar ve olgunlaştıkça gelişir. Öte yandan her güzel şeyin, tamamının (içi ve dışı ya da fiziği ve ruhu) güzel olduğuna inanmaya da meyilliyizdir. İşe alma mülakatlarında güzel olanların şanslarının çirkin olanlardan yüksek olduğu pek çok araştırmayla saptanmıştır. Tıpkı çok çirkin olmak gibi, çok güzel olmak da hayatın her alanında kendimize ve başkalarının bize tavrını dramatik bir biçimde değiştirir. Çirkinken sohbetimizi kimse dinlemeye tenezzül etmezken, güzel olunca aptalca espriler için bile kolayca dinleyici bulunur. Gerçi güzellik her çağ için önemli bir kavramdır, ölçütleri de çağdan çağa değişir, ama 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren güzellik hiçbir zaman olmadığı kadar önem kazanmıştır. Bu durum medya, sinema, estetik cerrahi, moda tarafından her gün pompalanmış, “güzellik” baştan çıkartıcı kışkırtıcılıkla bir tutulmuş, ön planda olan kadın güzelliğine son yıllarda erkek güzelliği de eklenmiştir. Öte yandan orta yaşlı botokslu ve mimiksiz sözde gençleşmiş “Nişantaşı kadınlarının” arzu edilen “ideal” güzelliğin yerine “amorf” hatta “grotesk” bir görüntüye bürünmeleri ve fönlü sarı saçları, aynı butiklerden alınan pahalı kostümleri, şiş dudakları ve yanaklarıyla güzel olmak adına kendilerini birbirinden ayıramayan birer Frankenstein canavarına dönüştüklerini anlamamalarının da ne kadar tuhaf olduğunu düşünmek gerekiyor. Güzellik göreceli bir kavram ve gündelik güzellik algısı estetik ölçütlerden çok çabuk geçen moda ve beğenilerle şekillenmektedir ama, herkesin bir birinin aynı olduğu ve yaşanmışlıkların silinip atıldığı, her yaşın kendine göre getirdiği güzellik anlayışının dışına çıkmak bu kadar mı elzem? Ve sonuç gerçekten de inandırıcı mıdır? Bu toplumsal bir salgın ya da histeri değil de nedir?

Oyunda dramatik olan bir başka unsur ise benlik kavramıdır. Kişinin güzel olduğu bilgisiyle inşa ettiği benlik, çirkin olma bilgisiyle inşa edilenden farklıdır. Ancak güzelin güzel olması, hayranlık verici ve kıymetli olabilmesi için tek ve biricik olması da gerekir. Bunu LV çantanın orijinaline sahip olmaya benzetebiliriz. Pek çok kadın ona sahip olmak ister. O sınırlı sayıda üretildiği, hatta kimi zaman tek olduğu için değeri diğer çantalarla kıyaslanamayacak ölçüde yüksektir. El işçiliği ve tasarımıyla neredeyse bir sanat eseridir –ki aynı fiata gerçekten de orijinal bir tablo ya da heykel satın alınabilir. Ama aynı çantanın korsan üretiminden satın alarak, pekala aynı ürüne sahipmiş gibi görünebilir, üstelik de bunu inanılmayacak derecede ucuza halledebilirsiniz. Belki LV çanta hala değerlidir, ama piyasa ona benzeyen çantalar taşıyan yüzlerce kadınla dolmuştur bile. Bu durumda kolunuzda LV, neredeyse aslından ayıramayacak kopyalardan taşıyan bir sokak dolusu kadınla yürümenin keyfi ne olabilir? Artık o çantayı eskisi gibi kullanmaya heves duyarlar mı? Sadece LV değil, sanat eserleri ve insanlar için de en önemli kıstas biricikliklidir. Onu orijinal yani özgün yapan, bu hiç kimseye/hiç kimseninkine benzememe durumudur. Ama aynılaştırma bu kuralı tersine çevirir. Üstelik aynılaştırma sahip olunan yüzse ve herkes birbirinin aynıysa, o arzu nesnesinin kim olduğu/ya da kimin tarafından yapıldığı değil de, sadece dış görünüşünün aynı olması benlik bilincini ne kadar zedeler? Peki nedir bu benlik bilinci?



“Benlik-bilinci, benlik-farkındalığıyla meşgul olma eğilimidir. Yani, benlik-bilinci, bireyin kendinin, başkalarından ayrı bir insan olarak sosyal kimliğinin farkında olması demektir. Benlik-bilinci dediğimiz bu nitelik, yani bireyin kendini sanki dışarıdan izliyormuşçasına ayrı bir varlık olarak değerlendirme yetisi, insana özgü bir özelliktir. “Ben” ile dış-dünya arasında ilişki kurabilme yeteneğidir. Ancak bu şekilde zamanı doğru biçimde algılayabiliriz, geçmişe dönebilir ve geleceği tasarlayabiliriz. Böylece geçmişimizden bir şeyler öğrenir ve geleceği planlarız. Benlik-bilincimiz sayesinde kendimizi başkalarının bizi gördüğü gibi görebilir ve diğer insanlara karşı diğergamlık türünden davranışlarda bulunabiliriz. Kendimizi başkasının yerine koyup, yani empati (=sempati) kurarak, onun yerinde olmamız durumunda neler yapacağımızı düşünebiliriz.”(http://www.turkpdr.com/sozluk/benlik-bilinci-self-consciousness-46.htm)

Yani benlik bilinci kişinin kendisini tanımlaması ve tanımladığı halin kararlı olması ile bireyin kendi varlığını kabullenmesidir. Bu tanımlama büyük ölçüde fiziksel görünüme dayandırıldığında, diğer insanlarla aynı görünmek benlik bilincinin parçalanmasına ve kişinin şizofrenik bir kişilik bölünmesine doğru ilerlemesine yol açabilir. Lette de YZKO (Yaşlı Zengin Kadının Oğlu) vasıtasıyla parçalanan benlik bilincini, narsistik bir eğilimle karşısındakine tamamlamaya çalışır. Artık ortaya çıkan karşısındakinin bedeninde kendisine tapmadır. Böyle bir durum ise egoizmin ve dünyaya karşı empati kuramamanın temel adımlarından birine tekabül eder.

Oyunda Lette dahil aslında tüm oyuncular birden fazla rol üstlenmiştir. Çünkü aslında Lette de güzel ve çirkin olarak hem fiziksel hem de psikolojik açıdan tamamen iki farklı uça, birbirinden tamamen farklı durumları temsil eder. Ahlaklı, mütevazı, alçak gönüllü, sadık, karısına aşık, çirkin Lette'nin ameliyatıyla birlikte karşımıza kendine aşırı güvenmeye başlayan, hırslı, cinsel çekiciliğini kullanmaktan çekinmeyen, karısını arka plana atmış, kapitalist dünyanın sahte ilişkilerini yürüten, kalp bir kişiliğe doğru dönüşmeye başlamıştır. Hem ruhsal hem de fiziksel olarak başka bir insana dönüşmüştür. Tıpkı ameliyatlara sonsuz gençliği yakaladığını zanneden ve bunu arsızca kullanan Yaşlı Zengin Kadın gibi. Çirkinken güzel bir insan olan Lette, güzelleşince çirkinliğe dönüşür. Böylece güzellik kavramının ne kadar yüzeysel algılandığına ve fiziksel güzelliğin (yapay bile olsa) her değer önüne nasıl geçebildiğini son derece keskin bir eleştiriyle gösterir. İçi dolu olmayan bir güzellik, (sanatsal) estetiğin evrensel ölçü/uyum/düzen/oran kurallarını da yıkarak grotesk'e neden olur. Çünkü güzel içinde artık “çirkin”i barındırmaktadır. Lette'yi oynayacak oyuncunun, bedeni ve tavrıyla her iki durum arasındaki farkı çok net bir şekilde vermesi gerekir. Doğal olarak “güzel” olduğunu görüp, bunun nimetlerinden yararlanmaya başlaması ve buna alışması bir süreç meselesidir. Yani, her sahnede karakterinin ya da ahlakının çöküşünü adım adım göstermelidir. Bu dönüşümü/metamorfozu tamamladığında artık “çirkin” hali ile arasında tanınmayacak kadar büyük fark izleyiciyi sarsar:

Oyunun başında Lette'nin üstün amacı, kabul edilemez çirkinliğini güzelleştirerek normal bir hayat yaşamaktır. Ama fiziksel olarak güzel olduğunun farkına vardıkça, bunun getirdiği nimet ve fırsatları sonuna kadar kullanmak yönünde bir aksiyon geliştirir. Özde güzelden, amiyane tabirle sözde güzele evrilir. Ve Platinos'un çirkin tanımını yerle bir eder. Ve kendisinin kopyaların ortaya çıkmasıyla birlikte “benlik” kavramının (özgün, tek ve biricik olmak) zedelenmesi sonucunda güzel yüzünden ve hatta yaşamından vaz geçmek isteyecek bir noktaya gelir. Ama sonuçta YZKO ile birlikte aynılık içinde kendi bedenine tapmanın güvenli kollarına kendini bırakır.



Bu noktada groteskin temel özelliği olan uyumsuzluk bir eksen olarak en keskin halini Yaşlı Zengin Kadın'da (YZK) da barındırır. Artık yaşlı olan ve yaşına göre davranması beklenen YZK, parasının ve estetik cerrahinin ona sunduğu nimetler sonucunda Frankenstein'ın genç canavarına dönüşmüştür. Her türlü ahlak, görgü, toplumsal kuralı yok sayan ve sadece libidosunun isteklerine uygun yaşayan bu canavar, yapay güzelliğin ve beraberinde getirdiği “sonsuz gençliğin” tadını ölümsüzmüş gibi çıkartır. Ama zekası ya da akli bu fiziksel gençlikle paralel gidemeyecek kadar sığdır, hatta bir müddet sonra bunama belirtileri göstermeye başlar. Onu bir zamanlar çekici kılanın aslında yaşının biriktirdiği tecrübe olması ise ayrıca ironiktir.

Kadın oyuncunun oynadığı diğer ana rol, Lette'nin eşi Fanny'dir. Sevecen, fiziksel güzelliğe önem vermeyen, kocasına sadık, onu bütün kalbiyle kabullenip, kırılmasını ve üzülmelerini istemeyen bir yapıya sahip, biraz da safça genç bir kadındır. Başlangıçta Lette'nin içindeki güzeli görmüş ve ona aşık olmuştur. Öte yandan kocasının güzelleşmesi, onda da cinsel nesne olarak “güzele tapmasını” getirir. Kocasını artık sadakatsiz, kaba, eskisiyle alakası olmayan birine dönüşmüştür. Yani Fanny'nin “sen güzel bir insansın” diye nitelendirdiği hiçbir özelliğe artık sahip değildir. Ama o fiziksel güzellik Fanny'nin de gözlerini kör eder ve Lette'nin tüm çirkinliklerini kabul etmesine neden olur. Fanny ve YZK arasındaki temel ayırım, Fanny'nin gençliği ve saflığının karşısında; YZK'nın suni gençliği (yaşlılığı/gençmiş gibi görünmesi) ve ahlaksızlığıdır.

Kadın oyuncunun canlandırdığı 3. Rol Asistan/hemşire yardımcı rol kişisidir ve belirgin bir kişilik özelliği ya da olay dizisinde dönüştürücülüğü yoktur.

Tüm bu kadınların aynı oyuncu tarafından canlandırılması kadına dair üç arketipe gönderme yapmaktadır: Saf ve aşık kadın; femme fatal ve iyileştiren/sağaltan kadın.

Scheffler rolünü oynayan oyuncu aynı zamanda bir başka karar verici/dönüştürücü/dominant kişi olan Cerrah/Doktor'u da canlandırmaktadır. Scheffler karı ve iş dünyasındaki çıkarı için kolayca haksızlık yapan, son derece pragmatik, omurgasız, ama iş veren olduğu için de mecburen sözlerine uyulan bir iş adamı/yönetici/CEO'dur. Ona göre aşıkta ve işte sonuca gitmek için her şey mübahdır. Ve elemanlarını da bu doğrultuda yönlendirir. Nitekim önce Karlmann, ardından Lette ve sonra yine Karlmann bu manipülasyona göre –ve tabii ki kendi hırslarının da yardımıyla- hareket ederler. Öte yandan sıradan bir estetik cerrah olan doktor, son derece mütereddit girdiği Lette'yi yeni yüzüne kavuşturma operasyonu sayesinde mesleki şöhreti yakalamış bir adamdır. Ancak tek bir yüz yapabildiği için yeteneği ya da yaratıcılığı sınırlıdır ve zamanla bunu kara çevirmeyi öğrenmiştir. Tesadüfen ortaya çıkarttığı Lette'nin yeni yüzü doktorun kariyerini ve cebini sağlamlaştırırken, o da kendisini sıradan bir cerrah yerine bir “sanatçı” olarak görmeye başlamıştır. Yarattığı biricik güzelliği sanatla eşdeğer gören bu cerrah, yarattığı yeni yüzü de sanat olarak görmektedir. Tam da bu nedenden ötürü Lette'yi eski haline getirmeyi yani ilk ve tek orjinal başyapıtını yıkmayı kabul etmez. Her iki oyun kişisi de özünde kendi kişisel/mesleki çıkarları için pozisyonlarının avantajını kullanan, manipülasyondan kaçınmayan, etik zaafı olan insanlardır. Bir iş adamında bu biraz daha kabul edilebilir olurken, Hipokrat yemini etmiş bir doktorun bir iş adamına (ama kendince sanatçıya) dönüşmesi her iki oyun kişisini de ayınlıştırır.

Karlmann'ı oynayan oyuncu aynı zamanda Yaşlı ve Zengin Kadının Oğlu'nu da canlandıracaktır. Karlmann çalışkan ve hırslı bir asistanken, Lette'nin tanıtım toplantılarına gittiği zamanları kendini ve araştırmalarını geliştirerek değerlendirmiş ve mesleğinde



yükselmiştir. Ama aynen Lette'ye yaptığı gibi onun da kendi ürününü sunmasına Scheffer izin vermemiştir. Öte yandan şirkette değişen dengeler, Lette'nin haddinden fazla pirim yapması, önemsenmesi ve nobranlığı Karlmann'ın hırsını bileyerek neredeyse adamdan nefret etmesine neden olmuştur. Bu yüzden Fanny'ye yatma teklif etmiş, ama ancak ameliyatla Lette'ye benzedikten sonra kadınla romantik bir ilişki yaşamaya başlamıştır. O Lette gibi aşırı çirkin olduğu için değil, güzel bir yüzün her kapıyı açtığını gördüğü için bu ameliyata girmiştir. Ve bu açıdan bakıldığında belki de ilk başlarda Lette'de olan saflık, onda yoktur. Kararı son derece hesaplı ve bilinçlidir. Yine de bu Fanny ile ilişkisinin intikam üzerine kurulduğunu göstermez. Diğer taraftan Yaşlı ve Zengin Kadının Oğlu rolü Karlmann'dan oldukça farklıdır. O Karlmann'ın tersine istediklerine çalışarak ve hırsıyla değil, annesi sayesinde konmuştur. Koca bir şirketi yönetmektedir. Ama onu da son derece dominant bir kadın olan annesi yönetmektedir. Hatta annesi öylesine possessiftirki, sevişmelerini bile ona izletir ve hatta oğlunu da buna katar. Dolayısıyla o da annesi gibi ahlaki dekadancılığın son raddesindedir. Ama aynı zamanda kırılığandır da. Annesinin hem pezevenki, hem de aşığıdır. Öte yandan annesi gibi estetik cerrahinin elinden geçmediği için burnu kusurludur ve güzelliğine taptığı Lette'nin kendisini beğenmemesini fiziksel görünümündeki zaafa bağlayarak malum operasyonu geçirir. Bu sayede Lette'yi hem ölümden döndürür, hem de onun tapılacak güzelliğinin diğer yarısı olarak Narcissius'un göldeki/aynadaki suretini oluşturur. Lacan'ın tabiriyle artık "öteki" yoktur. Lette sadece "kendisi" algısının var olduğunu "ayna öncesi evreye geri dönmüş" ve Y.K.'nin bir parçasına dönmüştür. Sonuçta annesiyle birlikte Lette'ye yeni bir hayat sunarlar. İşsiz Lette artık her ikisinin de jigolosudur. Ve hepsi de onun güzelliğine tapmaktadırlar. Ama kanımca bu masal sonsuza dek böyle sürmeyecektir. Çünkü fiziksel güzellik eninde sonunda ölümün pençesinde yok olmaya mahkumdur.

5. SONUÇ

Evrendeki tüm kavram ve olgular karşıtları olduğu takdirde anlam kazanırlar. Kötü olmadan iyiyi, ağır olmadan hafifi, karanlık olmadan ışığı, kutsal olmadan dünyeviye ne kadar iyi tanımlamaya çalışırsak çalışalım, başarılı olamayız. Estetik tarihi her ne kadar güzelin özelliklerini tanımlayıp, analiz etmeye çalışsa da, kategori olarak çirkinini yerleştirmedeği sürece eksik kalacaktır. Ancak, değer açısından çirkinini güzel ile terazinin aynı kefesine koymak, başka bir tartışmanın konusudur. İdeal güzel her ikisinin birleşimidir. Nitekim Mayenburg'un oyunu da tam bunu tartışmaktadır. Güzellik kavramının sadece biçimsel değil, Antik çağ filozofları gibi, öze ait de bir kavram olduğunu irdeler. Ancak insan denilen zaafly yaratık, her iki özelliği aynı bedende taşıyamayacak kadar bencil ve kusurludur. Bu nedenle, çağdaş toplumda güzelliği arayacağımız yer, biçimsel olarak güzelde değil, çirkinin içindedir. Güzellik artık kirletilmiş, etik olarak çöküşmeye gitmiş bir niteliktir. Çünkü amaç güzeli zerafet, akıl, iyilik gibi değerlerden tamamen soyutlayarak kışkırtıcı/şehvetli bir güzellik yaratmaktır. Toplumsal ve ekonomik çevrenin bu konudaki etki ve baskısına direnebilmek sıradan insan için son derece zordur. Bu güzelliğin içinde bulunduğu toplumla ilişkisi gittikçe bir kısır döngüye dönüşür. Güzelliğin kendisi, aslında hem çevresini hem de kendisini baştan çıkartan şeytana dönüşmüştür. Bu nedenle de güzellik öz olarak çirkinleşmiştir. Öte yandan, insanın duygusal-bilişsel-etik güzelliğini bulabileceğimiz yegane yer, çirkin ve güzel kavramlarıyla direkt ilişki içinde olmayanlarda ya da çirkinin içindeki güzeli keşfedebilenlerde kalmıştır. Ta'ki güzelliğin baştan çıkarıcılığıyla onlar da çirkinleşene dek.

Lette'nin hikayesi kapitalist tüketim toplumunun her değeri ya da niteliği nasıl aşındırıp çürüttüğünü grotesk bir biçimle anlatır. Grotesk aynı anda birbiriyle uyumsuz iki duyguyu taşıyan bir özellikse, fiziksel olarak güzel olup, ruhen çöken bir insan buna uygun



bir kişileştirmedir. Tam da içinde yaşadığımız kapitalist dünya gibi; yani, dışarıdan bakıldığında pek çoğunun sahip olmadığı imkanlara, güzel kıyafetlere, pahalı telefonlara, sahip cool insanların yaşadığı ışıklı caddeler, birbirinden aslında hiç bir farkı olmayan ışıl ışıl AVMler ve her kanalda birbirinden pespaye, ama görünüşte etkileyici diziler, reklamlar, tartışma programları sunan televizyonlarıyla, herkesin aynılaştırıldığı, ruhların yok olduğu bir zombiler sistemi. Şimdi çocuk oyunundaki soruyu tekrar soruyorum: Güzellik mi, çirkinlik mi? Eco haklı mı yoksa? Güzeli/çirkin zıtlığının artık herhangi bir estetik değeri kalmadığı bir çağda mı yaşıyoruz? (Eco, 2007, s.426)



KAYNAKÇA

- BELL, C. (Tarihsiz) Estetik Hipotez, (Çev: D. Şahiner) **Modernizmin Serüveni 2** içinde, Ed. E. Batur, İstanbul: Yapı Kredi yayınları, 150-154
- DOĞAN, M.H. (1998) **Estetik**, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları
- ECO, U. (2007) **Çirkinliğin Tarihi**, (Çev: A.U. Rgün, Ö. Çelik, A. Uysal ve diğerleri), İstanbul: Doğan Kitap
- HOFSTADDER, A. & KUHN, R. (1964) **Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings From Plato to Heidegger**, London: The University of Chicago Press
- KAGAN, M. (1982) **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**, İstanbul: Altın Kitaplar
- PEPPER, S.C. (1970) **Aesthetic Quality: A Contextual Theory**, Connecticut: Greenwood Press Publ.
- TİMUÇİN, A (1998) **Estetik**, 3. Baskı, İstanbul: İnsancıl Yayınları
- TUNALI, İ. (1996) **GreK Estetik'i**, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Von Mayenburg, M. (2011) **Çirkin**, (Çev: Irmak Bahçeci) DT arşivi, yayınlanmamış oyun metni.

<http://www.turkpdn.com/sozluk/benlik-bilinci-self-consciousness-46.htm>,
(04.05.2017)

Erişim:

DRAM SANATINDA TEKİNSİZ GÜZEL VE HAROLD PINTER'IN “KOLEKSİYON” ADLI OYUNUNA YANSIMASI

Öğr. Gör. Füsun Ataman

Dramaturg / İzmir Devlet Tiyatrosu
Öğretim Görevlisi
Girne Amerikan Üniversitesi
Sahne Sanatları Y.O.
Drama ve Oyunculuk Bölümü

ÖZET

Pinter'in sinemasal bir üslupla kaleme aldığı Ayışığı, İhanet, Sevgili ve Koleksiyon gibi oyunlarında karşımıza çıkan; güzel kadının tekinsizliği üzerinden, modern tiyatronun yaslandığı başklaşmış estetik algının irdelenmesini hedefleyen çalışma, güzellik ile estetik zevk arasındaki ilişkiyi ele alır. Pinteresk üslubun olmazsa olmaz teması olan, adı konulmamış tehdit, Pinter'in sinematografik bir kurguyla ele aldığı oyunlarında, simgeciliğin bir uzantısı oladık tekinsiz kadın imgesi üzerinden verilir. Tiyatro ve sinemada, polisiye-gerilim türünün sıkça kullandığı femem fatale (öldürücü derecede cazibeli kadın) ögesi, değişen ve tekinsizleşen, şüpheli bir hal alan güzellik algımızın tipikleşmiş bir simgesi olarak sıkça karşımıza çıkar. Pinter, çevremizi saran ve bir dizi yalandan oluşan dünyanın tehlikelerine dikkat çekmek için bu ögeyi ustalıkla kurgusal odağına yerleştirir. Makalenin asla konusu olan Koleksiyon adlı oyununda da, güzel kadın, çekici erkek ve onları giydiren moda üzerinden, aşka, cinselliğe, ilişkiye ve güvene ilişkin şüphelerimizi ince bir ironiyle ele alırken, güzele olan eğilimimizin yarattığı tehlikeye, estetiğin temel ölçütleriyle de oynayarak dikkat çekmektedir. Çalışmanın amacı, Aristocu çizgide gelişen dramatik edebiyatın belilediği tamamlanmışlık, başı ve sonu belli olan dramatik yapıdaki eserlere yakıştırdığımız güzel tanımını tersine çeviren bir kurgunun, güzel kadın imgesini tekinsiz kılan bir anlamı destekleyecek biçimde nasıl kullanıldığına dikkat çekmek, Pinteresk üslubun kendisine has estetik değerine ve güzellik anlayışını, Harold Pinter'in özellikle Koleksiyon adlı oyunu üzerinden irdelemektir.

Anahtar Kelimeler: Pinteresk, Absürd, Güzel, Tekinsizlik



Güzelin ne olduğu sorusu, tarih boyunca sanatı biçimleyen temel soruların başında gelir. Güzellik deyince da akla ilk olarak kadının gelmesi, sanatın kadınla doğrudan ilişki kurması, kadını sanatın öznesi ya da nesnesi haline getirmesi kaçınılmazdır. Antik Yunan'dan bu yana estetik üzerine düşünen kuramcılar kadın ve güzellik ilişkisi üzerinde durmuşlar, kadın kimi zaman doğrudan, kimi zaman da dolaylı olarak sanatın odağındaki yerini korumuştur. Mimetik bir sanat olarak, taklidi vaz geçilmez araç olarak kullanan dram sanatı da, kadını zaman zaman tıpkı plastik sanatlarda olduğu gibi ulaşılmak istenen ideal güzele eşdeğer tutmuştur. Hatta daha da ileri giderek güzelliğin yanına tekinsizlik, tehdit ya da tehlike unsurlarını eklemiş, böylece yaratılan gizemli polisiye atmosfer yoluyla, teatral kurguyu merak ve sürpriz öğeleri bakımından zenginleştirmiştir. Kadının kültürel gelişim süreci içinde anaerkil düzenden ataerkil düzene geçişle birlikte ikinci plana itilmesi, efendi konumundaki erkeğin buyruğuna sürgün edilmesi, toplumsal statüde özne konumundan uzaklaşarak nesne konumuna yerleşmesine neden olmuş, bu durum tekinsiz kadın imgesini güçlendirmiştir. Nitekim, Konfiçyüs'ten başlayarak Antik Yunan'da Platon ve Aristoteles'e uzanan, Aquino'lu Thomas aracılığı ile Rönesansa uzanan düşünsel serüven boyunca kadının ikincil konumu değişmemiştir (Çevik, 2016, 335). John Berger de sanat ve estetik kuramcılarının vazgeçilmez başucu kitabı *Görme Biçimleri*'nde kadının bu ikincil konumu yüzünden seyreden, seyredilen ilişkisinde kendisinin sanatın nesnesi haline getirmesinin kaçınılmazlığının altını çizer (Berger, 1993). Kendisini nesne konumuna yerleştiren, ötekileştiren erkek egemen kültüre kafa tutarcasına, sanat yapıtındaki yansısında özneleşen kadının durumu bir yandan tedirgin edicidir. Çünkü izafi görüntüsü artık ölümsüz bir imgeye dönüşmüş, verdiği estetik hazzın ötesinde kendisini yaratan özne için başka bir varlık düzleminde kendisini gerçekleştiren bir özneye, bir tehdide dönüşmüştür. Harold Pinter'in (1930, 2008), oyunlarında da bu tema "adı konulamayan tehdit" olarak karşımıza çıkar. Martin Esslin'in belirlediği Absürt yazarlarla birlikte anılsa da (Esslin, 1999), Pinteresk adıyla kendi özgün yazarlık üslubunu yaratan Nobel ödüllü yazar, 20. yüzyılda güncel estetik algımızı şekillendiren önemli yazarlardan biri olmuştur. Adı konulamayan tehdit olgusu, Koleksiyon adlı oyunda Stella karakteri üzerinden somutlanır (Billington, 1988, 10 – Pinter, 1991). Adı konulamayan tehdit, kahramanları nedensiz bir anksiyetenin, dozu artan bir endişenin eşliğinde sınıyarak oyunun kurgusal odağında yer alır. Koleksiyon, son derece basit bir düğümü, yazarının kendine has üslubu ile bilinçli biçimde karmaşık hale getirerek seyirciyi şaşkırtmayı hedefler. Oyun, tekinsiz ve güzel bir kadının hafta sonu kaçamağının yarattığı karmaşayı adeta polisiye bir kurgu içinde ele alır ve Stella bu düğümü çözmek için kılını bile kıpırdatmaz, kocası, tek gecelik aşkı ve onun partnerinin içine sürüklendikleri durumu seyretmekle yetinir. Tıpkı Berger'in de üzerinde durduğu şekilde, bir çok ressamın tablosunda özneleşen kadın modeller gibi, bir yanı masum diğer yanı tekinsiz bir portre edasıyla sahneden seyirciye poz verir.

Tiyatro tarihine göz atıldığında tekinsiz kadının kaçınılmaz cazibesinin, özellikle Euripides'in *Medea*'sından bu yana -zaman zaman femme fatale¹ derecesinde tehlikeli ve tehdit edici olsa da- estetik hazzın anahtarı olarak birçok oyunda kullanıldığına tanık olma mümkündür. Tekinsiz güzel, salt çağdaş tiyatronun değil tiyatronun doğduğu Antik dönemden bu yana bütün yazarların yararlandığı bir tip olmuştur. Tiyatro tarihinin başyapıtı sayılan Sophokles'in *Kral Oidipus* adlı oyununa, ya da Oidipus'un en önemli Rönesans uyarlaması olarak kabul edebileceğimiz, tiyatro tahinin bir diğer başyapıtı sayılan Shakespeare'in *Hamlet*'ine bakıldığında, her iki oyunda da başkahramanı (protagonist)

¹ Öldürücü derecede cazibeli kadın.



azmettiren (antagonist) yardımcı karakterlerin, oyunun en güçlü kadın karakterleri olduğu görülür. Oidipus'ta Iokaste, Hamlet'te ise Gertrude'un ortak özelliği, ana karakterin gölgesinde kaldığı, katilini aramakta olduğu babaya ihanet etmiş olmalarıdır. Oidipus farkında olmadan babası Laios'u öldürmüş, kentin başına musallat olan Sfenks'i yendikten sonra gene farkında olmadan kendi öz annesi olan Kraliçe Iokaste ile evlenmiş ve büyük bir trajik hata işleyerek, eski kralın katilini bulup cezasını kendi elleriyle vereceğini, adaleti sağlayacağını bildirmiştir. Kral Oidipus, Hamlet, Medea, Macbeth, daha yakın dönemde bir Medea uyarlaması olan Lessing'in Miss Sarah Sampson, Ibsen'in Nora, Çehov'un Martı, Arthur Miller'in Cadı Kazanı, Tennessee Williams'ın Arzu Tramvayı gibi burada adı sayılamayacak derecede çok sayıda klasik yapıta bakıldığında, başkaldıran bu nedenle de aldatan ya da yalan söyleyerek ihanete yatkın durumuna düşen, cazibeli, güzel ancak tekinsiz yanına vurgu yapılan kadınların, bir çok oyunun kurgusal odağında yer aldığını söylemek mümkündür.

Tekinsizliğin kendisi özellikle 20. yy avant-garde akımları ile birlikte başat bir temaya ya da işaret edilmek istenen anlama dönüştüğünde, tekinsiz kadının da dramın asal konusu ya da eksen karakterine dönüşmesi kaçınılmaz olmuştur. Pinter'dan önce Romantik ve Gerçekçi dram ile Simgeli yapıtlar da tekinsiz kadını kurgunun odağına sıkça yerleştirmiş, hatta tıpkı Euripides'in oyunlarında olduğu gibi ana kahraman olarak tercih etmişlerdir. Böylece modern dram tekinsiz kadının durumu üzerinden, ezilen, nesneleşen, ötekileşen bireyin durumuna dikkat çekmeyi hedeflemiştir. Hatta Pinter'ın Koleksiyon adlı oyununda da görüldüğü üzere, ezilen, ötekileşen artık sadece kadın değil, eşcinsel bir çift üzerinden de modellendiği üzere ikili ilişkilerin iktidar kuranın baskısına maruz kalan tarafıdır. Bu noktada dramın tekinsiz kadının tekinsizliğine neden olan ötekiliği ya da nesne konumuna itilmişliğinin, nasıl olup da kahramanın başlangıçta tercih edilmez bir özelliği iken, giderek özellikle seçilmiş ögesine dönüştüğüne ve böylece estetik algının da nasıl değiştiğine kısaca değinmek gerekecektir.

20. yüzyılın başında, Birinci dünya savaşının etkisiyle tetiklenen Avant-Garde akımlar ve ikinci dünya savaşının ardından ortaya çıkan, Pinter'ın de içinde yer aldığı kabul edilen Absürt Tiyatroda kahraman artık Aristo'nun Poetika'da tanımladığı ortalamadan üstün bir karakter, bir özne değildir (Şener, 1998, 37, 302, 303). 20. yüzyılda klasik dramaturginin yerini Anti-Aristocu çizgide bir dram anlayışının almasıyla, kahraman anti-kahramana dönüşmüş, özne olmaktan çıkmış, birey yerine herkese karşılık gelen, nesneleşmiş, bir topyekun figüre doğru evrimleşmiştir. Kahramanın evrimi, Poetika'da saptanan esaslardan itibaren estetik ölçütlerin değişimi ile doğrudan bağlantılıdır ve Pinter'ın tekinsiz güzeli, Stella aracılığı ile seyircisine ulaştırmak istediği örtük anlamı kavramak bakımından bu evrimi anlamak da ayrıca önemlidir.

Dar anlamıyla şiiri, geniş anlamıyla güzel sanatları kapsayan ve estetik ölçütler anlamına gelen Poetika, Aristoteles'in ilk estetik yapıt kabul edilen başyapıtının adıdır. Aristoteles, Poetika'da tiyatroya bugün hala yön veren temel ilkeleri, estetik ölçütleri belirlemiştir (Şener, 1998, 24). Aristoteles dramatik olanın nitelikleri üzerinde dururken gerçeğe benzerlik, olasılık ve tipiklik, organik bütünlük gibi ilkeleri öne çıkarmış, eserin mantıklı bir finale doğru gelişecek şekilde kurgulanması, çatışma barındırması ve yazarının özgün düşüncesine hizmet etmesi gibi, gerçekçi akımın sonuna değin geçerli olan klasik dramaturgi kuralları üzerinde durmuş, hatta bu kuralları saptamıştır. Nitekim, sonraki yüzyıllar boyunca her akım Aristo'nun ilkelerinden hareketle "gerçek nedir?" sorusuna nasıl bir yanıt verdiğine göre şekillenmiştir. Özünde Aristo güzel olanın ne olduğu, neden ve nasıl hoşla gittiği sorularına yanıt aramıştır. Onun sorduğu bu sorular, estetiğin yanı sıra, klasik dramaturginin de temel soruları olmuş, eserlerin yazımı ve incelenmesinin esasını



oluşturmuştur. Dramaturgi, Poetika'dan bu yana eserin ne anlattığı (özü) ve bu özü nasıl aktardığı (biçim) ile ilgilenmiştir (Özakman, 2004). Eserin tematik özelliklerinden oluşan özün kapsamına, konusu, tema ve yan temaları, kişileri ile eserin bize iletmek istediği yazarına özgü düşüncesi girer. Aristocu çizgide ilerleyen dram, yirminci yüzyıla değin eserin özü üzerinde durmuş, biçimi ya da kurguyu, tematik olanı bütünleyen, ona zemin oluşturan yardımcı bir alan olarak görmüştür. Oysa 20. yüzyılda avante-garde akımlarla birlikte tiyatro yepyeni arayışlara girişmiş, özellikle Sembolizm ve Sürrealizm gibi, Pintereski tiyatro ile sıkı bağları bulunan akımlar, biçimi anlamın parçası haline getirmiştir. Pinter tiyatrosunun sembolizm ile bağı üzerinde daha az duruluyor olsa da, yazarın özellikle Koleksiyon'un odağında yer alan tekinsiz kadın imgesi bu bağdan beslenmektedir. Pinter'in seyirciyle adeta dalga geçen, aklını karıştıran, olay örgüsünü anlamsız kılarak seyirciyi alt metin üzerinde düşünmeye zorlayan yaklaşımı Simgeci yazarlardan oldukça etkili biçimde beslenmiştir.

Pinter'da da karşımıza çıkan ve biçimi tematik unsurlar kadar önemli kılan ironik yaklaşıma, simgeci oyunlarda, özellikle de Maeterlinck'in yapıtlarında, ya da Romantik ironi kavramını geliştiren ve teatral farkındalığın altını çizen Romantik yazarlarda rastlanmaktadır. Örneğin Maeterlinck'in en önemli eseri ve simgeci tiyatrosunun başyapıtı olan Pelleas ve Melisande bu türden bir ironi, seyirciyle adeta dalga geçme hali üzerine kuruludur. Oyun sırlarını asla açık etmez. Olaylar, yazarın izin verdiği ölçüde, adeta bir anahtar deliğinden gözetlenirmiş gibi takip edilir. Melisande, kocası Prens Golaud ve onun farklı babadan doğan kardeşi Pelleas arasında yaşanan aşk üçgeninde, eksen figürüne tekensiz, cazibeli ve güzel Melisande'dır. Masalsı bir atmosfer içinde geçen, bir dizi simge yoluyla seyirciye hayatın sonlu olduğu, gençliğin ve mutluluğun geçiciliğine dair ipuçları sunan metin, altmetne yerleşen ölüm fikrinin bir metaforudur aslında. Oyunda kullanılan her bir simge; yüzük, kan, gençlik, güzellik, saflık, çocuksuluk, orman, gece, fener ya da Melisande'nın Rapunzel'i çağrıştıran saçları birer gösteren olarak uzaktan uzağa kavranacak birer gösterilenle birleşerek tıpkı Absürt oyunlarda olduğu gibi, metnin derin anlamına işaret eden göstergelere dönüşür. Modernizmi başlatan (Şener, 1998, 132) Romantizmden itibaren görünenin ardındaki gerçeği kavratma hedefine yönelen dram sanatının bu hedefi, hem Maeterlinck'in hem de Pinter'in paylaştığı hedeflerden biridir. Bu noktada Pinter'in Pintereski üslubunun diğer absürt yazarlardan farklı olarak avante-garde akımlar içinde en çok Sembolizme bağlandığını söylemek yanlış olmaz. Yazar Koleksiyon adlı oyununu, tıpkı Maeterlinck'te olduğu gibi, simgeci ressamın da sıkça kullandığı tekensiz ancak cazibeli kadın imgesi üzerine ustaca kurmuştur.

Koleksiyon adlı oyun, biri heteroseksüel diğeri homoseksüel iki çifti, sinematografik bir anlatımla, eşzamanlı gelişen ve paralel kurgu içinde verilen olaylar dizisi üzerinden karşı karşıya getirir. Oyun polisiye bir atmosferde Bill Lloyd adlı ünlü modacının birlikte yaşadığı Harry Kane adlı yaşlı adamın takip edilmesi ile başlar. Sabahın dördünde bir partiden dönerek eve gelen Harry, bu kez de telefon ile taciz edilir. Evi arayan James ne yapıp edip Bill ile tanışmak, konuşmak niyetindedir. Ancak Harry ve Bill için dışarıdan gelen bir tehdit olduğunun farkında değildir. Onu bu eyleme iten neden, karısının bir hafta önce çıktığı iş gezisinde tanıştığı Bill ile bir kaçamak yaşadığını itiraf etmesi olmuştur. Oyunun asal sorusu gibi görünen bu ilişki hakkında bilgi edinmek isteyen, aldatılmayı hazmedemeyen ve takıntı haline getiren James, çözüm ararken kendisini giderek daha da artan sorular içinde bulur. Seyirci de onun bu serüvenine eşlik eder. James, Bill ile görüşmeyi, hatta evini birkaç kez ziyaret etmeyi, onunla peynir bıçağıyla da olsa bir düelloya girişmeyi başarır. Ancak sorularına sağlıklı bir yanıt alamaz, aslında ne yaşandığına dair gerçek bir bilgiye ulaşamaz.



Hatta hikayenin öyle farklı versiyonları anlatılır ki, en sonunda aslında böyle bir şeyin hiç yaşanmadığı, Stella'nın sırf kocasının ilgisini çekmek için bu öyküyü uydurmuş olduğuna inanmak zorunda kalır. Hikayenin bu versiyonu kendi alanını, partnerini ve yaşamını savunmak isteyen Harry tarafından uydurulmuştur. Eşcinsel ilişkide kadını taraf olan Bill de hikayenin böyle olduğunu doğrulamak zorunda kalır. Oyun, Stella'nın kocasının son sorularına ne olumlu ne de olumsuz bir yanıt vermemesi ile sona erer. Alan kavgasına dayanan ve “gerçeğe ulaşmak”tan çok alanlarını, alışkanlıklarını korumakla ilgilenen iki erkek figürün, tekinsiz eşleri yüzünden karşı karşıya kalışları sergileyen oyunda, Stella son derece ironik biçimde elinden düşmeyen iran kedisiyle sinematografik bir ikon, tekinsiz bir güzel olarak resmedilir.

Tekinsiz kadının neden olduğu karmaşa, oyunlarında Kafkaesk bir ortamı tasvir eden, dışarı X içeri karşıtlığı üzerinden tekin olmayan, güvensiz bir ortamda bırakılan bireyin alan kavgasına odaklanan Pinter'in bilinçli seçimidir. Metnin üst katmanında tıpkı diğer Absürt yazarlar gibi, kendisine ve birbirine yabancılaşmış, dış dünyadan soyutlanmış, iletişim olanaklarını kaybetmiş, sistemin ya da adı konulamayan bir takım dış güçlerin tehdidi altındaki oyun kişilerinin, artık anti-kahramana dönüşmüş olan, özne olamayan ve gerçek anlamda kendilerini gerçekleştiremeyen oyun kahramanlarının endişe ve anksiyete içindeki durumlarını konu edinir. Üzeri örtük, bulanık, yer yer simgesel anlatımı ile dikkat çeken Pinter'in tiyatrosunda kadın, çoğunlukla bir eşik atlamaya çalışan erkek için onun erkini sarsan bir tehdit niteliği taşımaktadır (Öndül, 1992, 88. Diğer oyunlarına nazaran daha ironik bir üsluba sahip olan Koleksiyon'da, eksene yerleşmiş gibi görünen düğüm, güzel, cazibeli ve kocasını aldattığı öne sürülen Stella'nın gerçekten bu eylemi gerçekleştirip gerçekleştirmediği sorusudur. Ancak metnin içine girildikçe yazarın alt metinde bambaşka sırlar gizlediği hissedilir. Aslında seyirciyi bilinçli olarak klasik dramaturginin yöntemleri ile avlamakta, yazar olarak oturduğu yerden adeta seyirciyle dalga geçmektedir. Stella karakteri ortaya attığı düğümle, oyunun erkek karakterlerini nasıl bir kedi fare oyunu içine çekiyorsa, yazar da seyirciyle aynı biçimde oyun oynamaktadır. Modern ironiyi en güçlü biçimde kullanan, bu yeni estetik anlayışın özgün temsilcilerinden biri olan Pinter, tiyatrunun öze ilişkin unsurlarını özellikler bulandırır, anlamı ikinci plana iter ve üzeri örtük olan amacını, iletisini kavratmak için biçimi öne çıkarır. Nitekim Pinteresk üslubu “Pinter Bulmacası” olarak adlandıran Richard Schecner de Pinter'in oyunlarında gerçeğin hakikat ve doğrulanmış veri arasında kaldığına dikkat çekmekte, derin anlamın bu gerçeği arayış olduğunun altını çizmektedir (Schecner, 1966).

Pinter'ı bir çok modern yazar gibi cazip kılan asal öge, onun yapıtlarını Schecner'in deyişiyle birer bulmacaya dönüştürmüş olmasıdır. Seyirci için güzel olan, estetik haz veren unsur ise bu bulmacayı çözmekten doğan hoşlanma duygusudur. Yazar, Koleksiyon adlı oyununda estetik hazzın öznesi konumuna yerleştirdiği tekinsiz kadın figürü ile, sanat tarihine, dram sanatının ikibin beş yüz yıllık serüvenine de bir selam yollamakta, biçimin hemen hemen tüm unsurlarından olduğu gibi, tekinsiz kadın figüründen de Anti-Aristocu bir yaklaşımla kendi özgün üslubuna hizmet edecek şekilde yararlanmaktadır.



KAYNAKÇA

- Berger, John; Görme Biçimleri, Çev.: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 1993
- Billington, Michael, The Life and the Work of Harold Pinter, Faber and Faber, Londra, 1988
- Carlson, Marvin; Tiyatro Teorileri, Çev.: Barış Yıldırım, Eren Buğlalılar, De ki Yayınları, Ankara, 2008
- Çevik, Naile; Sanat Felsefesinde Kültürel Bir Metafor Olarak Kadın İmgesinin Çağdaş Seramik Sanatına Yansımaları, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, cilt:6, no:13, sf.: 333, 342, 2016
- Esslin, Martin; Absürd Tiyatro, Çev.: Güler Siper, Dost Kitabevi, Ankara, 1999
- Innes, Christopher; Avant-Garde Tiyatro, Çev.: Aziz Kahraman, Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi, Ankara, 2004
- Maeterlinck, Maurice; Peleas ve Mellisande, Çev.: Turgut Erem, MEB Yayınları, İstanbul, 1944
- Öndül, Selda; Pinter'ın Kadınları, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, sayı:9, sf.:83-89 Ankara, 1992
- Özakman, Turgut; Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2004
- Pinter, Harold; Collection, Faber & Faber, USA, 1991
- Schecner, Richard; Puzzling Pinter, Tulane Drama Review, XI (Kış, 1966), sf.: 177
- Shakespeare, William, Hamlet, Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016
- Sophokles, Kral Oidipus, Çev.:Bedrettin Tuncel, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012
- Şener, Sevda; Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Dost Kitabevi, Ankara, 1998
- Tunalı, İsmail; Estetik, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008, sf: 15

MATEMATİK ve DOĞA

Ayşe AYRAN

Prof. Dr. Neşet AYDIN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi,

Fen Edebiyat Fakültesi, Matematik Bölümü

ÖZET

Leonardo Fibonacci 13. yy yaşamış İtalyan bir matematikçidir. Fibonacci için “Matematiği Araplar’dan alıp, Avrupa’ya aktaran kişi” denilebilir. Fibonacci yazdığı Liber Abaci’ya adlı kitabında yer alan bir problemde ortaya çıkan sayı dizisi ile tanınır. Bu dizi aşağıdaki gibidir:

1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,...

Bu diziye bakıldığında basit bir kuralla oluşturulmuş gibi görünüyor olsa da bu sayılara doğanın her yerinde rastlamak mümkündür. Örneğin, yavru bir salyangoz büyüdüğüde kabuğunda yeni odacıklar oluşur. Her bir oda kendinden önceki iki odanın toplamı kadardır. Tıpkı Fibonacci dizisindeki sayıların her birinin kendisinden önce gelen iki sayının toplamından oluşması gibi.

Bir karaağacın, bir ıhlamur, erik, badem dallarındaki yaprakların ya da bir ayçiçeğindeki taneciklerin şaşırtıcı ve görkemli düzenini biliyor musunuz?

Bir çiçeğin taç yapraklarının, soğan zarının, salatalık ya da çam yapraklarının düzeniyle gösterdiği inanılmaz benzerliği hiç merak ediyor musunuz?

*Burada bir **altın oran** bulunacağını tahmin eder miydiniz?*

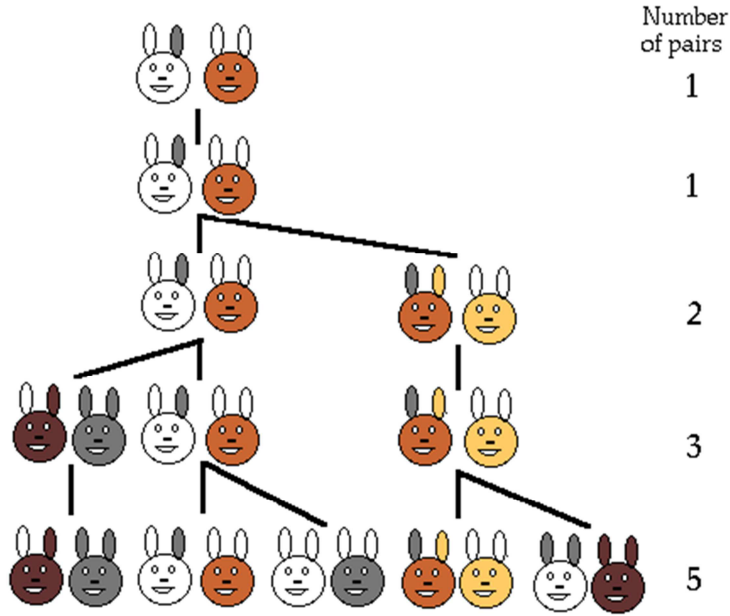
*Peki nedir bu altın oran? Fibonacci dizisinde bir sayıyı kendinden önceki sayıya böldüğümüzde açık bir şekilde birbirine yakın sayılar çıkar. Dizinin 13. teriminden sonra bu sayı sabitlenir. İşte bu sayı **altın oran** olarak kabul edilir.*

***Amahtar Kelimeler:** Matematik, Altın Oran, Fibonacci*



Pisalı Leonardo Fibonacci Rönesans öncesi Avrupa'nın en önde gelen Matematikçisidir. Leonardo Fibonacci, Arap Matematiğinin kullanışlı Hindu-Arap sayılarını Batı'ya tanıtmıştır. Yaşamı hakkında matematik yazıları dışında pek az şey bilinen Fibonacci'nin ilk ve en iyi bilinen kitabı "Liber Abaci" dir. Aslında, Fibonacci bu kitabında yer alan bir problemde ortaya çıkan sayı dizisi nedeniyle bilinir. Bu problemin metni aşağı yukarı şöyledir:

"Adamın biri, dört bir yanı duvarla çevrili yere bir çift tavşan koymuş. Her çift tavşanın bir ay içinde yeni bir çift tavşan peydahladığı, her yeni çiftin de erginleşmesi için bir ay gerektiği ve tavşanların ölmediği var sayılırsa,100 ay sonunda dört duvarın arasında kaç çift tavşan olur?"



Fibonacci, muhtemel toplama alıştırması olarak düşündüğü bu probleme kitabında yer verdi. Fakat bu problemde ortaya çıkan bir sayı dizisi vardı. Şimdi problemin çözümüne bakalım:

Burada ilk ayın sonunda, sadece bir çift vardır. İkinci ayın sonunda dişi, bir çift yavru doğurur ve elimizde iki çift tavşan olur. Üçüncü ayın sonunda ilk dişimiz bir çift yavru doğurur ve 3 çift yavrumuz olur. Dördüncü ayın sonunda, ilk dişimiz yeni bir çift yavru daha doğurur, iki ay önce doğan dişide bir çift yavru doğurur ve artık 5 çift tavşanımız vardır. Yani her ayın sonundaki tavşan çifti sayısı, o aydan hemen önceki iki ayıntavşan çiftlerinin sayılarının toplamına eşittir. Sorunun cevabı ise354.224.848.179.261.915.075 dir. Bu sorudan ortaya çıkan dizi aşağıdaki gibidir:

1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, ...

Bu diziye bakıldığında basit bir kuralla oluşturulmuş gibi görünüyor olsa da bu sayılara doğanın her yerinde rastlamak mümkündür.Bir bitkiyi dikkatle incelerseniz fark edersiniz ki yapraklar, hiçbir yaprak alttaki yaprağı kapamayacak şekilde dizilmiştir. Bu da her bir yaprak güneş ışığını eşit bir şekilde paylaşıyor ve yağmur damlaları bitkinin her bir



yaprağına değebiliyordemektir. Bir çok çiçeğin taç yaprak sayısı Fibonacci dizisinin terimlerinden bazılarını verir.

3 taç yapraklı bitkiler: zambak, iris

5 taç yapraklı bitkiler: düğünçiçeği, yabani gül, hezaren çiçeği

8 taç yapraklı bitkiler: delphinium

13 taç yapraklı bitkiler: kanaryaotu, kadife çiçeği, cineraria

21 taç yapraklı bitkiler: hindiba, yıldız çiçeği

34 taç yapraklı bitkiler: bir çeşit muz bitkisi, pirekapan

55, 89 taç yapraklı bitkiler: bir tür papatya

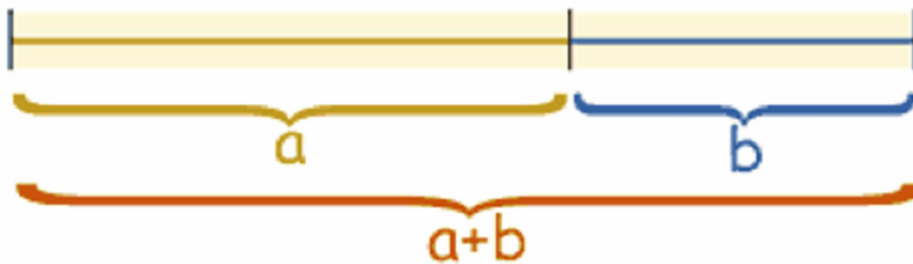
Fibonacci sayılarının hayvanlarda da örnekleri vardır. Mesela, yavru bir salyangoz büyüdükçe kabuğunda yeni odacıklar oluşur. Her bir oda kendinden önceki iki odanın toplamı kadardır. Yani salyangozun kabuğunda ki odacıkların sayısı da Fibonacci dizisinin terimlerinden biridir.



Fibonacci dizisinde bir sayıyı kendinden önceki sayıya böldüğümüzde açık bir şekilde birbirine yakın sayılar çıkar. Dizinin 13. Teriminden sonra bu sayı sabitlenir. İşte bu sayı *altın oran* olarak kabul edilir.

İ.Ö. 500'lü yıllarda yaşamış olan tüm zamanların en büyük matematikçilerinden biri olan Pisagor (Pythagoras), altın oranla ilgili aşağıdaki düşüncelerini şöyle dile getirmiştir: Bir insanın tüm vücudu ile göbeğine kadar olanyüksekliğin oranı, bir dikdörtgenin uzun ve kısakenarlarının oranı ile aynıdır. Bunun sebebi nedir? Çünkü tüm parçanın küçük parçaya oranı ile küçük parçanın büyük parçaya oranı eşittir. Altın oranı birde cebirsel denklem ile açıklamasını verelim:

Bir doğru parçasını öyle bir noktasından bölün ki tüm uzunluğunun uzun parçaya oranı, uzun parçanın kısa parçaya oranına eşit olsun. Yani,





şeklinde bir doğru parçasında $(a + b)/a = a/b$ olsun. Kolaylık olsun diye $a = x$ ve $b = 1$ seçelim. Bu durumda $x^2 = x + 1$ olur. Bu denklemi,

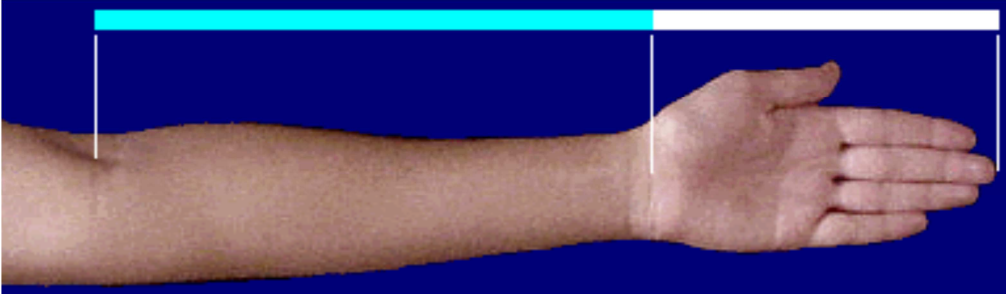
$$x^2 - x - 1 = 0$$

şeklinde yazıp köklerini ararsak

$$x_1 = 1.6180339887 \dots \text{ve } x_2 = -0.6180339887 \dots$$

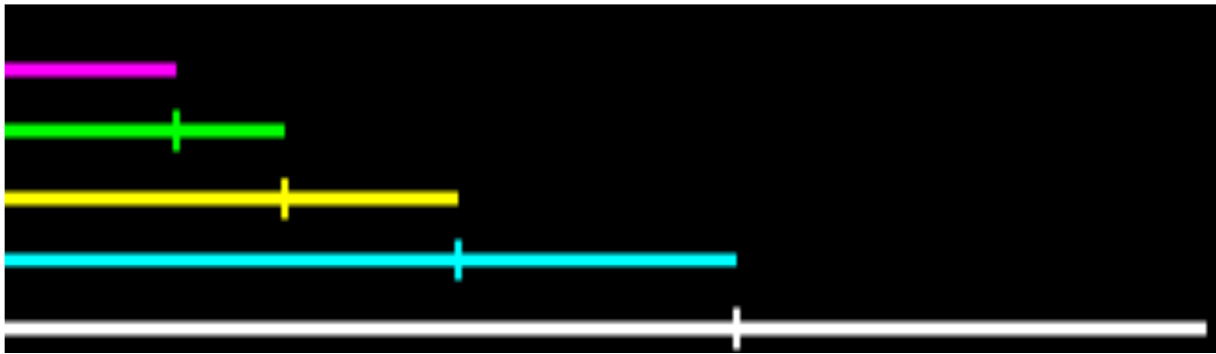
bulunur.[1]Yalnız bu köklerden 2. kök negatif olduğundan çözüm kümesine onu almayız (hiç bir uzunluk negatif olamayacağından), ilk kök ise bizim phi (Fi) diye tanımladığımız **altın oranı** verir. ($\varphi = 1,6180339887 \dots$)

Altın oranı herkes bulabilir. Örneğin, elimizin, dirseğimizle bileğimiz arasında kalan bölgeye oranı 1,618 dir.



Altın oran, bir dikdörtgenin göze en estetik gözükmesi için uzun kenarı ile kısa kenarı arasındaki orandır. Buna benzer olarak, bir doğru parçasının ikiye ayrıldığında göze en hoş gelen ikiye ayrılma oranıdır. Altın oran, sadece dikdörtgen ve doğru için değil, neredeyse tüm geometrik cisimler ve yapılar için kullanılabilir.

Hayvanların birçoğunda da altın oranı görmekteyiz. Bunlardan bazılarını görmeden evvel bir altın cetveli hatırlayalım:



Kısaca:

Mavi çizgi Beyaz çizginin altın bölümü

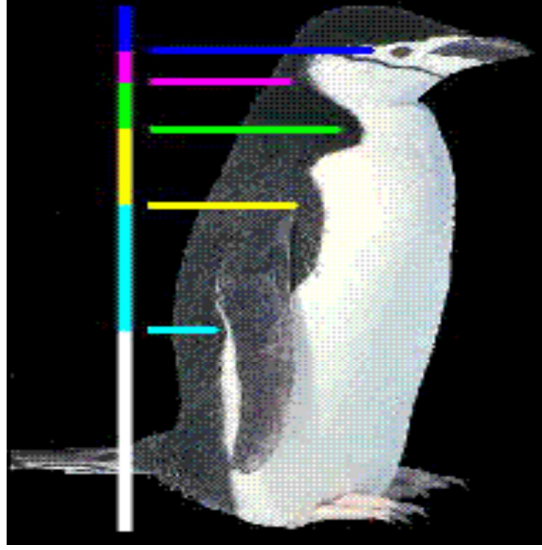
Sarı çizgi Mavi çizginin altın bölümü

Yeşil çizgi Sarı çizginin altın bölümü

Pembe çizgi Sarı çizginin altın bölümü



Şimdi ise bazı hayvanlardaki altın oranları görelim. Penguendeki altın oran:



Kelebekteki altın oran:





JOURNAL OF AWARENESS

KAYNAKÇA

Berkmen H., <https://dusunabilen.wordpress.com/2013/07/24/altin-oran/>

https://tr.wikipedia.org/wiki/Leonardo_Fibonacci

https://tr.wikipedia.org/wiki/Alt%C4%B1n_oran

<http://bugunkukonumuz.blogspot.com.tr/2012/10/dogann-dilinden-fibonacci-dizi-ve-altin.html>.

MATEMATİK VE SANAT

Prof. Dr. Ayhan EŞİ

Adıyaman Üniversitesi
Fen Edebiyat Fakültesi, Matematik Bölümü

ÖZET

Bu çalışmada, matematik ve sanat ilişkisi çeşitli yönleri ile ele alınmış ve bu ikili arasında var olan ilişkinin varlığı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Sanatın birçok alanında meydana çıkarılmış dünyaca ünlü eserlerin matematik ile birlikte düşünüldüğünde ortaya koydukları olağanüstü güzellik ve ihtişam bu çalışma ile az da olsa gözler önüne serilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Matematik, altın oran, Mona Lisa, sanat.

MATHEMATICS AND ART

ABSTRACT

In this study, mathematical and artistic relations have been dealt with in various aspects and the existence of the existing relationship between these two is tried to be revealed. The extraordinary beauty and magnificence that the world famous works, which have been exhibited in many fields of art when they are considered together with mathematics, have been tried to be revealed with this work.

Key words: Mathematics, golden ratio, Mona Lisa, art.



“Bir matematikçinin yaptığı şey bir ressamın ya da şairinki kadar güzel olmalıdır. Düşünceler, renkler ve sözcükler gibi uyumlu bir biçimde birbirine uymalıdır. Dünyada çirkin bir matematik için kalıcı bir yer yoktur.”
“Godfrey Harold HARDY

1. GİRİŞ

Öncelikle matematik nedir sorusuna cevap arayalım. Karşımıza aşağıdaki gibi birçok cevap çıkar. Bunlar:

Matematik, sayı ve uzay bilimidir.

Matematik, tüm olası örüntülerin incelenmesidir. (Sawyer)

Sayı ve miktarla ilgili düşüncelerle çalışmak matematiğin özü değildir. Matematik, kullanılabilecek yollardan bağımsız olarak kendi içinde hesaba katılan işlemlerle ilgilidir. (Boole)

Matematik, çevresini bağımsız olarak düzenleyen, organize eden ve denetleyen işlemlerin özellikleri ile ilgilidir. (Peel)

Boole'a göre, 'Sayı ve miktarlarla ilgili düşüncelerle çalışmak matematiğin özü değildir. Matematik, kullanılabilecek yollardan bağımsız olarak kendi içinde hesaba katılan işlemlerle ilgilidir. Bu, gerçel ve sanal sayıların, sonsuzluğun ve sonsuzluktaki nokta ikililerinin doğası hakkında bir yüzyılın zirvesi, belki de şaşkınlığıydı. Böylece Boole ile birlikte matematiğin içeriği nesnel arasındaki ilişkilerin oluşumu olarak tanımlanır oldu. Bu düşünce, 1968 yılında Bourbaki tarafından 'Bütün matematik küme ve elemanlardan kaynaklanır' fikri ile geliştirildi. Bu şemada, ilişkiler şemalı ikililerin kümesidir; fonksiyonlar özel tür bağıntılarıdır; cebirsel yapılar üzerinde işlem tanımlanan kümelerdir (dolayısıyla bunlar da fonksiyonlardır) ve bu böylece sürüp gider.

Bir sonraki soru şu olabilir: Matematik bir bilim midir? Bazı yönleriyle matematiksel sonuçlar, çoğunlukla örneklerle ve düzenlemelerine bakılarak bulunduğu için evet. Dahası nasıl bilimdeki teoriler zıt deneysel sonuçlar tarafından çürütülüyorsa karşı örnekler de matematikteki varsayımları çürütür. Fakat matematikte deneyi yapılacak ham malzeme fiziksel olay değil, sayılar, geometrik şekiller ya da diğer matematiksel nesnelere. Doğaldır ki matematikte herhangi bir bilimsel deneye göre daha kesin bir biçimde sonuç veren tüm denemeli kanıt vardır. Matematik yapmak, ilişkiler olarak adlandırdığımız zihnin özel bir durumunu benimsemek demektir. Kişi, ilişkileri gerçek ve karmaşık durumlardan ayırt edebildiğinde ve sonra bu ilişkileri daha ileri ilişkiler keşfetmek için yeni durumlar yaratmada kullanabildiğinde matematikçi olarak adlandırılır.

Mathart, matematiksel sanat, karşımıza çıktığı biçimiyle, matematikçinin içinde yaşadığı dünyayı profesyonel matematikçilerin çemberi dışına taşımak için yapılan güçlü bir girişimdir. Matematikle sanatın ilişkilendirildiği makalelerde, Rönesans dönemi sanatçıların çalışmalarını, özellikle altın oran ve onun geleneksel sanat tekniklerinde kullanılışı, doğadaki geometri, fraktallar ve bunların şaşırtıcı görünüşleri ve elbette matematik ve müzik ilişkisi konularından bahsedilir. Fakat matematiksel sanat farklı bir önerme olarak karşımıza çıkmakta. Çıkış noktası, kuramsal bağlamı ve yolu matematiksel; tekniği ve ürünü sanatsal olan matematiksel sanat ile soyut kavramlar ve düşünce formları fiziksel materyallere ve



görünümlere dönüşmektedir. Böylece bir yandan matematikçiler "diğerleriyle" farklı bir platformda iletişim kurabilme, öte yandan yeterli bilgiye sahip olmayan insanlar, matematikçilerin kafasının içinde olan biteni hissedebilirle şansı yakalamaktadırlar, ilk bakışta soğuk ve inorganik görünen matematiksel sanat, Heleman R. P. Ferguson, Anatolii T. Fomenko'nun çalışmalarında sıcak ve canlıdır. Ünlü matematikçi Fomenko, bize matematik dünyasından enstantaneler taşıırken, sanatçı Ferguson heykelleriyle matematiksel düşünceyi yüceltir. Yeni bir bakış açısıyla M.C. Escher'in eserlerini de bu konuya dahil edebiliriz. Ne de olsa Escher kendini matematikçilere daha yakın hissetmiştir. Bu insanlar bize matematiksel düşüncenin ve sanatsal becerinin doğurduğu etkileyici sonuçların örneklerini vermektedirler.

2. MATEMATİK VE SANAT

Matematik sadece rakam ve sembollerle uğraşan bir disiplin olarak anlaşılmamalıdır. Elbette rakam ve semboller matematiğin en önemli bileşenidir, fakat asla matematiğin tamamı değildir. Matematik rakam ve sembollerin dışındaki bazı şeyleri de içermektedir. Matematik kültürüne sahip olmayan birisi için bu rakamların ve sembollerin bir anlamı olmayabilir ama bir matematikçi bu rakam ve sembollerden zevk alır, uğraştığı şeylerde bir estetik, güzellik görür. Matematik kendi iç disiplininde bir takım güzellik ve estetikleri barındırmasının yayında sanattaki uygulamaları ile de sanatın her çeşidiyle iç içedir. Matematik ve Sanat eğitimi Türkiye’de ve Dünyada istenilen seviyede değildir. Öğrencilerde matematik eğitiminde istenilen başarı seviyesini elde etmede, matematiğin diğer disiplinlerdeki uygulamaları anlatılabilir, matematiğin sadece sembol ve rakamlardan oluşmadığı matematiğin başka yönlerinin de olduğu gösterilebilir. Fen bilimleri, mühendislik, tıp gibi bilim dallarında matematiğin etkinliği hakkında toplumda bir şüphe yoktur. Fakat insanlar matematikle sanat arasındaki ilişkiden fazla haberdar değildirler. Matematiğin sanattaki yansımaları anlatılarak matematikte de bir güzelliğin ve estetiğin olduğu gösterilebilir. Buna paralel olarak öğrencilerin matematiğe karşı olan tutumları daha olumlu hale getirilebilir ve matematik eğitiminin kalitesi artırılabilir..

Bir öğrenci matematikten önce sanat hakkında bilgi sahibi olmalı ve bunu yaparken matematik yaptığını anlamalı. Bilmeli ki aşkla yaptığı resim tutkuyla çaldığı müzik aleti kurguladığı bir hikaye aslında matematiğin ta kendisinden ibarettir. Matematik, birçoğumuzun gerçekten korkulu bir rüyası olabilir. Matematik denilince kanımızın donduğu, kafamızın basmadığı, ne işe yaradığını asla anlayamadığımız, sınavına çalışmaktansa kalmayı tercih ettiğimiz derslerin başında gelen derstir. Bu cümleleri kuran birçok öğrencinin matematik ile asla alakalı olduğunu düşünmeyerek ilgilendiği birçok konu var. Bu konuların başında sanatın bir çok alanı ilk sırada yer alır. Oysaki matematikle sanat bazıları için yan yana en son gelmesi gereken iki daldır. Eğitim öğretim hayatı boyunca matematikten sürekli düşük not alan, korkan, uzak duran, başarısız olan öğrenci sanat icra ederken matematik yaptığının farkına hiç varmaz. Matematikle sanatın ne bir ilişkisi, ne de matematiğin sanatsal bir değeri olabilir. Halbuki gerçek hiçte böyle değildir. Hem matematiğin kendi iç disiplininde ve uyumunda bir sanatsal değer, estetik ve güzellik vardır, hem de matematik mimarlık, müzik, resim gibi sanat dallarındaki uygulamaları ile sanatla iç içedir. Nasıl ki resimde bir renk uyumu, şiirde sözcükler arasında bir düzen, anlam bütünlüğü var ise matematikte de işlemler arasında bir düzen, problemi ve teoremi çözmedeki düşüncede bir güzellik ve uyum vardır. Ünlü İngiliz matematikçi Hardy “Bir matematikçinin savunması” kitabında şöyle der: “Bir matematikçinin yaptığı şey bir ressamın ya da şairinki kadar güzel olmalıdır. Düşünceler, renkler ve sözcükler gibi uyumlu bir biçimde birbirini tamamlamalıdır. Dünyada çirkin bir matematik için kalıcı bir yer yoktur. “ Bir matematikçi ile bir sanatçının



yaptığı şeyler de hemen hemen aynı şeyler değil midir? Bir matematikçinin yaptığı şey yüce yaratıcının, dünyaya bahsettiği şeyleri zamanla fark etmesidir. Örneğin Helis, fasulye bitkisinin bir çubuğa tırmanırken çizdiği eğridir. Bu eğri bir yüksekliği en kısa mesafede tırmanma problemini çözer. Arının bal peteği düzgün altıgendir. 1990'lı yıllardan sonra bilgisayarın da gelişmesiyle, eğrelti otunun da yeni bir geometri dalı olan Fraktal Geometriye iyi bir örnek olduğu anlaşılmıştır. Matematiğin kendi doğasında güzelliklerin bulunduğunu söyledik. Zaman zaman matematikçilerin bazı problem ve teoremlerin çözümlerine hayranlıkla baktıklarını görürüz ve çözümün çok güzel olduğunu söylediklerini duyarız. Buradaki güzelliği ve estetiği herkesin görmesi mümkün olmayabilir çünkü matematikle uğraşmayan birisi için problemin çözümü ya da teoremin ispatı bir anlam ifade etmez. Matematikçilerin çok güzel dediği, hayranlıkla izlediği şey problemin ya da teoremin ispatın da ki orijinallik, sıra dışılık ve çözüme ulaşabilme deki düşünme şeklidir. Hardy'e göre " $\sqrt{2}$ irrasyoneldir" teoremi birinci sınıf bir teoremdir. Bu teorem ilk bulunduğu zamandaki kadar taze ve önemlidir. Aradan geçen 2000 yıla rağmen en ufak bir değişiklik olmamıştır. Nasıl ki bir şiirdeki güzellik bir ölçüde içerdiği fikrin önemli olmasına bağlıysa bir matematik probleminin güzelliği de büyük ölçüde onun ciddi oluşuna bağlıdır. Güzellik ilk sınavdır, çirkin matematiğe dünyada yer yoktur. King (2003)' e göre Hardy'nin güzellik ve zarafet için dile getirdiği ciddiyet, derinlik, güzellik, beklenmedik olma, kaçınılmazlık ve ekonomik özelliklerini bu teorem bünyesinde bulundurmaktadır. Öyle ki bu teoremi birinci sınıf ve estetik kılan da bu özelliklerdir.

Matematikle sanatın ilişkili olduğu alanlardan biri müziktir. Müzikal seslerin niteliğinin incelenmesi 19. yüzyılda matematikçi Fourier tarafından yapılmıştır. Fourier, müzik aleti ve insandan çıkan bütün müzikal seslerin matematiksel ifadelerle tanımlanabileceğini ve bunun da periyodik sinüs fonksiyonları ile olabileceğini ispatlamıştır. Ayrıca tel uzunluğunun hangi bölümlerinde hangi notaların çıktığı da matematiksel olarak gösterilmiştir. Telli çalgıların eğitimi kulak eğitimi ve nota eğitimi olmak üzere iki şekilde yapılmaktadır. Bunlardan birincisinde deneme yanılma yöntemiyle seslerin nerelerden çıktığı kulakla anlaşılır diğesinde ise çalgı üzerinde notaların (seslerin) çıktığı yerler matematiksel olarak belirlenir ve buna göre öğretilir. Gerçekten araştırıldığında çekilen tellerin her armonik bileşimi tamsayıların oranı olarak gösterilmiştir. Matematik öğretiminde müziğin kullanılmasının faydalı olduğunu söyleyen araştırmalarda vardır. Hinthorne (1997) matematiğe müzikal bir sesle giriş yapılmasının öğrencilerin matematiğe yönelik tutumlarını değiştirdiğini söylemiştir. O bu yaklaşımın özellikle de matematiği sevmeyen ya da matematik fobisi olan öğrenciler üzerinde etkili olduğunu söylemiştir. Hinthorne'e (1997) göre müzik ve müzikal sesler öğrencilerin oran-orantı, formüller ve grafikler gibi bazı konuları daha iyi anlamalarında yardımcı olmuştur.

Matematikle sanatın en ilişkili olduğu durumlardan biride "altın oran" dır. Altın oran, altın ortalama, altın bölüm ve mükemmel orantı olarak da bilinen bir sabit sayıdır. Antik çağda ressam ve heykel tıraşlar ideal insan ölçüsünün nasıl olması gerektiği üzerine kafa yormuşlar ve ideal insan ölçüsünü şöyle tanımışlar: "Boy uzunluğunun göbekten ayak uçlarına olan uzunluğa oranı, göbekten ayak uçlarına olan uzunluğun göbekten başucuna olan uzunluğa olan oranına eşit." Bu altın oranı matematiksel olarak tanımlamak gerekirse ikiye bölünen bir doğru parçasının tamamının büyük parçaya oranının büyük parçanın küçük parçaya oranının birbirine eşitlenmesi ile elde edilir. Altın oran olan 1,618, biyolojide, matematikte ve sanat tarihinde önemli bir sayıdır. Örneğin salyangoz kabuğu altın oranla bağlantılıdır (Storeygard, 2001). Altın oran insanoğlu tarafından yüzyıllardan beri

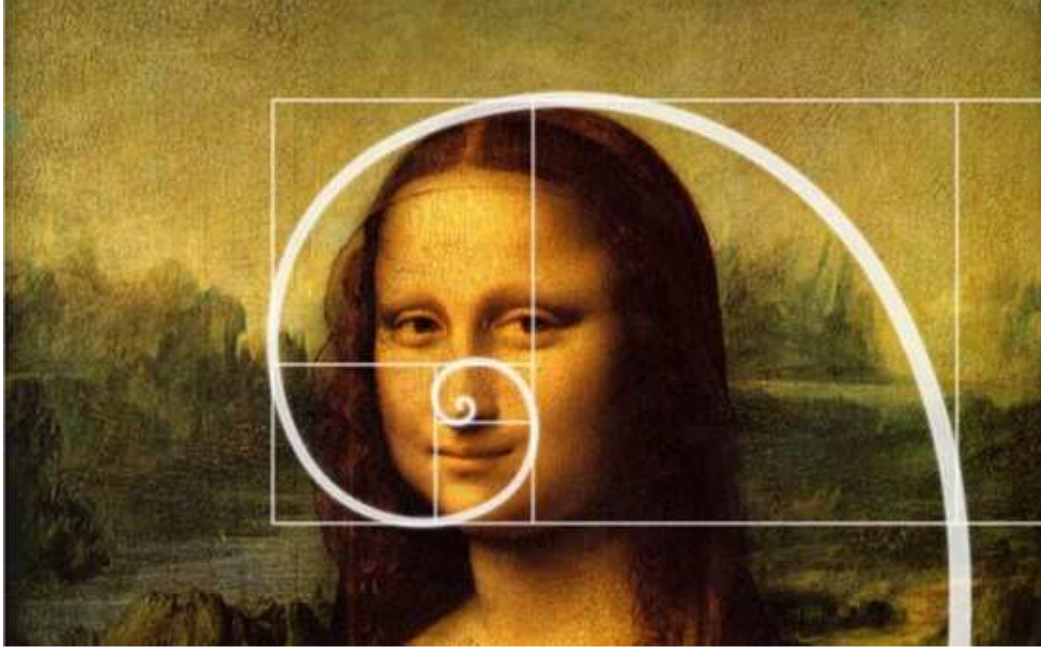


kullanılmaktadır, antik çağlardan kalan birçok eserde görülebilir. Bunlardan birisi milattan önce 2500 yıllarında yapıldığı tahmin edilen Mısır'daki büyük piramittir. Mimar Sinan'ın inşa ettiği Süleymaniye ve Selimiye Camileri'nin minarelerinde, Konya'da Selçukluların inşa ettiği İnce Minareli Medresenin taç kapısında, İstanbul'daki Davut Paşa Camisinde, Sivas'ta Mengüçoğulların'dan günümüze miras kalan Divriği Külliyesinde altın oran görülür. Altın Oran kuralının örneklerini mimarlığın dışında diğer sanat dallarında da görmek mümkündür. Rönesans dönemi sanatçılarından olan Leonardo'nun ünlü Mona Lisa tablosunda altın oran görülmektedir. Mona Lisa (La Gioconda veya La Joconde olarak da bilinir), İtalya'nın Floransa şehrindeki Rönesans sırasında Leonardo da Vinci tarafından kavak bir pano üzerine Sfumato tekniği ile resmedilmiş 16. yüzyıl yağlıboya portresidir. Resim halen Paris'teki Louvre Müzesi'nde Francesco del Giocondo'nun karısı, Lisa Gherardini Portresi başlığı altında sergilenmektedir. Tabloda oturmuş bir kadın resmedilmiştir, kadının yüzünün kime ait olduğu hala gizemini korumaktadır. Yüz ifadesindeki belirsizlik, kompozisyonundaki anıtsallık, atmosferdeki ilginçlikler, tablo hakkındaki çalışmaları devam ettirmektedir.^[2] Bu tablo, geniş ölçüde tanındı; karikatürleri yapıldı, araştırıldı ve Louvre Müzesi'nin en önemli eserlerinden olarak düşünüldü.

2.1.Mona Lisa altın oran

Altın oran yaratıcı tarafından tüm kainatta kullanılan belirli bir geometrik ve sayı sistemidir. Kanattaki her şeyde kullanılan bu sistem bitkilerden tutunda nesnelere hatta insanlara kadar uyarlanmıştır. Biz insanlarda nesnelere ister sanat ister mimari isterse matematiksel açıdan olsun kullanan en zeki türüz. O yüzden Leonardo Da Vinci belki de bunu ilk kullanan insanlardan birisidir. Bilinen tarihte yaratıcı dışında en eski tarihlerdeki altın oran kullanımı Mona Lisa portresidir. Bu İtalya Rönesansı yıllarında 1503 yılında yapılmış bir eserdir. Bir çok tarihçiye göre tablonun yapımı üç ile dört yıl arasında sürmüştür. Bu tablo üzerinde hiç fırça darbesi olmaması, Mona Lisanın kim olduğunun halen bilinmemesi gibi altın oranın ilk kullanılan eser olması açısından eski dönemin en ilgi çeken eserleri arasında olmasına neden olmuştur. Bu özellikler içerisinde bizim üzerinde durduğumuz ise içerisinde kullanılan altın oran sistemidir. Tablonun orijinal boyutları yani hem eni hem de boyu bizlere altın oran olduğu bilgisini verir. Mona Lisanın yüzünün olduğu yere bir dikdörtgen çizilmesi ile bakıldığında bu çizilen dikdörtgen altın oran ölçülerini vermektedir. Bu yüz kısmını içe alan bu dikdörtgen göz hizasından bir çizgi ile ikiye ayrıldığında yine altın oran sistemine uygun bir dikdörtgen karşımıza çıkmaktadır. Leonardo Da Vincinin yaptığı diğer eserlerde de altın oran sistemi vardır. Bir çok eserin araştırıldı bu sanatçı yaptığı tüm resimlerde bu altın oran sistemin kullanmıştır.

Altın oran sisteminin matematiksel sabit sayısal değeri $\frac{\sqrt{5}+1}{2}=1,618$ dir. Doğada bir bütün parçalar arasında gözlemlenebilen ve yüzyıllarca sanat ve mimaride uygulanan ve göze son derece hoş gelen geometrik ve sayısal bir oran bağlantısıdır.



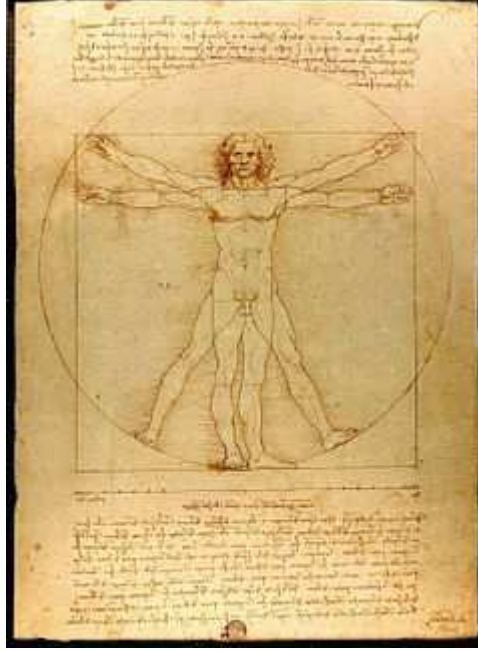
2.2.Mona Lisa altın oran hesaplaması;

Tabloda kullanılan altın oran sisteminin olduğunun anlaşılabilmesi için altın oran sisteminin kullanılış ve bulunuş şeklinin bilinmesi gerekir. Bu sistemin var olup olmadığı resim yüzeyinde tam orta kısma iki eşit dikdörtgen çizilmesi ile oluşturulmalıdır. Bu dikdörtgenlerin ortak olan kenarının, tablodaki karenin tabanını kestiği noktaya pergel konularak çizilecek olan daire sayesinde karenin karşı köşesine değmesi gerekir. Yani yarı çapı bir dikdörtgenin köşesi olur. sonra karenin tabanından çizdiğimiz daire ile kesme noktasına kadar uzatılır. Yeni çıkan bu şekli dikdörtgen geometrisine tamamladığımızda karenin yanında yeni bir dikdörtgen oluşmasını sağlarız. Karenin taban uzunluğu büyük dikdörtgen şeklinin taban uzunluğuna oranı da altın orandır. Sonuç olarak elde edilen bu büyük dikdörtgen aslında altın oran sisteminin sabit sayısı 1,618 eşittir. Bu da yapılan Mona Lisa resminin bir altın oran mekanizması içerisinde çizildiğini gösterir. Halen bir çok sırrı içerisinde barındırdığı düşünülen bu tablo ile ilgili araştırmalar devam etmektedir. Her yeni araştırmada farklı bir çok özelliği içerisinde barındırdığı düşünülen bu tablo aslında Leonardo Da Vincinin ne kadar ileri görüşlü bir insan olduğunun göstergesi gibidir.

Leonardo Da Vinci, çeşitli vücut parçalarının uzunluklarının oranlarını içeren insan vücudunu araştırdı. Bu oranı "ilahi oran" olarak adlandırdı ve resimlerinin çoğunda yer aldı. Leonardo'nun bir matematikçi olarak matematiğini sanat içine dahil etmeye çalıştığı düşünülmektedir. Mona Lisa tablosu kasıtlı olarak altın dikdörtgen ile hizalanmış gibi görünüyor. Kısacası, güzellik, uyum ve dengeyi sağlamak için bunu biliyordu ve kullandı.



Vitruvius Adamı



Vitruvius Adamı (ya da *Vitruvian Adam*), ünlü ressam **Leonardo da Vinci**'nin günlüklerinin birinde bulunan, aldığı notların yanında çizdiği bir **eskizdir**. 1492 yılında yapıldığı düşünülmektedir. Antik Romalı ünlü mimar ve yazar Marcus Vitruvius Pollio'nun (MÖ.80-15) "De Architectura" adlı eserinde açıkladığı oranlardan esinlenerek yapıldığından, "Vitruvius Adamı" olarak anılır.

Resim, iç içe geçmiş bir daire ve bir karenin ortasına çizilmiş, uzuvları açık ve kapalı pozisyonda üst üste geçen bir **çıplak** erkeği betimler. Bu çizim ve yanındaki notlar sıkça "**Oranların Kanunu**" ya da daha az sık olarak "**İnsanın oranları**" olarak anılır. **Venedik**'te bulunan **Gallerie dell'Accademia**'da sergilenmektedir.

Leonardo da Vinci'nin Vitruvius Adamı, Rönesans döneminde yapılmış örnek bir bilim ve sanat eseri olma özelliğini taşır. Leonardo'nun oranlara duyduğu ilgi ve merakın bir kanıtıdır. Bunun yanında resim, Leonardo'nun insan ve doğayı birbiri ile ilgilendirme-bütünleştirme çalışması için de bir dönüm noktasıdır. Britannica Ansiklopedisi'ne göre Leonardo "insan vücudunun evrenin işleyişinin bir analogisi olduğunu" düşünüyordu. Bununla birlikte Leonardo'nun maddesel varlığı kare, ruhsal varlığı ise daire ile sembolize ettiği ve insanoğlunun iki yönünü çizimde bu şekilde ifade ettiği sanılmaktadır.

3. SONUÇ

Matematiğin tarihi aynı zamanda sanatında tarihidir. Matematikle sanat oldukça farklı olan iki alan olarak karşımızda durmaktadır. Malzemeleri, teknikleri, yöntemleri ve doğal olarak ürünleri farklı, ilk bakışta hemen göze çarpan ve rahatsızlık veren bu ayrılık, ortaklıkların varlığına engel değildir. Matematik de sanat da, diğer bilimler gibi, insanın içine doğduğu ortamı ve bu ortam içinde kendine ne olup bitmekte olduğunu anlama çabası sonucu doğmuştur. Zaman zaman doğaya aykırı görüneler de iki alan da doğanın soyutlaması, yorumu hatta yeniden sunumudur. Sayılar denklemler bu halleriyle doğada yokturlar ama resimler ve heykeller gibi doğayı betimler ve düşüncemize yeniden sunarlar. Tarihçi Lyn



Gamwell *Matematik ve Sanat* adlı kitabında sanatçıların binlerce yıl boyunca çalışmalarında matematiksel kavramları nasıl kullandıklarını incelemiştir.

Mathart ise matematiksel sanatı, matematiğin şaşırtıcı sonuçlarından biri olarak görmektedir.

Bu, sanatın etki alanıdır. Sanatın cazibesi daha çok kişiyi kendine dolaylı daha çok insan matematiksel düşünceyi ve onun doğuracağı etkiyi paylaşabilir. Matematiksel sanat bu kendine has savıyla merak edilmeye değer konudur. Birçok sanat eseri kendi zamanlarına ait *matematik ve teknolojiyi* de açıklar. *Matematik ve Sanatı* araştırmak için kalkülüs, grup teori, mantık gibi matematik konularının bilinmesine ihtiyaç olduğu açıktır.

KAYNAKÇA

Duru,A, İşleyen T.,(2005). Matematik ve Sanat, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi,sayı 1.1.

<http://www.altinoran.gen.tr/mona-lisa-altin-oran.html>

Bool F.H. Escher Complete Graphic Work, Thames and Hudson, 1993.

Cannon J.W., "Mathematics in Marble and Bronze: Sculptures of Heleman R.P. Ferguson", *Mathematical Intelliger*, cilt: 13, sayı: 1, kış 1991.

Coxeter H.S.M, Escher: Art and Science, Elsevier Science Publishers, 1986.

Fomenko A., *Mathematical Inspirations*, American Mathematical Society Press, 1990.

Hofstadler D.R, Gödel esher and Bach: The Eternal Golden Braid, Vintage Books Edition, 1980.

Kappraff J., *Conecttons: The Geometric Bridge between Art and Sciences*, Mc GrawHill Pub. Co., 1991.

Nargel E., Newman J.R., çev: Gözkan B., Gödel Kanıtlanması, Sarmal yayınevi, 1994.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Vitruvius_Adam.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa

SECRET BEAUTY OF FRESHWATER: “AQUARIUM MOSSES”

Özlem TONGUÇ YAYINTAŞ*

Çanakkale Onsekiz Mart University,
Canakkale Applied of School, Fisheries Technology
*Corresponding Author

Latife Ceyda İRKİN

Çanakkale Onsekiz Mart University,
Canakkale Applied of School, Fisheries Technology

ABSTRACT

Bryophytes are the oldest of all land plants and are believed to be the closest remaining link between land and aquatic plants. Their soft tissue makes fossil records bleak but the oldest evidence that has so far been found can be dated back to almost 500 million years ago. Spore-like structures of a liverwort were found in Argentinian rock dated to 473-471 million years old. The first evidence of mosses appears much more recently between fossils aged between 299-250 million years old. Due to the poor preservation of Bryophyte species, it is quite possible that the Bryophytes are significantly older.

The bryophytes are the second largest group, exceeded only by the Magnoliophyta – the flowering plants (350,000 species). Their nearest algal relatives appear to be members of the Charophyta. Bryophytes are generally considered the first land plants. The role of bryophytes in the ecosystem is significant despite their small size.

Aquatic mosses are generally chosen for their aesthetic qualities; they can also contribute to improved water quality. As photosynthesizing plants, aquatic mosses absorb nutrients in your aquarium water, including nitrates, from the water column. Where other plants require high light levels to accomplish this, or a regular fertilizing regime, aquatic mosses are effective nitrate removers without high light levels or fertilizer.

Key words: *Bryophytes, mosses, liverworts, hornworts*



1. INTRODUCTION

Bryophytes, nonvascular plants, the second largest group of terrestrial plants (15000-25000), very heterogeneous group of paraphyletic origin. Their ancestor was among the first land plant and cannot extensively transport water, sugar, and minerals (bryophytes lack true roots and leaves). they require moist environment for active growth and sexual reproduction. They rely on diffusion and osmosis to obtain water and dissolved nutrients (bryophytes lack well developed vascular tissue (xylem and phloem).

Land plants evolved from green algae. Both green algae (Chlorophyta) and other members of the plant kingdom share with the bryophytes the presence of chlorophylls a and b, xanthophyll and carotene, storage of photosynthate as true starch in plastids, sperm with whiplash flagella, and cellulose cell walls. Bryophytes differ from tracheophytes in having a dominant gametophyte supporting a parasitic sporophyte. They lack meristematic tissue, lignin, tracheid's (but have hydroids with similar function), and sieve cells (moss leptoids are similar function). The expected consequences of lack of lignin are not only small stature, but also lack of tracheid's and vessels, hence the term non-tracheophytes (Glime, 2007). Some have a cuticle, some absorb water directly through leaf surfaces. They do not have true roots. They instead have multicelled, root like appendages called "rhizoids," which anchor the plants and take in water and minerals. Because rhizoids are less efficient than roots, mosses generally prefer damp places with low light. When dry, they become dormant, drawing moisture and nutrients from the green portion of the plant back in the rhizoids, which causes their leaf like structures to curl. When moist conditions return, they spring back to life, turn green and grow. Their spores grow in beaklike capsules and are usually dispersed by the wind. Because of mosses acute sensitivity to pollution, they are potential indicators of the health of natural areas.

Most require moist environments to reproduce. All are Gametophyte dominant; Spend most of their life cycle in the gametophyte stage.

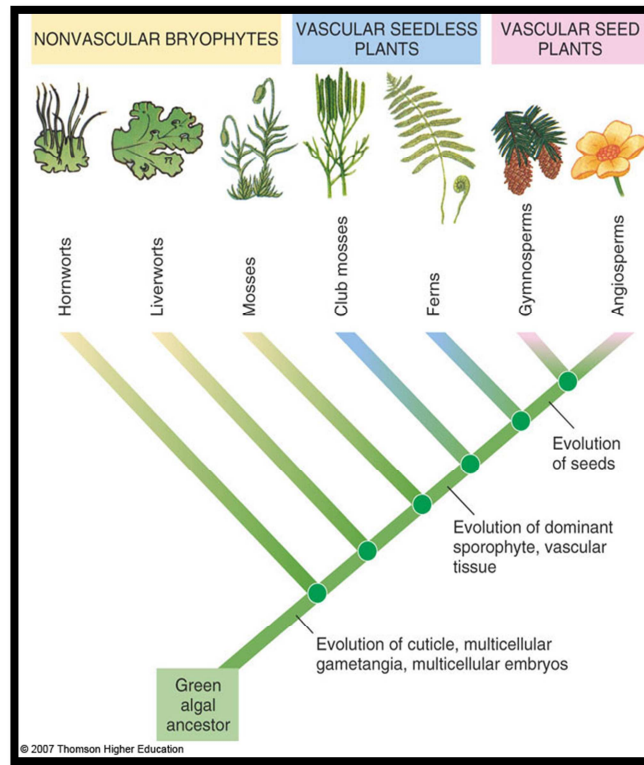
1.1. The Bryophytes: mosses, liverworts and hornworts

The most direct ancestors of plants are the Charophytes "*stoneworts*". Plants are four main groups (Figure 1).

1. Bryophytes – Nonvascular; spores
 - Mosses
 - Stoneworts
 - Liverworts
2. Seedless vascular plants; spores
 - Club Mosses
 - Ferns, whisk ferns, and horsetails
3. Gymnosperms; seeds
 - Conifers
 - Cycads
 - Ginkgoes
 - Gnetophytes
4. Angiosperms "Flowering plants"; seeds
 - Monocots
 - Eudicots



Figure 1. Evaluation of land plants



Bryophytes are consisting of mosses, liverworts and hornworts (Figure 2). All are Gametophyte dominant and spend most of their life cycle in the gametophyte stage.

Figure 2. Hornworts (a), liverworts (b) and mosses (c)



Bryophytes have two stages in the lifecycle; Gametophyte – the dominant haploid stage in the life cycle, usually associated with mycorrhizal fungi. These have gametes.

Sporophyte – the short-lived, unbranched diploid stage in the life cycle of the Bryophytes. It contains a terminal sporangium, which produces spores that explode from the sporophyte, (known as a calyptra). This sporophyte releases spores which grow into protonema that develop into new gametophytes (Figure 3).

1.2.Hornworts (Anthocerotophyta)

They are most likely among the earliest land plants, yet the earliest hornwort fossil spores date from the Cretaceous period, 65 to 145 million years ago, when angiosperms were emerging.



The sporophyte is shaped like a tapered horn. The sporophyte has an intercalary meristem, so can grow indeterminately. The thallus has stoma-like structures, the only known occurrence in a gametophyte (Figure 3a-b). Each photosynthetic cell contains a single chloroplast. Archegonia are embedded in the thallus and in contact with surrounding vegetative cells. Cavities are filled with mucilage containing *Nostoc* sp. *Nostoc* provides a source of organic nitrogen which enables hornworts to grow on poor soils. Hornworts may be found worldwide, though they tend to grow only in places that are damp or humid. Some species grow in large numbers as tiny weeds in the soil of gardens and cultivated fields.

Figure 3. Hornworts



1.3.Liverworts

Liverworts were named in medieval times during the era of human discovery. Since they were lobed they were thought to be similar to the human liver. Liverworts are a group of non-vascular plants similar to mosses. They are far different to most plants we generally think about because they do not produce seeds, flowers, fruit or wood, and even lack vascular tissue. Instead of seeds, liverworts produce spores for reproduction. They always have unicellular rhizoids. Rhizoids are single celled. They have photosynthetic upper sides and non-photosynthetic undersides. Liverworts lack conducting elements, a cuticle and stomata. Their sporangia are often unstalked. They shed spores from the sporangia. Sporophytes without stomata, but have pores. Sporangium with dehiscent capsule, elaters present in some to disperse spores. They reproduce asexually using gemmules or ‘splash cups’, that survive as the “older” plant dies off.

Gametophytes are thalloid or leafy. Simplest of all living plants. Most cells contain numerous chloroplasts. Their habitat is moist, some aquatic, temperate and tropical areas. There are 6,000 species. Examples- *Marchantia* and *Riccia*.



Figure 4. Liverworts (a; *Marchantia sp.*, b; Gemma cups)



Many freshly collected liverworts have a pleasing aroma, which quickly disappears as oil bodies disintegrate. Possibly defending liverworts from herbivores, terpenoids (chemically diverse and found in 90 percent of liverworts) have potential medicinal value. Liverwort sporophytes mature while completely enclosed in the gametophyte (Goffinet and Shaw, 2009).

1.4.Mosses

Mosses have spread all around the world and are found in wet environments such as rainforests, wetlands and alpine ecosystems. They are also common in urban areas with a wet climate and often establish on driveways, sidewalks, brick walls and other man-made structures. Mosses require water to reproduce which is why they struggle to survive in drier climates.

Although mosses are very primitive plants, their life cycle is in many ways very similar to all other land plants in that they have an alternation of generations. All land plants have alternating generations where one generation (the gametophyte generation) has half the genetic material as the second generation (the sporophyte). The gametophyte is produced when spores released from the sporophyte establish and begin dividing. When gametophytes are covered in a thin film of water, sperm cells are able to travel from one gametophyte to another and fertilize an eggs. The fertilized egg then develops into the sporophyte, which will in turn produce spores. The gametophyte is the dominant generation and the sporophyte is only able to survive due to the water and nutrients provided by the gametophyte. This is the opposite of almost all other land plants (Figure 5)(<https://www.google.com.tr/search?q=thomson+learning+2001>). Mature sporophyte consists of: foot (point of attachment), seta (stalk) and capsule (spore case) (Figure 6).



Figure 5. Life cycle of Mosses

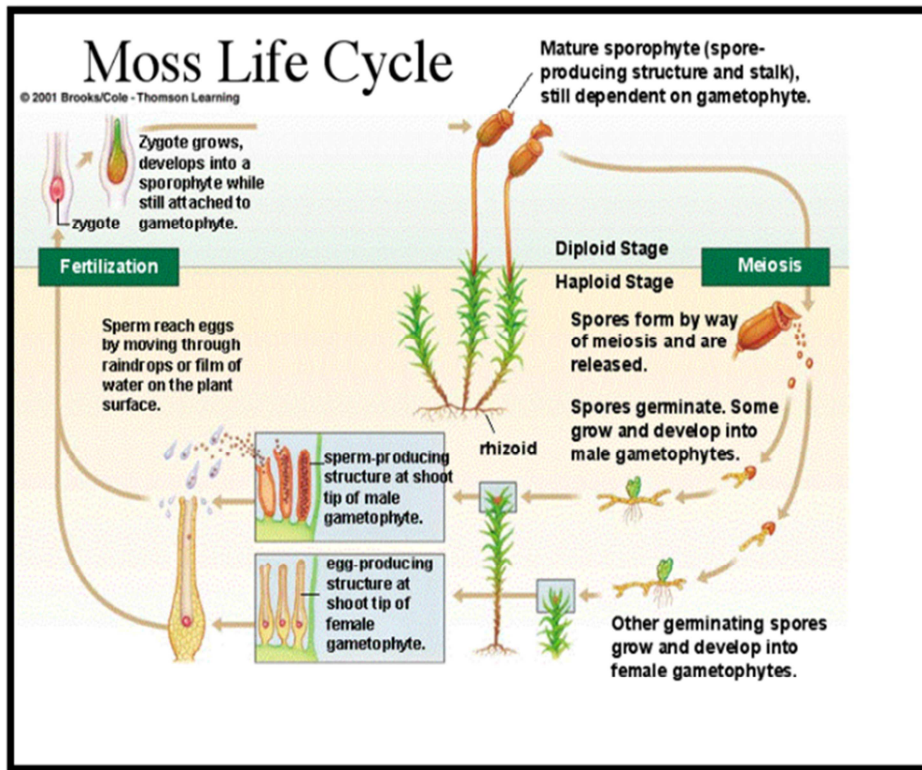
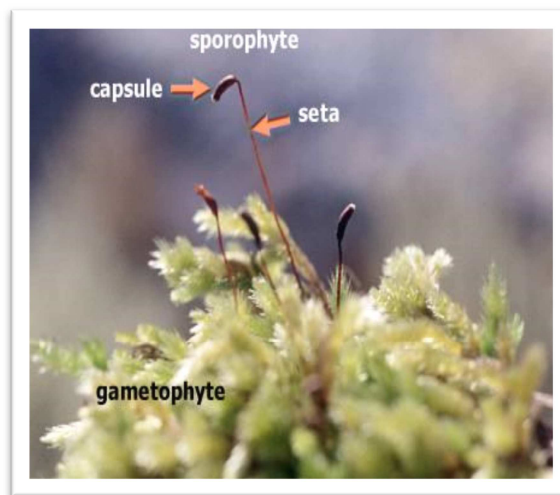


Figure 6. Mature sporophyte consists of: foot (point of attachment), seta (stalk) and capsule





2. ECOLOGICAL AND ECONOMIC BENEFITS OF BRYOPHYTES

Wind dispersal of lightweight spores has distributed bryophytes around the world. They are common and diverse in moist forests and wetlands. Some even inhabit extreme environments like mountaintops, sea-shores and deserts, except sea.

Bryophytes are important components of the vegetation in many regions of the world, constituting a major part of the biodiversity in moist forest, wetland, mountain and tundra ecosystems. Together, the three lineages, play a significant role in the global carbon budget and CO₂ exchange, plant succession, production and phyto-mass, nutrient cycling and water retention. Bryophyte communities offer microhabitats that are critical to the survival of a tremendous diversity of organisms such as single-celled eukaryotes, protozoa and numerous groups of invertebrates. These groups of plants are also important environmental indicators and have been used as predictors of past climate change, to validate climate models and as potential indicators of global warming. Peat bogs are made mostly of moss called *Sphagnum*. They contain 400 billion tons of carbon and cut down the amount of greenhouse gases. Peat is harvested, dried, and used as a fuel. *Sphagnum* is harvested for use as a soil conditioner and plant packing material (Figure 7) (Glime, 2012).

One of the reasons for exploring biological compounds in bryophytes is the potential for medical use. Bryophytes contain numerous useful compounds, including oligosaccharides, polysaccharides, sugar alcohols, amino acids, fatty acids, aliphatic compounds, phenylquinones, and aromatic and phenolic substances (Pant & Tewari 1990). Bryophytes have been traditionally used for their medicinal properties in China and India. Native Americans have used them for drugs, fibers, and clothing. Bryophytes are used in biotechnological processes in quite a few cases but they have a huge potential. The active constituents of bryophytes are widely used as antibacterial, antifungal, cytotoxic, antitumor and insecticidal (Asakawa 2007) also in medicinal and agricultural areas (Saxena, 2004; Pant, 1998). Bryophyte are used as indicator species, erosion control, bioindicators of heavy metals in air pollution, aquatic bioindicators, radioactivity indicators, as material for seed beds, fuel, medicines and food sources, pesticides, nitrogen fixation, moss gardening, treatment of waste, construction, clothing, furnishing, packing, genetic engineering and for soil conditioning and culturing (Saxena, 2004; Glime 2012). Traditional uses of bryophytes include liver ailments, ringworm, heart problems, inflammation, fever, urinary and digestive problems, female problems, infections, lung disease and skin problems.

In aquaria, mosses not only are decorative, also provide oxygen, egg-laying substrates and hiding places (Benl, 1958).



Figure 7. *Sphagnum* packing material



Figure 8. Uses of Bryophytes in some biotechnological processes



1.1. Secret beauty of freshwater: Aquarium mosses

The aquatic mosses bryophytes are attractive, easy and beneficial plants. They play a vital role in regulating ecosystems because they provide an important buffer system for other plants, which live alongside and benefit from the water and nutrients that bryophytes collect. In aquaria, mosses not only are decorative, but provide oxygen, hiding places, and egg-laying substrates. Fish such as danios and killies will lay their eggs in the moss (Tinkerfish) (Glime 2012). Many mosses can be grown successfully in an aquarium. The limits may depend on the water quality, whether it is acid or alkaline, on the temperature, and on your ability to keep algae from taking over. includes the more common ones available in North America, Europe, and Asian areas (Benl 1958; Cook et al. 1974; Takaki et al. 1982; Gradstein et al. 2003; Tan et al. 2004; Tan 2006a; Glime 2012) (Table 1).

There are many different types of aquarium moss with a variety of different usages. This presentation contains information about eight types of most popular mosses. These species are Java moss (*Taxiphyllum barbieri*), Christmas moss (*Vesicularia montagnei*), Willow moss (*Fontinalis antipyretica*), Star moss (*Tortula ruralis*), Peacock moss



(*Taxiphyllum sp.*), Pellia moss (*Monosolenium tenerum*), Riccia moss (Crystalwort-*Riccia fluitans*), Phoenix moss (*Fissidens fontanus*).

Table 1. Suitable mosses for aquarium culture

Scientific name	Common name
<i>Amblystegium serpens</i>	nano moss
<i>Bryum pseudotriquetrum</i>	marsh bryum
<i>Chiloscyphus polyanthos</i>	square leaved liverwort
<i>Fissidens fontanus</i>	Phoenix moss
<i>Fontinalis antipyretica</i>	willow moss
<i>Glossadelphus zollingeri</i>	Bogor's moss
<i>Isopterygium sp.</i>	mini Taiwan moss
<i>Leptodictyum riparium</i>	stringy moss
<i>Monosolenium tenerum</i>	giant riccia
<i>Platyhypnidium riparioides</i>	beaked water moss
<i>Rhacopilum aristatum</i>	
<i>Riccia fluitans</i>	crystalwort
<i>Ricciocarpos natans</i>	water star
<i>Taxiphyllum alternans</i>	Taiwan moss
<i>Taxiphyllum barbieri</i>	Java moss
<i>Vesicularia dubyana</i>	Singapore moss
<i>Vesicularia ferriei</i>	weeping moss
<i>Vesicularia montagnei</i>	Christmas moss
<i>Vesicularia reticulata</i>	erect moss
<i>Vesicularia sp.</i>	creeping moss

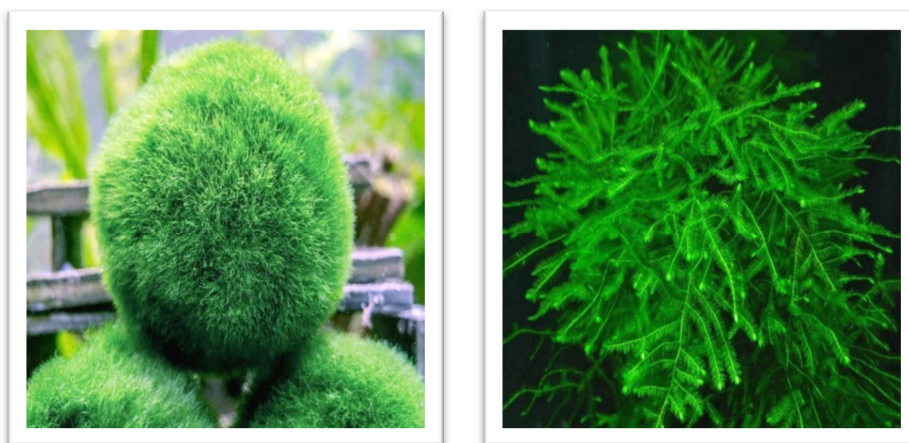
1.2. Java moss, *Taxiphyllum barbieri*

Java moss is one of the easiest plants to grow in an Aquascape, and it's a great plant for beginners to get their hands wet in the aquascaping world. Originating from Southeast Asia, Java moss is one of the most common aquarium mosses. Singh (2006) describes growing conditions as with or without fertilizer, with or without added CO₂, with or without added light, temperatures to 30°C, and tap water. Loves moving water and if you don't attach it to rocks or wood, will attach itself to the tubing, a detrimental mistake. Not fussy about



light requirements, very versatile plant and growth is slow to moderate. In low light and lean water columns it may look smaller and thinner. It is often used as an egg-laying site for many fish, including the killifish and newly born livebearers (a small, chiefly freshwater, carp like American fish) can be protected and hide from their hungry parents and other small critters that live in the moss. You may fertilize it for faster growth, but it is not required because it pulls fish waste out of the water, resulting in cleaner water and self-fertilization. Java moss can survive growing fast and green in water conditions that would kill or brown most aquatic plants. It reproduces by dividing and spreading. Java moss grows best in medium light and it is hard to get rid of once you have gotten it started (<http://www.aquaticplantcentral.com>).

Figure 9. Java moss

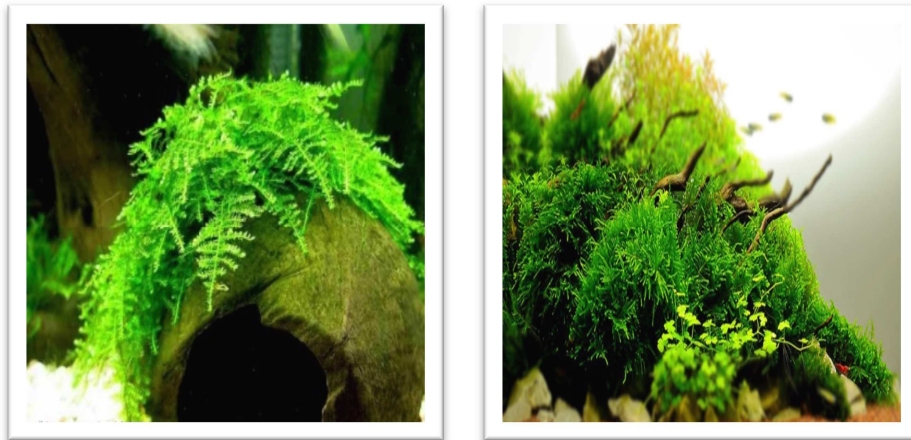


1.3. Christmas moss, *Vesicularia montagnei*

Christmas Moss is very attractive and popular aquatic plant in the aquarium hobby which is also known as Xmas Moss. It is a creeping moss very widely spread in the tropical Asia including India, Japan, Philippines and Thailand. It is a very wonderful moss and is perfect for creating a moss backdrop or ground cover in the aquarium. It can grow up to 10 cm tall and its leaves are nearly round to broadly oval with an abruptly short and sharp pointed apex. The name for this moss is very indicative of growth style. Christmas is one of the most sought-after mosses, forming dense, bright green, irregular pinnate growth. Best temperature and pH are respectively 20-28°C and pH: 5.5-8. It is very popular among the aquarists for raising baby fish and tadpoles to protect them from cannibalistic adults. This moss provides habitat for tiny infusoria (class of one-celled organisms) which is an excellent source of food for both shrimp and fish fry. This plant is suitable for smaller or larger aquarium and it is completely free of algae and snails. The most common use of Christmas moss is to create a wall. It will slowly grow through the mesh, making a wall. It can be used as flooring as well, but it is not recommended because it will be easier to become an algae magnet this way and would be hard to keep clean to tank. Overall, Christmas Moss is an excellent plant for covering hardscape, filling in gaps and creating living environment in any aquarium (<http://www.practicalfishkeeping.co.uk>).



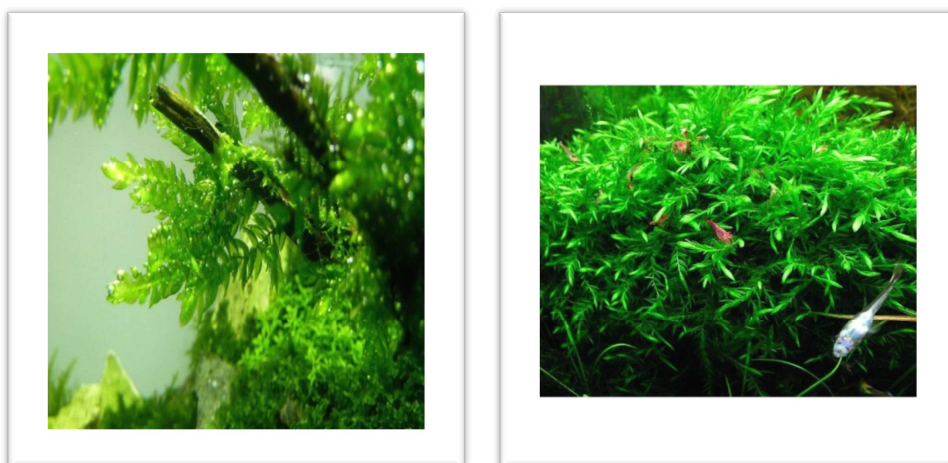
Figure 10. Christmas moss



1.4. Willow moss, *Fontinalis antipyretica*

Fontinalis antipyretica, commonly known as, is deep green in color and looks best as it grows larger and its vibrant light green tips begin to show. It gets its name from its resemblance to a weeping willow tree. It is originally from Asia, it has a slow growth rate with a height of 5-10 cm with medium light and carbon dioxide demand. It does well in lower temperatures and is very easy to grow and care for. It needs slightly brighter lighting, but may brown if the water becomes too warm. Also willow moss is great for most fish. Researchers found that the roach (*Rutilus rutilus*) spawned in thick beds of *Fontinalis antipyretica*, placing their eggs through the fronds. This pretty native water moss makes a good slow-growing and easy oxygenator, but it is also an excellent habitat for wildlife. Fish will spawn in its delicate bushy fronds, young amphibians and invertebrates hide in them. It grows attached to logs and stones (or in the garden pond, to the pond sides or plant pots), by means of creeping root-like structures, but it has no true roots and does not need to be potted. Good for shady areas of the pond and always keep the water clean and new, and keep the water flowing (<http://www.theaquariumguide.com>).

Figure 11. Willow moss

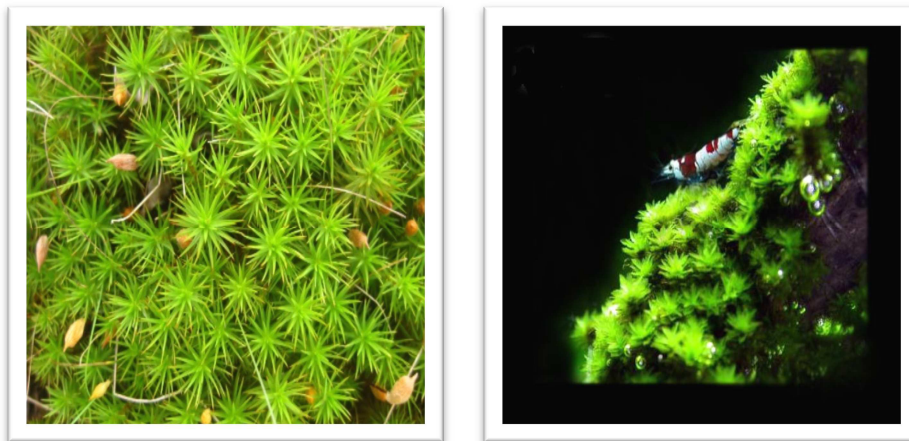




1.5. Star moss, *Tortula ruralis*

Star moss has a slow but easy growth rate. Although it is not a true aquatic plant, it can survive beautifully for about three months when submerged in a tank and can survive four months without water. It grows at 23-28 degrees Celsius with a pH level of 6.0 to 7.5 in low lighting. When grown in water, it has an appealing star-like structure, but only for a short time. It is best for a dry set up and loves places like desert. It occurs in North America, the Pacific, Europe, Asia, the Middle East, North and South Africa, South America, and Australia. It grows in many types of climate, including the Arctic, boreal areas, temperate areas, and deserts. It grows in tundra, coniferous forest, grassland, sagebrush and other habitat types. This moss forms tufts of erect stems up to 4 cm tall. When it is wet it is bright green and the leaves are loose. When it dries the leaves wrap around the stem and it becomes reddish brown in color. It is dioecious. It also performs vegetative reproduction (<http://www.theaquariumguide.com>; <http://www.efloras.org>).

Figure 12. Star moss

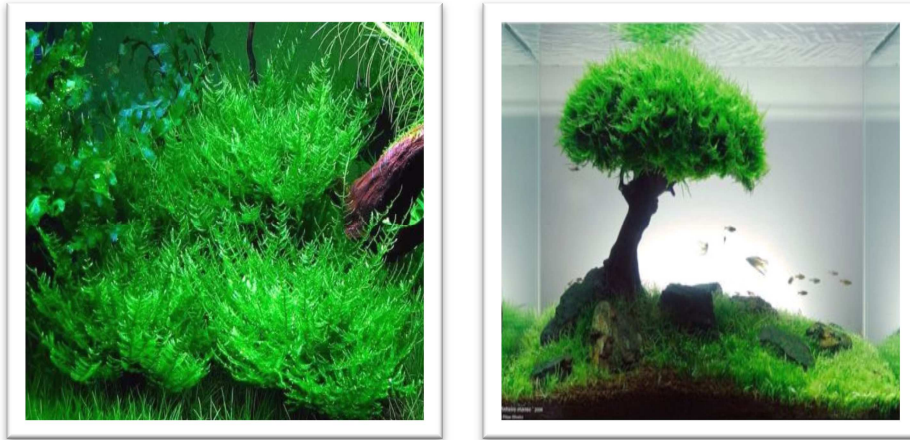


1.6. Peacock moss, *Taxiphyllum sp.*

Another species of aquatic moss, which is very different from the other mosses such as Java moss, Christmas moss, or Taiwan moss. The moss has been identified to be belonging to the genus *Taxiphyllum*, which has a characteristic leaf cells that are narrowly oblong. This type of aquatic moss is a fern-like plant. It is creeping and small with flattened branches. These branches have fronds that spread out and are conspicuous because of their iridescent blue-green color. Peacock moss tends to prefer growing in cooler waters of around 25°C. At higher temperatures, the moss starts to lose its peacock-shaped fronds. Peacock moss forms a creeping mat of feathery foliage. The stems of this plant may root into the ground near the tips, via the rhizophores, or branchless, root-like stems it produces on each stem. New plants can start from these. Peacock moss plants grow to about 15 cm tall, spreading 90 cm wide, but its stems are weak, which means they break easily. Peacock moss plants do not produce flowers. However, they do form cones, or strobili. Being from genus *Taxiphyllum*, it has more of a soft velvety texture than that of Christmas moss. It branches out very quickly from one single frond, spreading out as it grows like the fan of a peacock's tail (<http://www.theaquariumguide.com>).



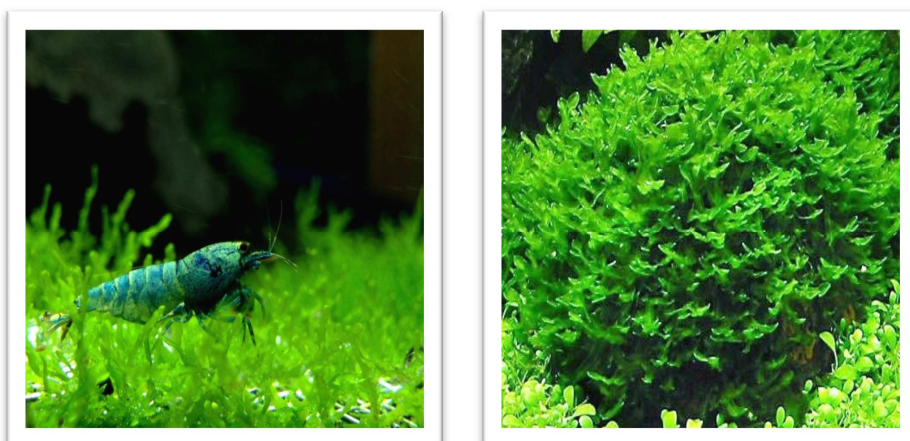
Figure 13. Peacock moss



1.7. Pellia moss, *Monosolenium tenerum*

Pellia moss, is actually a liverwort, small, flowerless plants. It is an attractive addition to the tank. It is a floating plant but it tends to sink naturally as it grows larger. It's found where there's high concentrations of nitrogen, usually in human locations, giving the plant access to excess agricultural fertilizers. When Pellia moss begins to thrive in the aquarium, it develops a green leaf-like structure almost 1 cm wide, which forks every 1 - 1.5 cm. The thallus is an attractive, slightly translucent olive green and flourishes in a wide temperature range, from 5°C to 30°C. It grows in shade or full sunlight and is tolerant of hard or soft water. It grows well under most water conditions and it is easy to maintain with low lighting and added carbon dioxide. It is heavier than water and therefore remains on the bottom. The Pellia moss is a popular hiding place for shrimp. Its appearance is similar to the Java, only much neater. It should either be attached to wood or stone, much like the other plants featured here, taking care not to break it up too much. When given optimal growing conditions and CO₂, small bubbles of oxygen can be seen on the undersides of the plant thallus (<http://www.aquaticplantcentral.com>; <http://blueoptimism.tumblr.com>).

Figure 14. Pellia moss

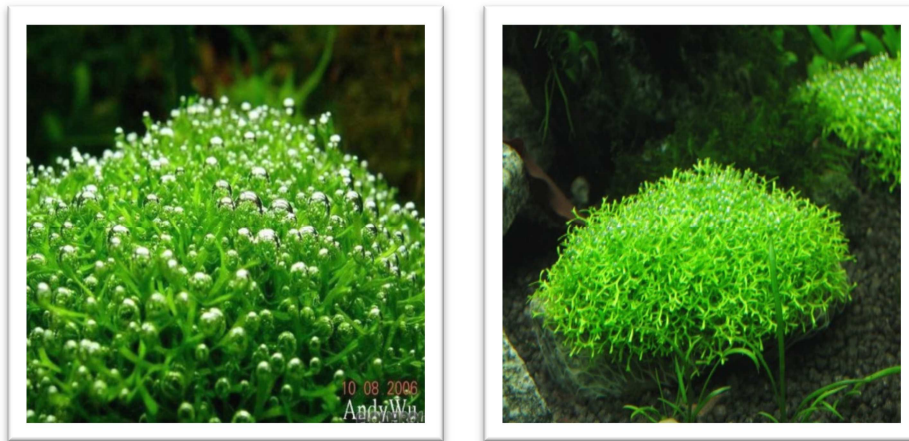




1.8. *Riccia* moss (Crystalwort), *Riccia fluitans*

There are more than 180 species of *Riccia*, many of them non aquatic. However, *R. fluitans* is a fully aquatic form, often seen floating in slack waters of a river or lodged in some crevices where there's rocks and wood. This form grows almost like another species. *Riccia* moss grows up to 5 cm tall. *Riccia fluitans* is actually a very easy plant to grow. *Riccia*'s widespread distribution is due in part to its ability to tolerate a very wide range of environments, from medium soft to very hard water, pH ranges from 6.0-8.0 and temps from 15-30°C. As a floating plant, moderate lighting is sufficient for good growth and CO₂ injection is unnecessary. It also appreciates rich fertilization through the water column, including nitrate, phosphate, potassium, and iron. When grown in good conditions, small oxygen bubbles will begin to form on the leaf tips. It normally floats, but can also be attached to underwater objects such as logs and rocks. It can be attached with plastic mesh. *Riccia* moss great protection and hiding for baby fish. This plant is also great for breeding tanks both to catch eggs and to protect fry (<https://aquascaper.org>).

Figure 15. *Riccia* moss



1.9. Phoenix moss, *Fissidens fontanus*

A newly 'discovered' aquatic moss, *Fissidens fontanus* which originates from USA, is now available in Singapore. It is a very nice *Fissidens* species and it is truly aquatic. The best part is that the rhizoids of *Fissidens fontanus* would cling on readily to the woods or stones after a while, and so doesn't require frequent re-tying of the moss. *Fissidens* is small in size and not very fast growing, one can see the potential of using *Fissidens fontanus* to cover the driftwood and bogwood and create a natural aquarium landscape. Like any other aquarium moss, phoenix moss can grow under a low level of light and with only little addition of nutrients and CO₂. Growth rate of this moss is quite slow in comparison with other mosses cultivated in the aquarium. A little injection of liquid fertilizer and CO₂, however, can accelerate the growth rate and helps to grow the lush mounds of *Fissidens fontanus*. The plant needs to grow bright green coloration is a lower temperature range, with 25°C being the optimum temperature and pH is 5-7.5. In higher temperatures, this plant will produce a darker green coloration and smaller fronds. Creating an aquascape, *Fissidens fontanus* is better to be



placed closer to the “focal points” and not in the corners of the aquarium, as it will definitely attract the viewer's attention even against the background of other mosses. Fissidens is a great plant for shrimp tanks, shrimp lets (baby shrimp) can hide in it and adults can too when it gets long, it naturally grows the micro fauna they forage on-shrimp are great to have in a Fissidens tank as they keep it clean (<http://www.aquamoss.net>; <http://www.practicalfishkeeping.co.uk>; <http://aquascape-promotion.com>).

Figure 16. Phoenix moss



3. CONCLUSION

Mosses in aquaria help to decorate while providing oxygen and hiding places, especially for laying eggs. They can be used to make walls, attached to logs and rocks, or grown from the sand on the floor of the aquarium (Figure 17-18).

Most aquatic bryophytes prefer cool temperatures, low nutrients, and medium light; more light encourages algal growth. Some animals like fish, snails, and algae shrimp may eat the mosses. A mesh wall can hold the mosses or they can be allowed to grow free. Algae can be removed with a weak bleach solution. Use of mosses as spawning grounds for commercial rearing of fish warrants further exploration.



REFERENCES

- Asakawa, Y. 2007, Biologically active compounds from bryophytes, *Pure Appl Chem*, 79: 557–580.
- Benl, G. 1958, Java moss for decoration and as a spawning medium – a useful aquatic plant which has yet to be seen in Britain, *Fish Keeping*, Nov.: 655.
- Cook, C. D. K., Gut, B. J., Rix, E. M., Schneller, J., and Seitz, M. 1974. *Water Plants of the World. A Manual for the Identification of the Genera of Fresh Water Macrophytes*. The Hague, 561 pp.
- Glime, J. M. 2012, *Aquaria*. Chapter 4, In: Glime, J. M. *Bryophyte Ecology*, Volume 1, E-book sponsored by Michigan 4-1-1 Technological University and the International Association of Bryologists.
- Goffinet B, Shaw A.J., 2009, *Bryophyte Biology*. Second Edition, Cambridge University Press.
- Gradstein, S. R., Reiner-Drehwald, M. E., and Muth, H. 2003. Über die Identität der neuen Aquarienpflanze "*Pellia endiviifolia*." *Aqua Planta* 3: 88-95.
- Harinder Saxena D.K., 2004. Uses of bryophytes, *Resonance*, 9: 56–65.
- Pant, G.P. 1998, Medicinal uses of bryophytes, R.N. Chopra (Ed.), *Topics in Bryology*, Allied Publisher Limited, New Delhi, pp. 112–124
- Pant, G. and Tewari, S. D. 1990. Bryophytes and mankind. *Ethnobotany* 2: 97-103.
- Singh, A, 2011. *Herbalism, Phytochemistry and Ethnopharmacology*, CRC Press, New Delhi pp. 286–293.
- Takaki, N., Watanabe, R., and Iwatsuki, Z. 1982. Bryophytes in aquariums for tropical fish. *Proc. Bryol. Soc. Jap.* 3: 65-68.
- Tan, S. W. 2006a. *Aquamoss. How to Grow Aquatic Moss*. Accessed on 26 June 2007 at <<http://www.aquamoss.net/How-To-Grow-AquaticMoss.htm>>
- Vanderpoorten A, Goffinet B., 2009, *Introduction to Bryophytes*, Cambridge University Press.
- URL-1, <https://www.aquatic-gardeners.org/Articles/monosolenium>
- URL-2, <http://aquascape-promotion.com>
- URL-3, <https://aquascaper.org>
- URL-4, <http://www.aquaticplantcentral.com>
- URL-5, <http://digitalcommons.mtu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1139&context=bryo-ecol-subchapters>
- URL-6, <http://www.efloras.org>
- URL-7, <http://www.bryoecol.mtu.edu/chapters/2-1Meetbryo.pdf>
- URL-8, <http://www.hcusd2.org/vimages/shared/vnews/stories/53c005d7ce34f>
- URL-9, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download>



JOURNAL OF AWARENESS

URL-10,<http://www.practicalfishkeeping.co.uk/features/articles/five-of-the-best-aquarium-mosses>

URL-11,<http://www.theaquariumguide.com/articles/aquarium-moss-101>



Figure 17. Arranged aquarium sample



Figure 18. Arranged aquarium sample



ANADOLU'NUN ENDEMİK GÜZELLERİ

Kemal Çelik

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Ziraat Fakültesi, Zootečni

ÖZET

Anadolu coğrafyası endemik bitkiler açısından dünyanın önemli ülkelerinden birisidir. Avrupa'nın tamamında 2 bin 750'si endemik olmak üzere 12 bin bitki türü bulunmaktadır. En güncel verilere göre, Anadolu'nun üç kıta arasında doğal bir köprü olması, çeşitli coğrafi özellikleri ve coğrafi farklılığının oluşturduğu iklim çeşitliliği nedeniyle dünyada bir benzeri daha olmayan bir endemik çeşitliliğe sahiptir. Ülkemizde gördüğümüz üç bitkiden biri endemiktir ve ne yazık ki yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan pek çok bitki ve hayvan türümüz bulunmaktadır. Coğrafi konumu dolayısıyla yaklaşık 12 bin bitki çeşidine ev sahipliği yapan Türkiye'de 120 memeli, 400'den fazla kuş, 130 sürüngen ve 300 balık türü yaşıyor. Anadolu'da yetişen endemik türler tabiatta, aşırı hayvan baskısı, yangın, bilinçsiz kesim, söküm, ıslah çalışmaları, yapılaşma, şehirleşme ve herbisit kullanımı gibi çeşitli tehlikelerle karşı karşıyadır. Anadolu'nun binlerce yıldır koruyup kolladığı bu olağanüstü varlık biyolojik çeşitliliğinin gelecek jenerasyonlara aktarılması büyük önem arz etmektedir. Bu insanlık görevinin yerine getirilmesinde güçlü farkındalıklar yaratarak güzergahımızın kalıcı olarak belirlenmesi gerekir.

ENDEMIC BEAUTY OF ANATOLIA

ABSTRACT

Anatolian geography is one of the important countries of the world in terms of endemic plants. There are 12 000 plant species in Europe, including 2,750 endemic species. According to the most up to date, Anatolia has an endemic diversity that is no different in the world due to its natural bridge between the three continents, its diverse geographical features and the diversity of its geographical diversity and one of the three plants we see in our country is endemic, and unfortunately there are many plant and animal species facing the danger of extinction. Due to its geographical location, Turkey hosts about 12 000 herbivores, 120 mammals, more than 400 birds, 130 reptiles and 300 fish



species. Endemic species that grow in Anatolia are naturally exposed to various hazards such as extreme animal pressures, fire, unconscious cutting, dismantling, breeding work, settlement, urbanization and herbicide use. It is of utmost importance that this extraordinary wealthy biological diversity which Anatolia has preserved for thousands of years has been transferred to future generations. By creating strong awareness in the fulfillment of this humanitarian mission, our route must be permanently determined.

1. GİRİŞ:

“İnsan gözdür; öte yanı etten, deriden, gözü neyi görürse değeri o kadardır insanın” der Mevlana. Dünya’da sadece belirli bölgelerde yetişebilen bitki ve hayvanlar için endemik sözcüğünü kullanırız ancak, Latince *endemos* sözcüğünden gelir ve “yerli” anlamında kullanılmaktadır Anonim, (2001). Türkiye’deki bitki türlerinin %30 u endemik olup yaklaşık 3800 farklı endemik bitki inanılmaz bir varsıllık ve güzellik sunmaktadır. Endemik bitki çeşitliliğinin fazla olması; Yer şekillerinin çok çeşitli olması ve engebeli arazilerin geniş yer kaplamasına bağlıdır. Endemik alan; bir ada, bir yarımada veya bir dağ olabileceği gibi birkaç metre karelik alanlar da olabilmektedir. Anadolu coğrafyası, endemik bitkiler açısından dünyanın önemli ülkelerinden birisidir. Avrupa'nın tamamında 2 bin 750'si endemik olmak üzere 12 bin bitki türü bulunmaktadır. En güncel verilere göre, Anadolu'nun üç kıta arasında doğal bir köprü olması, çeşitli coğrafi özellikleri ve coğrafi farklılığının oluşturduğu iklim çeşitliliği nedeniyle dünyada eşine benzerine az rastlanan bir endemik çeşitliliğe sahiptir. Türkiye'nin bitki zenginliğinin en önemli nedenlerinden birinin buzul çağlarında Anadolu'nun bitkiler için bir sığınak olması önemli bir hipotezdir. Bu bağlamda Türkiye, Akdeniz Bitki Alanı (Akdeniz ve Ege bölgeleri), Avrupa-Sibirya Bitki Alanı (Karadeniz ve Marmara bölgeleri) ve İran-Turan Bitki Alanı'nın (İç Anadolu ve Doğu Anadolu bölgeleri) kesişme noktasında yer almaktadır. İtalya'da 5 bin 600, Yunanistan ve İspanya'da 5'er bin, Fransa'da 4 bin 500, Bulgaristan'da 3 bin 650, Almanya'da 2 bin 500, İngiltere'de 2 bin, Norveç'te bin 715 bitki türü bulunurken, bu ülkelerin çoğunda aynı tür bitkiler yetişmektedir. Türkiye, sadece belli bir bölgede yetişen veya anavatanı belli bir bölge olan endemik bitkiler açısından dünyanın önemli bölgeleri arasında yer almaktadır. Avrupa'daki diğer ülkelerde toplam 2 bin 750 endemik bitki bulunurken, Türkiye'de bu sayı 3 bini aşmaktadır. Türkiye haricinde, Avrupa'nın en çok endemik bitkisine sahip ülkesi Yunanistan, 800 endemik bitkiye sahiptir. İsviçre'de bulunan endemik bitki türü ise sadece 1'dir. Türkiye'de en çok endemik bitkinin yetiştiği iller arasında ise 578 endemik bitkiyle Antalya, 478 türle Konya ve 366 türle İçel ilk üç sırayı almaktadır.

2. ENDEMİK TÜRLERİMİZ İÇİN POTANSİYEL TEHLİKELER

İnsan eliyle veya doğa aracılığıyla oluşturulan her türlü olumsuzluğa karşın Anadolu’da karşılaşacağınız her üç bitkiden biri endemiktir. Ancak, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan pekçok bitki ve hayvan türümüzde mevcuttur. Coğrafi konumu dolayısıyla yaklaşık 12 bin bitki çeşidine ev sahipliği yapan Türkiye'de 120 memeli, 400'den fazla kuş, 130 sürüngen ve 300 balık türü habitatlar oluşturmuşlardır. Günümüz Anadolu’sunun endemik türleri yoğun hayvan baskısı, yangın, bilinçsiz kesim, söküm, ıslah çalışmaları, yapılaşma, şehirleşme ve yoğun herbisit kullanımı gibi çeşitli tehlikelere maruzdur. Bu olumsuz etkenler kimi zaman bitkinin yok olmasına ve yani artık yeryüzünde olmayacağı gelmektedir. Ekim ve ark., (2000) endemik türlerin 12’sinin neslinin tükendiğini ifade etmektedirler, bu gelecekte ciddi sorunlar yaşanabileceğine işaretler. Bu olumsuz faktörler



zamanla bitkilerin durumlarını tespit etme ve gerekli önlemleri alma ihtiyacını doğurmuştur. Bu ihtiyaca yardımcı olmak amacı ile “Uluslararası Doğa ve Doğal Kaynakları Koruma Birliği (IUCN)” kurulmuştur. Bu kuruluşça gerçekleştirilen araştırmalarda, bitkiler için tehlike sınıfları belirlenmiş ve kritik durumdaki bitkiler buna göre değerlendirilerek Kırmızı Bülten de denilen “Red Data Book ” isimli eser oluşturulmuştur. Bu çalışmalar baz alınarak ülkemizde de “ Türkiye'nin Nadir ve Endemik Bitkileri ” adlı bir kırmızı bülten hazırlanmıştır.

Hiç şüphesizdir ki, insanların başta gıda olmak üzere temel gereksinimlerinin karşılanmasında vazgeçilmez bir yeri olan canlı kaynakların temeli biyolojik çeşitliliktir. Günümüzde herhangi bir ülkenin sahip olabileceği en stratejik ve en etkin silah, canlı gıda kaynaklardır. Bugün dünyanın geldiği nokta çeşitli etkenlerin dayatması altında şekillenen biyolojik çeşitliliğin yavaşlaması veya yok olmasıdır. Bunun sonucu olarak yakın gelecekte insanoğlunun ciddi bir gıda ve su sorunu ile karşı karşıya kalacağı bilimsel gerçeklerle ortaya konulmaktadır. Küresel ölçekte, ülkelerin sahip olduğu biyolojik çeşitlilik, özellikle genetik kaynaklar anlamında büyük bir güç ve fırsat kazandırmaktadır. Dünya’da biyolojik çeşitliliği azaltan, olumsuz yönde etkileyen nedenlerin başında doğrudan veya dolaylı olarak insan faktörü rol oynamaktadır. Biyolojik zenginliği azaltan nedenlerin kökeni ne olursa olsun onu korumak, etkin biçimde yönetmek ve sürdürülebilir şekilde kullanmak tüm insanlığın ortak sorumluluğudur. Anadolu gerek coğrafi yapısı ve gerekse değişik ekolojik zenginliği nedeniyle, dünyanın çok önemli gen merkezleri arasındadır ve bu bir nimettir. Türkiye coğrafyası, Avrupa-Sibirya, Akdeniz ve İran-Turan olarak isimlendirilen üç bitki coğrafyası bölgesine sahiptir ve iki anakara arasında köprü işleviyle, klimatolojik ve coğrafik özelliklerin kısa aralıklarla değişmesi sonucu orman, dağ, step, sulak alan, kıyı ve deniz ekosistemlerine, bu ekosistemlerin farklı formlarına ve farklı kombinasyonlarına ve oldukça varıl bir biyolojik çeşitliliğe ev sahipliği yapmaktadır. Her türlü olumsuzluğa karşın Anadolu inatla ekosistem ve habitat çeşitliliğiyle oldukça zengin tür çeşitliliğini barındırmaktadır. Ilıman kuşakta yer alan ülkelerin biyolojik çeşitliliği ile mukayese edildiğinde, hayvansal biyolojik çeşitliliğin (fauna) ülkemizde oldukça yüksek olduğu göze çarpmaktadır. Mevcut verilerin yetersizliğine karşın, tanımlanan canlı türleri içinde en büyük rakamı omurgasızlar grubu oluşturmaktadır. Omurgasız hayvan türü sayısı yaklaşık 19.000 dir ve bunlardan 8 yaklaşık 4.000 tür/alttür endemiktir. Bugüne kadar belirlenen toplam omurgalı hayvan türü sayısı ise 1.500 e yakındır. Diğer taraftan Anadolu’nun dünyanın iki büyük kuş göç yolu üzerinde olması, kuşların beslenme ve üreme alanı olarak da önemini artırmaktadır. Türkiye’nin bitki (flora) türleri bakımından sahip olduğu zenginliği anlamak için Avrupa kıtası ile karşılaştırmak yeterli olacaktır: Tüm Avrupa kıtasında 12500 açık ve kapalı tohumlu bitki türü varken, sadece Anadolu’da bu sayıya yakın (11000 üzerinde) tür olduğu bilinmektedir. Bunların yaklaşık üçte biri Türkiye’ye özgü (endemik) türlerdir. Ülkemizi çevreleyen denizlerin farklı özelliklerinin olması, barındırdığı biyolojik çeşitliliğin de farklılaşmasına yol açmıştır. Bugün tüm dünya okyanusları ve denizlerinde 30.000 tür yaşam bulmuşken, bu Anadolu’nun denizlerinde 4000 civarındadır. Kıyı şeridinde yaklaşık, 3.000 bitki ve hayvan türü yaşamaktadır. Türkiye denizlerinde de toplam 480 balık, 2150 alg türü yaşamaktadır. Karadeniz, Marmara, Ege ve Akdeniz’i içeren Türkiye denizleri biyolojik çeşitlilik açısından çok zengindir: Karadeniz’de 300, Marmara Denizi’nde 200, Ege Denizi’nde 300 ve Akdeniz’de de 400 balık türü yaşamaktadır. Denizlerimiz, içinde bulundurduğu canlı kaynaklar ve ekosistem açısından büyük önem arz etmektedir. Bu denizel canlı kaynaklarının korunması ve sürdürülebilirliği ülkemizin gen kaynakları, tür ve ekosistem çeşitliliği açısından önemlidir. Özellikle Akdeniz Foku, deniz kaplumbağası, yunuslar, balinalar,



denizlerin akciğeri olan deniz yosunları, balık türleri, mercanlar denizlerimizde bulunan doğa koruma açısından önem taşıyan, dünyaca takip edilen ve izlenen en önemli denizel canlı kaynaklardır. Coğrafi bölgelerden, Doğu Anadolu ve Akdeniz Bölgeleri; Bitki Coğrafyası Bölgelerinden ise İran-Turan ve Akdeniz Bölgeleri endemik bitki türleri bakımından oldukça zengindir. Türkiye'nin genetik çeşitliliği özellikle bitki genetik kaynakları ile önem kazanmaktadır. Ülkemiz, Akdeniz ve Yakın Doğu gen merkezlerinin kesiştiği noktada yer almaktadır. Bu iki bölge tahılların ve bahçe bitkilerinin ortaya çıkışında çok önemli bir role sahiptir. Ülkemizde 100'den fazla türün geniş değişim gösterdiği, çok sayıda önemli kültür bitkisi ve tıbbi bitkiler gibi ekonomik açıdan önemli diğer bitki türlerinin orijin ya da çeşitlilik merkezi olan beş mikro-gen merkezi bulunmaktadır. Hayvan genetik kaynakları açısından ise, konumu nedeniyle birçok yerli hayvan ırkının Anadolu'da yetiştirildiği ve buradan dünyanın diğer bölgelerine yayıldığı kabul edilmektedir.

3. SONUÇ

Anadolu coğrafyasının sahip olduğu bu muhteşem biyolojik çeşitliliğinin gelecek nesillere aktarılmasını sağlamak ülkemiz insanlarının en temel görevlerinden birisidir. Bu devasa biyoçeşitliliğin korunması için devlet ve birey olarak farkına varmalıyız ki; biyolojik çeşitliliğin önemini kavrayan gelişmiş birçok ülke bu bağlamda çeşitli koruma yöntemleri geliştirmişlerdir. Nitekim ülkemizde konu üzerine çok sayıda resmi ve gönüllü kuruluş çalışmakta ve soruna farklı boyutlarıyla el atmaktadırlar. Ancak önemle üzerinde durulması gereken en önemli olgu; biyoçeşitliliğin ve ekosistemlerin insanlığa faydası, bilime katkısı veya estetik değeri bir tarafa, kendine özgü değerleri vardır ve her tür, var olma hakkına sahiptir. Biyoçeşitliliği ve ekosistemleri öncelikle ihtiyaçlarımızı karşılamak için değil, kendi değerlerimiz oldukları için korumalıyız.

KAYNAKÇA

- Anonim, 2001. Global Biodiversity Outlook, Secretariat of the Convention on Biological Diversity, Montreal, Quebec.
- Ekim, T., Koyuncu, M., Vural, M., Duman, H., Aytaç, Z., Adıgüzel, N. 2000. Türkiye Bitkileri Kırmızı Kitabı (Red Data Book Of Turkish Plants Pteridophyta and Spermatophyta), Barışcan Ofset, Ankara, 246 s.

SANATÇILARIN KİŞİLİK ÖZELLİKLERİ

Melek KERİMOVA (Ph.C)

Hazar Üniversitesi
Humanitar ve Sosial Bilimler Fakültesi

ÖZET

Bu makalede sanat ve sanatın kişiliye etkisi, sanatçının kişilik özellikleri ilgili alanyazına dayanılarak tartışılmaya çalışılmıştır. Sanatın insanla nesne arasında estetik bağ gibi değerlendirmesi, sanatçının yaşadığı dönemin ve kişilik özelliklerinin yarattığı ürüne yansımalarının önemi gibi konular ilgili kavramlarla açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: sanat, sanatçı, sanat eseri

PERSONALITY TRAITS OF ARTISTS

ABSTRACT

In this paper, the nature of the creative process and art are mentioned. There are, naturally, many difficulties in research of the relationship between art and mental disorders. It was not easy to put forward a causal relationship between art and mental disorders at present. But, every effort to understand the nature and reflections of such relation, will, by sure, contribute a lot to both art and psychiatry.

Keywords: Art, artist, artistic production

GİRİŞ

Sanatın ne olduğu ve niçin ihtiyaç duyulduğunu bireysel olarak kendimize sorduğumuz zaman çok sayılı cevaplarla karşılaşmaktayız. Sanat varolanın yaratıcı bir halde yeniden kurulması, yeni bir şekilde ortaya konmasıdır. Sanat insanla nesne arasında estetik bir bağ gibi de değerlendirilebilir. Bu bağın devamlılığı insanı değiştirmek ve geliştirmenin yanı sıra, insan yaşamına renk katmaktadır. İster yazar, ister şair ve sanatın diğer alanları ile uğraşan insan olsun kendi eseri üzerinde çalışırken sanki bu dünyayla bağını koparmakta ve



kendine özgü bir dünya yaratmaktadır. Sanatla uğraşan insanın kendi yaratıcı dünyasında mutlu, heyecanlı, verimli olduğu dikkat çekmektedir. Sanat eseri üreten kişi aynı zamanda kendini de yeniden tanımakta, yeniden yaratmaktadır. Sanat eseri sanatçının yaşadığı dönemin ürünüdür. Sanatçının kendine özgünlüğü onun kişilik özelliklerinin eserine yansması gibi nitelendirilebilir. Bazen toplum içinde sanatçı kimlikleri “farklı”, “tuhaf” gibi nitelendirilmektedir, zaman zaman “ilham geldi” gibi ifadeler kullanılmaktadır. Sanatçının ortaya koyduğu eserin “büyüsü” ani bir durum ya da duygu gibi nitelendirilmemelidir. Bu büyü bazen sanatçının ifade etmediği duyguların yansması gibi, bazen arzu ve hayallerin ifadesi gibi, bazen de isyanlarının eser vasıtasıyla söylenmesidir. Sanat eserinin diğerlerinden farklı kılan özelliklerin ne olduğu, sanatçıyı değerlendiren farklı kılan kişilik özelliklerinin neler olduğu sorularına makalede cevap aranmaya çalışılmıştır. Sanatçı diğer insanlardan farklı mı düşünmekte, kendi kişilik özelliklerini mi eserinde ifade etmektedir? Bu ve benzeri sorular insanı düşündürmektedir.

Sanatla uğraşan kişi kendi iç dünyasını ifade etmenin yanı sıra, yaşadığı dönemin özelliklerini de eserine yansıtmaktadır. Sanat, dünyayı daha tam, bütün olarak algılamamıza yardımcı olmaktadır. Sanatçı için izleyicisinde bu duyguyu yaşatmak kolay olmamaktadır. Sanatçı ürettiği eserini bazen küçük bir çocuk gibi korur, onu büyütür. Bunun sonucudur ki, biz yıllar, asırlar önce üretilen değerli sanat eserlerini halen büyük bir coşkuyla karşılamaktayız. Sanatla ilgilenen kişi kendi iç dünyasını, duygularını, özlemlerini sanata yansıtacağı gibi, yaşadığı tecrübelerini, gözlemlerini, etkileşimde olduğu kültürün özelliklerini de kendi sanat ürününe yansıtmaktadır.

Vıqotski sanat eserinin insanda bir birine zıt duygular uyandırarak kısa kapanmaya benzer bir durum gibi açıklamakta ve duyguların boşalmasına yol açtığını belirtmektedir. Bir eserde bu zıtlıkların çoğunluğunun da sanat eserinin etkisi gibi değerlendirmektedir. Duygular sanatta ve psikolojide de önemli kavram gibi karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı hangi özelliklere sahip olmalı? Sanatçıların farklı kişilik özellikleri uğraştıkları alana göre deyişir mi? Bu ve benzeri sorulara alanyazı kapsamında cevap aranmaya çalışılmıştır.

S.Freud sanat eserinin incelenmesi zamanı bilinçdışı faktörlerin etkin hale geldiğini söylerken, bu sürecin bir etkileşim olduğundan da bahsetmiştir. Freud bireyin yaratıcı bir şekilde kendini ifade etmesinin onun hastalıklı olmasının belirtisi gibi ele almaktadır. Sanatçının bilinçdışı süreçleri yarattığı esere de yansımaktadır. Karamazov Kardeşleri romanında Dostoyevskinin babasına olan nefreti, onun ölmesini istemesi ve bununla ilgili suçluluk duyması gösterilebilir. Andreasen (2011) sanat ürününü ortaya çıkışı zamanı özgünlüğün, faydalılığın, ortaya konan ürünün önemini vurgulamıştır. Yene Andreasen sanatçının iş sürecinde yaşadığı psikolojik durumunu şizofren hastalarda görülen belirtilere benzerlik gösterdiğini ifade etmektedir. Şizofrenide gerçekdışı algılama ve düşünme yetilerinde meydana gelen bozukluklar söz konusu olmakta, bu da kişinin davranışlarında değişime yol açmaktadır. Bu bozukluklar şizofreni hastasını, kendisini rahatsız etmeye başlayan dış dünyadan bağımsız, kişiler arası ilişkilerden ve gerçeklerden uzaklaşarak kendi kendine yeni bir dünya kurmasına yol açar. Sanatçının da kendine özgü dünyasında fikirleri, duyguları, hayal kurması söz konusudur. Buna rağmen sanatçı bu dünyanın kendisinin yarattığı dünya olduğunu bilir ve günlük yaşam, sosyal hayatına geri dönmede zorlanmamaktadır.

Sanatçı hayal ürünüyle, hayal dünyasıyla real dünya arasında sınırı bilmektedir. Oysa ki, şizofren hastalarda bu sınırın bozulmasına tanık olunmaktadır.



Sanatçı duygusal ve hassas olan kişilerdir. Onun kendine özgü eser yaratmasının sebebi kendine özgü algılama ve düşünce özgünlüğünün bulunmasıdır.

Bilinçli düzeyde insanın en az iki kişi ya da daha çok kimliye sahip olması durumu ve bu kimlikler arasında geçişlerin olması dissosiativ kimlik bozukluğunu ifade eder. Yazar da eserinde değişik kimlikleri canlandırmakta, kahramanlarına karakter,duygu oluşturmaktadır. Bunları yaparken kahramanlarının yaşadıklarını, olayları yeniden hayal kurarak canlandırmaktadır. Doğal olarak, yazar bunun kendi iç dünyasının, hayal kurma yetisinin ürünü olduğunu anlar. Fakat dissosiativ bozuklukta ise benzeri durum söz konusu olmamaktadır. Eysenck yaratıcılık ve psikotizm arasında yüksek pozitif korelasya olduğunu belirtmiştir. (Eysenck & Furnham, 1993).

Adela Juda (1949) 113 Alman yazar, ressam, mimar ve besteciyle 17 yıl boyunca araştırma gerçekleştirmiştir.113 sanatçıdan yaklaşık üçte ikisinin psikolojik semptom gösterdiğini belirtmiştir. Psikiyatrik bozuklukların en çok şairlerde (50%), müzisyenlerde (38%) , ressamalarda (20%), heykel sanatı ile ilgilenenlerde görüldüğünü belirtmiştir. Sanatla ilgili olmak, ürün ortaya koymak süreci ciddi emek, sabır ve dayanıklılık ister. Bir başka deyişle zamanla insan bunun ağırlığı ve zorluğundan bunalanabilir, ama diğer taraftan sanatçıların hayatları incelendiği zaman onların kendi işleri ile adeta bütünleştikleri ve ürünlerinin kimliklerinin bir parçası olarak kabul ettikleri rahatlıkla söylenebilir. Örneğin, hayatının 65 yılını sahnede geçiren Azerbaycanın ünlü tiyatro oyuncusu Nesibe Zeynalova ile ilgili torunun hatıralarında şöyle belirtilmektedir:”Babaannemin karakteri zordu.Aşırı talebkar biriydi.Hangi mekan olursa olsun durumu idare etmeyi severdi. Çok çalışkandı ve yalnızlığı sevmezdi.” (<http://news.milli.az/culture/392497.html>). Azerbaycanın büyük bestecisi Üzeyir Hacıbeyovla ilgili Eşref Hesenovun söyledikleri şöyledir.”O işinde çok talebkar ve sorumluydu.” Bu örnekler sanatçıların işleri ile yaşadıkları ve meslekleri ile bütünleştiklerinin göstergesidir.

A. Cehov sanat eserinin ortaya çıkması sürecinde bir sorunun olması gerektiğini ve bunu bilinçli bir strateji plan içinde yapmak zorunluluğunu savunmaktadır. Sanatın hangi alanı olursa olsun, insanı rahatlatdığı ve hayatına renk kattığını ifade edersek yanılmayız. Uçan ve Ovayolu (2016) müziyin kalbın ritmini, vücut ısısını dengelediğini,hastaların kaliteli yaşamalarına katkıda bulunduğunu ifade etmektedir. Cross (1967) yaptığı araştırma sonuçlarına göre,sanatçı grubunun daha içine kapanık, iddialı, gergin, enerjili, zamanını idare eden, yüksek enerjili, gelenek ve görenekleri pek önemseyen tipler olduğunu belirtmektedir.

Royun (1993) yalnız sanatla ilgilenen 102 kişi üzerinde gerçekleştirdiği araştırma sonuçlara göre sanatçılarda eleştiresel, içine kapanıklılık,işi zamanında yapma,liderlik,hassaslık, dayanıklılık, romantik, dünyayı duygusal kavrama gibi kişilik özelliklerinin var olduğunu bulmuştur.

Necka ve Hlawacz (2013) bankda çalışan ve Sanat Akademisinde okuyan 120 kişi üzerinde araştırma gerçekleştirmiştir. Araştırma sonuçlarına göre mizac özelliklerine göre gruplar arasında fark bulunmuştur.Sanat Akademisinde okuyan kişilerin canlılık, dayanıklılık, hareketlilik mizaç özelliklerinin diğer gruba kıyasla anlamlı düzeyde farklılık gösterdiği bulunmuştur.

Yaratıcı insanların ortak kişilik özelliklerinde sorumluluk duygusunun fazla oluşu,kendilerini sanata adadıkları, gelenekselliğin dışına çıkma, sadelik, bireycilik gibi özelliklerin varlığı söz konusudur. Psikiyatrist May de şu ifadeyi kullanmaktadır. “Eğer



yaratıcılık nevrozla bütünleşiyorsa, sanatçıların nevrozu tedavi edildiğinde artık yaratamayacaklar mı?” diyerek tepkisini ifade eder. Doğal olarak alan yazın tarandığı zaman ister Rank, isterse de Kaganın sanatçının insanın kişilik yapısı içinde kendine özgü bir yapısının olduğunu vurgulamanın daha önemli olduğunu savunmaktalar.

SONUÇ

Sonuç olarak, sanatçıların daha hassas, deneyime açık, maceraperest, titiz, sorumluluk taşıyan, işine kendini adayan, yaşamına anlam katan kişiler olduğu söylenebilir. Yaratıcılığı yüksek olan insanın nevrozik olduğunu belirtemeyeceğimiz gibi, her nevrozik kişinin de sanatçı olması gerektiği fikri ya da beklentisi büyük yanılgı olur. Bu alanda kültürlerarası karşılaştırmalı araştırmalar ihtiyaç duyulduğu önerilebilir. Aynı zamanda dünyaca tanınan sanatçıların kişilik özellikleri incelenebilir. Bu yaratıcılığı geliştirmede ve dünyaya kendi sanatları ile renk katan sanatçıları daha yakından tanımamıza yardımcı olabilir.

KAYNAKÇA

- Andreasen, N (2011). Yaratıcı Beyin. Arkadaş yayınevi.
- Andreasen NC (1987) Creativity and mental illness: prevalence rates in writers and their first-degree relatives. *Am J Psychiatry*, 144(10):1288-1292.
- Andreasen NC, Canter A (1974) The creative writer: psychiatric symptoms and family history. *Compr Psychiatry*, 15:123-131.
- Andreasen NC, Power PS (1975) Creativity and psychosis: an examination of conceptual style. *Arch Gen psychiatry*, 32:70-73.
- Juda A (1949) The relationship between highest mental capacity and psychic abnormalities. *Am J Psychiatry*, 106:296-307.
- May R. Yaratma cesareti. A Oysal (Çev), İkinci baskı, Metis Yayınları, 1994, s 36-123
- Necka Edward, Hlawacz Teresa (2013) Who has an Artistic Temperament? Relationships Between Creativity and Temperament Among Artists and Bank Officers. *Creativity Research Journal*. Vol.25, No.2, 182-188.
- Ross, C. A., & Keyes, B. (2004). Dissociation and schizophrenia. *Journal of Trauma & Dissociation*, 5(3), 69-83
- Roy, Dutta. (1996). Personality Model of Fine Artists. *Creativity Research Journal*. Vol.9, No.4, 391-394.
- Terziköy, Elif. (2014). Sanat dissosiasyon ve Kişilik. Yüksek Lisans Tezi. *İstanbul Arel Üniversitesi*.

YABANCI DİL OLARAK TÜRKÇE ÖĞRENERİN KONUŞMA ÖZ YETERLİLİKLERİNİN BELİRLENMESİ (ÇOMÜ TÖMER ÖRNEĞİ)

Yrd. Doç. Dr. Gülnur AYDIN

Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Doç. Dr. Abdullah ŞAHİN

ÇOMÜ Eğitim Fakültesi

Doç. Dr. Esin YAĞMUR ŞAHİN

ÇOMÜ Eğitim Fakültesi

Kübra EMRE

ÇOMÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Mesout Kalın Salı

ÇOMÜ TÖMER

ÖZET

Yabancı dil öğrenme sürecinde dilin etkin şekilde öğrenildiğinin temel göstergelerinden biri, öğrenenin konuşma becerisidir. Konuşma becerisinin gelişmesini etkileyen fiziksel, bilişsel ve psikolojik pek çok faktör vardır. Psikolojik faktörlerden en önemlisi ise kişinin belirli bir konuda kendinden beklenen davranışları gerçekleştirmesine yönelik içsel yapabilirlik inancı olan öz yeterlidir. Bu araştırmanın amacı, yabancı dil olarak Türkçe öğrenen öğrencilerin konuşma öz yeterliklerini belirlemektir. Araştırmada öğrencilerin konuşma öz yeterliklerinin ne düzeyde olduğu ve çeşitli değişkenler açısından farklılık gösterip göstermediği karma desenle (nicel ve nitel) incelenmiştir. Araştırmanın örneklemini 2016-2017 yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Türkçe ve Yabancı Dil Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezinde yabancı dil olarak Türkçe öğrenen B1 düzeyindeki 20 öğrenciden oluşmaktadır. Nicel veri toplama aracı olarak Sallabaş (2013) tarafından geliştirilen ve geçerlik ve güvenirlik çalışması yapılan “Konuşma Öz Yeterlik Ölçeği”nin, nitel veriler için ise öğrencilere yöneltilen açık uçlu araştırma sorularının kullanıldığı çalışmada, evrenin tamamına ulaşılmıştır. Araştırmada toplanan nicel veriler SPSS 21 istatistik paket programı kullanılarak, nitel veriler ise içerik analizi ile çözümlenmiştir. Araştırma sonucunda, öğrencilerin öz yeterlilik durumlarının ortalamasının üstünde olduğu, ancak kelime hazinesi, dil bilgisinde eksiklik, süre, kaygı gibi etkenlerden dolayı istendik seviyede olmadıkları tespit edilmiştir.



Anahtar Kelimeler:Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretimi, Türkçe Konuşma Becerisi, Öz Yeterlik, ÇOMÜ TÖMER

ABSTRACT

One of the main indicators of the effective learning of the language in the process of learning a foreign language is the learner's speaking skill. There are many physical, cognitive and psychological factors that influence the development of speech skill. The most important of the psychological factors is self-efficacy, which is the intrinsic feasibility of one's ability to perform the behaviors expected of him / her in a particular context. The aim of this research is to determine the speaking self-efficacy of the students who learn Turkish as a foreign language. In the study, it was quantitatively and qualitatively examined whether the students' self-efficacy levels differed in terms of various variables. The sample of the study consisted of 20 students at B1 level students who studied Turkish as a foreign language at Çanakkale Onsekiz Mart University Turkish and Foreign Language Research and Application Center in 2016-2017. As a quantitative data collection tool, "Speech Self-Efficacy Scale", developed by Sallabaş (2013) and validity and reliability study was carried out was used. For the qualitative data, the open-ended research questions were directed to the students and the whole universe was reached. The quantitative data collected in the study were analyzed by SPSS 21 statistical package program and the qualitative data were analyzed by content analysis. As a result of the research, it has been determined that the students are above the average of the self-sufficiency status but not at the desired level due to factors such as vocabulary, lack of linguistic knowledge, duration, anxiety.

Keywords: Teaching Turkish as a Foreign Language, Turkish Speaking Skills, Self-Efficacy, ÇOMÜ TÖMER

1. GİRİŞ

Dil öğrenme, genel olarak *alıcı* (dinleme, okuma) ve *aktarıcı* (konuşma, yazma) dil becerilerinin her birini işlevsel nitelikte kullanabilme yeterliğini gerektirmektedir. “Chomsky, dil olgusunu dil edimi (performance) ile dil yetisi (competence) olarak ikiye ayırmıştır” (Demirel 2010: 45). Dil yetisi, dil ile ilgili sistematik yapı ve kuralların zihinde anlamlandırılmasını; dil edimi ise, zihindeki anlamlı yapıyı günlük hayatta kullanabilmeyi anlatır. “Günlük hayata bakıldığında ise insanın duygu, düşünce, görüş, istek ve hayallerini çevresindeki diğer insanlarla paylaşmak için bu iletişim yollarından en çok sözlü olanı, yani konuşmayı kullandığı görülmektedir” (Temizyürek, Erdem ve Temizkan, 2007: 266).

“İnsanı diğer varlıklardan ayıran konuşma; duygu, düşünce, tasarım ve isteklerin sözle bildirilmesi” (Sever, 2004: 22) anlamına gelen; “zihinde başlayan ve düşüncelerin sözle ifade edilmesiyle tamamlanan bir süreçtir” (Güneş, 2007: 95). Başka bir ifadeyle, konuşma, “insanın doğuştan sahip olduğu, zaman içinde öğrenip yaşamak suretiyle edindiği düşünce ve görüşleri ile kendi istek ve duygularını belli bir maksatla karşısındaki kişi ya da kişilere iletebilmesi” (Çongur, 1999: 15) olarak tanımlanmaktadır.

Sosyal hayat içinde insanın, çevresindeki diğer insanlarla iletişim ihtiyacını gidermek için, ilk etapta konuşma becerisine sahip olması beklenir. Diğer insanlarla ilişkilerini organize etmek suretiyle sosyalleşmek, onları varoluşundan haberdar etmek, olumlu bir kimlik yaratmak, duygu ve düşünceleri etkili şekilde aktarabilmek, en yalın haliyle iyi bir konuşmacı olmayı gerektirir. İster eğitim-öğretim sürecinde, ister gündelik hayatta; dilin inceliklerini



bilmek, aktif kelime hazinesini güçlü kılmak, akışı düzenlemek (giriş, gelişme, sonuç), dinleyende anlamlı örüntüler oluşturmak, vurgu-tonlama ve beden dilini kullanmak, bir dili konuşanın başarısını belirler.

Bireyin günlük yaşamının önemli bir bölümünü dinlemeyle birlikte konuşma oluşturur. Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenen öğrencilerin de Türkçenin konuşma yönünü dikkate almaları ve bu bakımdan ilgili, dikkatli ve sosyal olmaları, konuşmanın bir dili öğrenmede diğer becerilere oranla daha önemli olduğunu fark etmeleri gerekir (Emiroğlu, 2013: 277). Bu noktada, üniversite öğrenimi ya da sadece dil öğrenmek için ülkemize gelen yabancı uyruklu öğrencilerin, kurallara dayalı değil, iletişimsel beceriye odaklanmış dil öğretim ortamlarında yetiştirilmeleri önemlidir. “Yabancı dil öğrenenler dil sınıflarında klasik dil bilgisi öğretimi uygulanmasından ve yeteri kadar dili kullanma fırsatlarının olmamasından şikayet etmekte; buna ek olarak; okuma, yazma ve kelime öğretiminden ziyade iletişim becerilerini geliştirmeye, konuşmaya, dinlemeye öncelik veren bir yöntemin gerekliliğine vurgu yapmaktadırlar” (Bozavlı, 2014).

Hengirmen, (2000: 31–36) iletişime odaklanan dil öğretim yaklaşımının, öğrencileri, kalıpları ezberlemek yerine öğrendiklerini anlamaya ve kavramaya yönlendirdiğini; zihinsel süreçler sonrasında anladıklarını ve kavradıklarını uygulamaya koymaya teşvik ettiğini; iletişimin, öğrencinin cümleler kurmasıyla değil, bu cümleleri sınıflandırması, sorular sorması, bir görüş ifadesi haline getirmesiyle gerçekleştiğini belirtir.

“Yabancı dil öğretim metotlarının çoğu, öğrencilerin amaç dilde iletişim kurmayı öğrenmelerini hedeflemektedir” (Şeref, 2013: 44). Konuşma, öğrenilen yeni bir dile ait iletişimsel yeterlilik durumunun temel göstergelerinden biridir. Demirel, (2010: 102) yabancı dil öğretiminde genel amaçlardan birinin, belki de en önemlisinin, öğrencilerin öğrendikleri dili anlaşılır bir şekilde konuşabilmesi olduğunu ifade etmektedir. Ancak Ladousse (2002)’ye göre dil öğrenmede en problemlili beceri kazanma alanı, konuşmadır. “Yabancı dil kaygısı ile ilgili çalışmalar, en çok yabancı dil sınıflarındaki konuşmalarda kaygının ortaya çıktığını göstermektedir” (Bekleyen, 2004: 30). Kaygı ise, bireyin kendine dair yapabilirlik inancını negatif yönde etkiler, olumsuz değerlendirilme korkusuyla performans göstermekten kaçınmaya sebep olur.

Herhangi bir alanda başarıyı sağlayabilmek, öz güven, motivasyon, düşünsel/ güdüsel/ duygusal olarak ihtiyaç hissetme ve inançla mümkündür. Bu parametreler ise *öz yeterlilik* algısını belirler. Bandura (1986: 30)’a göre öz yeterlilik, “insanların belli bir performansa ulaşabilmelerini sağlayacak eylemleri organize etme ve sergileme becerileri ile ilgili yargıları”dır. Özerkan (2007:29)’a göre ise, “bireyin, beklenen bir ya da bir dizi davranışı gerçekleştirmek için gereksinme duyacağı becerilere ne derece sahip olduğuna ilişkin yargısıdır.”

Öz yeterlilik düzeyi yüksek olan bireyler, belirledikleri hedefe ilerlerken, görev ve sorumluluklarının bilinciyle; istek, çaba, sabır, uyum, beklenmeyen durumlara karşı tolere edebilme yeteneği ortaya koyarlar. Böylelikle başarı da beraberinde gelir. “Yüksek düzeydeki öz yeterlik yüksek düzeyde performans ve başarı ile sonuçlanır. Benzer olarak düşük düzeydeki öz yeterlik ise zayıf performans olarak sonuçlanır. Özetle, kişinin kendisi hakkındaki düşüncesi, başarısı üstüne başarıyı ya da başarısızlığı üstüne başarısızlığı artırabilir” (Smith, 2006; akt. Tertemiz ve Ağıldere, 2015: 253). Bu yüzdendir ki, eğitim öğretim ortamlarındaki başarı ile “akademik öz yeterlilik” kavramı eş değer görülmektedir.



Göçer (2015: 49), öğrencilerin konuşma becerisini kullanabilme yeterliğinin belirlenmesinde *bizzat öğrencilerin görüşlerine başvurulması gerektiğini*; bu yolla Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenen öğrencilerin hedef dile olan ilgileri, ilişkileri ve uğraşlarının artırılabileceğini ve sonucunda da değerlendirme etkinlikleri üzerinden dili etkili kullanma yeterliklerinin de artabileceğini belirtmektedir. Yabancı dil olarak Türkçe öğrenenlerin konuşma öz yeterliliğine odaklanan bu araştırma, onların kendi konuşma becerileri ile ilgili algılarını ortaya koyan bir durum tespiti çalışmasıdır.

Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenen öğrencilerin, öğrenme ve konuşma yeterliklerini etkileyen faktörlerin kontrol edilmesi, kendilerini rahat hissederek daha iyi ifade edebilmelerine ve öz yeterlik algılarının geliştirilmesine yardımcı olabilir. Kaygı durumunu performansına yansıtmayacak şekilde kontrol altına alabilen, öz yeterliliği yüksek öğrenciler, Türkçe konuşma becerisinde de başarılı olabilirler. Bu çalışmanın, hem yabancı dil olarak Türkçenin öğretiminde öz yeterliliği destekleyecek öğrenme ortamlarının oluşturulması için yol gösterici olacağı hem de ilgili alan yazında birkaç taneyi geçmeyen öz yeterlilik çalışmalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmanın amacı ÇOMÜ TÖMER’de yabancı dil olarak Türkçe öğrenen öğrencilerin konuşma öz yeterliklerinin ne düzeyde olduğunu belirlemektir. Bu amaca yönelik olarak aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Konuşma Öz Yeterlik Ölçeği’nden elde edilen puanlara göre yabancı dil olarak Türkçe öğrenen öğrencilerin konuşma öz yeterlik düzeyleri nedir?
 - a. Konuşma Öz Yeterlik Ölçeği’nden elde edilen puanlar öğrencilerin cinsiyetlerine göre farklılık göstermekte midir?
 - b. Konuşma Öz Yeterlik Ölçeği’nden elde edilen puanlar öğrencilerin Türkçe dışında bildiği diğer yabancı dil sayısına göre farklılık göstermekte midir?
2. Öğrencilerin Türkçe konuşma becerileriyle ilgili (dil bilgisi kuralları, konuşma akışını düzenleme, ifade sorunları vs.) açık uçlu sorulara verdikleri cevaplar hangi yöndedir?

Öğrenciler;

 - a. Türkçe konuşurken dil bilgisi kuralları ile ilgili ne gibi sorunlar yaşamaktadır?
 - b. Türkçe yaptıkları bir konuşmayı giriş, gelişme ve sonuç şeklinde planlarken ne gibi sorunlar yaşamaktadır?
 - c. Türkçe yaptıkları bir konuşma esnasında duygu, düşünce ve hayallerini ifade ederken ne gibi sorunlar yaşamaktadır?
 - d. Bir tartışma esnasında Türkçe konuşurken ne gibi sorunlar yaşamaktadır?

3. YÖNTEM

1.1. Desen

Bu çalışmada, yabancı dil olarak Türkçe öğrenen öğrencilerin konuşma öz yeterliğini belirlemeye yönelik karma çeşitleme desenlerden biri olan “Nicel Verileri Doğrulama Modeli” kullanılmıştır. Nicel verileri doğrulama modelinde verileri toplama aracı olarak anket, toplanan verileri desteklemek ve zenginleştirmek amacıyla açık uçlu sorular kullanılır. Bu modelde, araştırmacı bir anket aracında her iki türde verileri toplayabilmektedir



(Creswell, ve Plano Clark, 2011).Bu model, önce nicel verilerin toplanması ve çözümlenmesini, ardından nitel verilerle bunların doğrulanmasını ve genişletilmesini içeren iki aşamalı bir modeldir. Dolayısıyla bu model araştırmacıya nicel verilerin yorumlanması için daha geniş bir perspektif imkânı sağlar.

1.2. Evren ve örneklem

Araştırmanın evreni Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Türkçe ve Yabancı Dil Öğretimi Uygulama ve Araştırma Merkezinde (ÇOMÜ TÖMER) öğrenim gören B1 düzeyindeki 20 öğrenciden oluşmaktadır. Araştırmada evrenin tamamına ulaşılmıştır.

Tablo 1. Örneklem Grubunun Özellikleri

		F	%
Cinsiyet	Kadın	15	75
	Erkek	5	25
Bilinen yabancı dil	Başka dil bilmiyor	2	10
	1 yabancı dil biliyor	4	20
	Çok yabancı dil biliyor	14	70

Araştırmaya 15 kadın (%25,0) ve 5 erkek (%75,0) olmak üzere toplam 20(%100) uluslararası öğrenci katılmıştır. Bildikleri yabancı dil sayılarına göre öğrencilerin dağılımı, Türkçe dışında başka yabancı dil bilmeyen öğrencilerin sayısı 2 (%10), Türkçe dışında 1 yabancı dil bilen öğrencilerin sayısı 4 (%20), Türkçe dışında 1’den çok dil bilenlerin sayısı 14 (%70) şeklinde olduğu görülmektedir.

3.3. Veri Toplama Araçları

a. Konuşma Öz yeterlik Ölçeği

Nicel ve nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışmanın nicel boyutunda; M. E. Sallabaş (2013) tarafından Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenenlerin öz yeterlik inançlarına yönelik olarak geliştirilen “Konuşma Öz Yeterlilik Ölçeği”, yazarın kendisinden mail yoluyla izin alınarak kullanılmıştır. Konuşma Öz Yeterlilik Ölçeği’nin maddelerine ilişkin Cronbach Alfa katsayısı $\alpha = .975$ olarak bulunmuştur. Bu sonuç ölçeğin yüksek güvenilirliğe sahip olduğunu göstermektedir (Kalaycı, 2006). Sonuç olarak 2 boyutlu ve 19 maddeden oluşan bir ölçek geliştirilmiştir(Sallabaş, 2013).

b. Açık uçlu sorular

Açık uçlu araştırma soruları, araştırmacının konu ile ilgili önemli değişkenleri ayrıntılı şekilde tespit etmesine olanak sağlar (Yıldırım & Şimşek, 2005). Açık uçlu sorular bu çalışmada kullanılan konuşma öz yeterlik ölçeği dikkate alınarak hazırlanmıştır. Öğrencilere nicel verilerin doğrulanması ve daha kapsamlı yorumlanabilmesi için dört adet açık uçlu soru sorulmuştur. Böylece konuşma öz yeterliklerine ilişkin düşüncelerini daha ayrıntılı belirtebilmeleri için öğrencilere imkân sağlanmıştır.

3.4. Verilerin Analizi



Toplanan nicel veriler SPSS 21 istatistik paket programı kullanılarak frekans, yüzde, t-testi, tek yönlü varyans analizi (ANOVA) yöntemleriyle; nitel veriler ise içerik analizi yoluyla çözümlenmiştir. İlişkili ya da ilişkisiz iki örneklemin ortalamaları arasında anlamlı bir farkın olup olmadığını belirlemek için t-testi kullanılır (Büyüköztürk vd, 2011). Öğrencilerin konuşma öz yeterlikleri ile cinsiyet faktörü arasındaki ilişkiyi belirlemek için t testi uygulanmıştır. Bir ya da daha çok faktöre göre oluşan grupların bir bağımlı değişken bakımından anlamlı farklılık gösterip göstermediğini test etmek amacıyla Tek Yönlü Anova testi kullanılır (Büyüköztürk vd., 2011). Öğrencilerin konuşma öz yeterlikleri ile Türkçe dışında bilinen yabancı dil sayısı arasındaki ilişkiyi belirlemek için Tek Yönlü Anova (One-Way ANOVA) testi uygulanmıştır. Elde edilen veriler tablo halinde belirtilmiştir.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

1. Konuşma Öz Yeterlik Ölçeği'nden elde edilen puanlara göre yabancı dil olarak Türkçe öğrenen öğrencilerin konuşma öz yeterlik düzeylerine yönelik bulgular

ÇOMÜ TÖMER'de yabancı dil olarak Türkçe öğrenen B1 düzeyindeki 20 uluslararası öğrencinin, uygulanan konuşma öz yeterlik ölçeğinden aldıkları toplam puanın ortalaması aşağıdaki tabloda verilmiştir:

Tablo 2. Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğrenen Öğrencilerin Konuşma Öz Yeterlik Puanlarının Ortalaması

Konuşma Öz Yeterliği	\bar{X}	SS
Genel Ortalama	84,5	24,62

Tablo 2'de yabancı dil olarak Türkçe öğrenenlerin konuşma öz yeterlilik puanlarının ortalamasının 84,5 olduğu görülmektedir. Konuşma öz yeterlik ölçeğinden alınabilecek en fazla puanın 133,00 olduğu düşünüldüğünde bu değer, öğrencilerin konuşma öz yeterliliklerinin ortalamasının üzerinde olduğunu ancak çok da yüksek olmadığını göstermektedir.

a. Konuşma Öz Yeterlik Ölçeği'nden elde edilen puanların öğrencilerin cinsiyetlerine göre dağılımını gösteren bulgular

Tablo 3. Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğrenen Öğrencilerin Konuşma Öz Yeterlik Düzeylerinin Cinsiyetlerine Göre t-Testi Sonuçları

Alt Faktörler	Cinsiyet	N	\bar{X}	Ss	Sd	t	p
Biçim	Erkek	5	4,93	1,96	20	1,12	,275
	Kadın	15	4,04	1,37			
Anlatım ve içerik	Erkek	5	5,32	1,32	20	1,75	,097
	Kadın	15	4,20	1,21			

Tablo 3'te; öğrencilerin konuşma öz yeterlikleri ile cinsiyetleri arasında, "Biçim" ile "Anlatım ve içerik" alt faktörlerine göre ($p > ,05$) anlamlı bir farklılık bulunmamaktadır.



Ancak, yine de erkek öğrencilerin kadın öğrencilere göre bu alt faktörlerde öz yeterlik ortalamalarının daha yüksek olduğu görülmektedir.

b. Konuşma Öz Yeterlik Ölçeği'nden elde edilen puanların öğrencilerin Türkçe dışında bildiği diğer yabancı dil sayısına göre dağılımını gösteren bulgular

Tablo 4. *Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğrenen Öğrencilerin Konuşma Öz Yeterlik Düzeylerinin Bildikleri Yabancı Dillere Göre ANOVA Testi*

Alt Faktörler	Varyans Kaynağı	Kareler Toplamı	Sd	\bar{X}	F	p	Anlamlı Fark
Biçim	Gruplar arası	6,693	2	3,346	1,484	,255	
	Gruplar içi	38,329	17	2,255			
	Toplam	45,022	19				
Anlatım ve İçerik	Gruplar arası	,606	2	,303	,161	,852	
	Gruplar içi	31,973	17	1,881			
	Toplam	32,579	19				

Yapılan varyans analizi sonucunda; “Biçim” ile “Anlatım ve İçerik” alt faktörüne ilişkin öğrencilerin konuşma öz yeterlikleri ile Türkçe dışında bildiği diğer yabancı dil sayısı ($p > ,05$) arasında anlamlı bir fark bulunmamaktadır.

Tablo 5’te yabancı dil olarak Türkçe öğrenen öğrencilerin konuşma öz yeterlik ölçeğine verdikleri cevapların ortalamaları bulunmaktadır:



Tablo 5. Konuşma Öz Yeterlik Ölçeği Madde Ortalamaları

Madde Numarası	Maddeler	\bar{X}
1	Bir konuşmadaki bütün kelimeleri doğru seslendirebilirim.	4,8
2	Konuşurken dil bilgisi kurallarına uygun cümleler kurabilirim.	4,45
3	Konuşurken ekleri yerinde kullanabilirim.	3,55
4	Bir konu hakkında konuşma yapabilirim.	4,6
5	Giriş, gelişme ve sonuç planına uygun olarak bir konuşma yapabilirim.	3,95
6	Düşüncelerimi sözlü olarak konunun dışına çıkmadan	4,9
7	Bilgi sahibi olduğum bir konuda konuşabilirim.	4,4
8	Hayal ettiklerim hakkında bir konuşma yapabilirim.	3,95
9	Duygu ve düşüncelerimi konuşarak ifade edebilirim.	4,45
10	Konuşurken konuya uygun örnekler verebilirim.	4,15
11	Bir tartışmada karşıt görüşler dile getirebilirim.	4,2
12	Konuşmama uygun ifadelerle başlayabilirim.	4,75
13	Belirtilen/seçilen bir konuyla ilgili konuşabilirim.	4
14	Öğrenim hayatımı anlatan bir konuşma yapabilirim.	4,85
15	Tartışmalara sözlü olarak katılabilirim.	5,2
16	Konuşurken aklımdaki şeyleri tam olarak anlatabilirim.	4,5
17	Kendimi akıcı olarak ifade edebilirim.	4,4
18	Düşüncelerimi kesin ve kendimden emin bir biçimde dile	4,5
19	Konuşmamı uygun ifadelerle sonlandırabilirim.	4,9

Tablo 6’da ortalama olarak Yabancı dil olarak Türkçe öğrenen öğrencilerin öz yeterlikleriyle ilgili görüşlerinin bir maddeden alınacak en yüksek 7 puan üzerinden ilk üç ve son üç madde ortalamalarıyla birlikte verilmiştir:

**Tablo 6. Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğrenen Öğrencilerin Öz Yeterlikleriyle İlgili Görüşleri**

Madde Numarası	Ortalaması Düşük Maddeler	\bar{x}
3	Konuşurken ekleri yerinde kullanabilirim.	3,55
5	Giriş, gelişme ve sonuç planına uygun olarak bir konuşma yapabilirim.	3,95
8	Hayal ettiklerim hakkında bir konuşma yapabilirim.	3,95
Ortalaması Yüksek Maddeler		
15	Tartışmalara sözlü olarak katılabilirim.	5,2
19	Konuşmamı uygun ifadelerle sonlandırabilirim.	4,9
6	Düşüncelerimi sözlü olarak konunun dışına çıkmadan anlatabilirim.	4,9

Konuşma öz yeterliğinin belirlenmesi için yapılan bu çalışmada elde edilen veriler üzerinde uygulanan faktör analizinden çıkan sonuç; ortalaması en düşük maddelere bakıldığında, “öğrencilerin konuşurken ekleri yerinde kullanma”, “giriş gelişme ve sonuç planına uygun bir konuşma yapma” ve “hayal edilenler hakkında da bir konuşma yapma” konusunda kendilerini yetersiz hissettiği şeklindedir. Bunun yanında ortalaması en yüksek maddeler incelendiğinde öğrenciler; “tartışmalara sözlü olarak katılabildiklerini”, “konuşmalara uygun ifadelerle son verebildiklerini”, “düşüncelerini sözlü olarak konunun dışına çıkmadan anlatabildiklerini” ifade etmişlerdir.

2. Öğrencilerin Türkçe konuşma becerileriyle ilgili (dil bilgisi kuralları, konuşma akışını düzenleme, ifade sorunları vs.) açık uçlu sorulara verdikleri cevaplara yönelik bulgular

Araştırmada nicel verileri doğrulamak ve zenginleştirmek amacıyla toplanan nitel veriler, çalışmaya katılan öğrencilerin cevaplandığı açık uçlu sorulardan elde edilmiştir. Bu bölümde, açık uçlu sorularla elde edilen nitel bulguların frekanslarına göre dağılımı tablo şeklinde ifade edilmiş ve yorumlanmıştır.

a. Öğrencilerin Türkçe konuşurken dil bilgisi kuralları ile ilgili yaşadıkları sorunlara dair bulgular

Yabancı dil olarak Türkçe öğrenen öğrencilerin dil bilgisi kurallarının konuşma öz yeterliklerine olan etkisine ilişkin düşüncelerini tespit etmek için öğrencilere “Türkçe konuşurken dil bilgisi kuralları ile ilgili ne gibi sorunlar yaşıyorsunuz?” sorusu sorulmuş ve toplanan nitel veriler aşağıda tablo ile ifade edilmiştir.



Tablo 7. Dil Bilgisi Kurallarının Konuşma Öz Yeterliklerine Olan Etkisine İlişkin Öğrenci Görüşleri

<i>Türkçe Konuşurken dil bilgisi kuralları ile ilgili ne gibi sorunlar yaşıyorsunuz?</i>	<i>f</i>
Ekler	6
Öğrencinin ana dili ile Türkçe arasındaki düşünce sistemi ve gramer farkı	4
Fiil çatısı	4
Kuralları karıştırma	2
Fiil çekimleri	2
Telaffuz	2
Alfabe ve sesletim farkı	1
Cümle kuralları	1
Kaynaştırma sesleri	1
Dolaylı anlatım	1
Ortak kelimeler arasındaki anlam farkı	1

Tablo 7 incelendiğinde araştırmaya katılan öğrencilerin 6'sı ekler, 4'ü ana dili ile Türkçe arasındaki düşünce sistemi ve gramer farkı, 4'ü fiil çatısı, 2'si dil bilgisi kurallarını birbirine karıştırmama, 2'si fiil çekimleri, 2'si telaffuz, 1'i kaynaştırma sesleri, 1'i alfabe ve sesletim, 1'i cümle kuralları, 1'i dolaylı anlatım konularında ve 1 de ana dili ile Türkçe arasındaki bazı ortak kelimelerde anlam farklılığından dolayı sorun yaşamaktadırlar. Öğrencilerin dil bilgisinde en çok sorun yaşadıkları konunun ise "Ekler" konusu olduğu görülmektedir. Öğrencilerin bu konuyla ilgili görüşleri şu şekildedir:

"Ekleri yanlış kullanıyorum. Mesela "çocuk paltosu", "çocuğu paltosu", "çocuk palto. Hala bazen karıştırıyorum. Mesela "Tenis oynamayı beğeniyorum.", "Tenis oynaması beğeniyorum."(Ö3, Ekler).

"Konuşurken bazen bazı fiillere ek getirirken zorlanıyorum." (Ö15, Ekler).

"Evet yaşıyorum. Çünkü bizim dilimizde kuralları biraz farklı. Çünkü cümlede özne, fiil ve nesne ayarlaması farklı."(Ö14, Ana dili ile Türkçe arasındaki düşünce sistemi ve gramer farkı)

"Mesela dilimde "yemek yiyeceğim" söylemiyoruz. Sadece "yiyeceğim" diyoruz. Bu da benim için çok zor geliyor. Yani yemekten başka ne yiyebiliriz?! Bu sadece bir örneği."(Ö2, ana dili ile Türkçe arasındaki düşünce sistemi ve gramer farkı).

Türkçe sondan eklemeli bir dil olduğu için her ne kadar kendi yapısı içerisinde belirli bir sistematığe sahip olsa da ana dili Türkçe olmayan ve Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenen bireylerin bu sistematığe uyum sağlaması oldukça zordur. Eklerin görevleri, eklendiği kelimeye kazandırdığı yeni anlamlar, ses uyumuna göre değişimleri gibi konular, öğrencileri sonradan eklemeli dilin sistematığını tanıyana kadar zorlayan konulardır. Ana dili farklı olan öğrencilere Türk dilinin mantığı farklı ve karmaşık görünmektedir. Bu durum öncelikle Türkçeye uyum sürecini gerektirmektedir. Öğrencilerin Türkçeyi tanımaları ve Türkçe dil mantığına uygun düşünebilmeleri, dil bilgisi konularının da daha anlaşılır olmasını sağlayacaktır. Dil bilgisi konularını kavrayabilen öğrenciler, konuşma esnasında daha doğru ve anlam bakımından zengin cümleler kurabilir. Aynı zamanda muhatabının konuşmasını da



daha doğru ve rahat anlayabilir. Bu da öğrencilerin konuşma öz yeterliğini olumlu yönde etkileyecek bir durumdur. Çünkü kendini doğru ifade eden ve muhatabı doğru anlayabilen bireyler, karşılıklı iletişim kurmada kendilerini daha yeterli hissedecektir.

b. Öğrencilerin Türkçe yaptıkları bir konuşmayı giriş, gelişme ve sonuç şeklinde planlamaları ile ilgili yaşadıkları sorunlara dair bulgular

Yabancı dil olarak Türkçe öğrenen öğrencilerin konuşma planlamasının konuşma öz yeterliklerine olan etkisine ilişkin düşüncelerini tespit etmek için öğrencilere “Türkçe yaptığınız bir konuşmayı giriş, gelişme ve sonuç şeklinde planlarken ne gibi sorunlar yaşıyorsunuz?” sorusu sorulmuş ve toplanan nitel veriler aşağıda tablo ile ifade edilmiştir.

Tablo 8. Konuşma Planlamasının Konuşma Öz Yeterliklerine Olan Etkisine İlişkin Öğrenci Görüşleri

<i>Türkçe yaptığınız bir konuşmayı giriş, gelişme ve sonuç şeklinde planlarken ne gibi sorunlar yaşıyorsunuz?</i>	<i>f</i>
Uzun uzun düşünme	4
Sonucu toparlayamama	3
Kendini doğru ifade edememe	3
Pratik eksikliği	2
Öğrencinin ana dili ile Türkçe arasındaki düşünce sistemi farklılığı	1
Düzenli cümle kuramama	1
Dil bilgisi kurallarına aşırı dikkat etme	1

Tablo 8 incelendiğinde araştırmaya katılan öğrencilerin 4’ü “uzun uzun düşünme”, 3’ü “sonucu toparlayamama”, 3’ü “kendini doğru ifade edememe”, 2’si “pratik eksikliği”, 1’i “ana dili ile Türkçe arasındaki düşünce sistemi farklılığı”, 1’i “düzenli cümle kuramama”, 1’i “dil bilgisi kurallarına aşırı dikkat etme” gibi problemlerden dolayı sorun yaşadığı görülmektedir. Öğrencilerin konuşma planlaması konusunda en çok “uzun uzun düşünme” problemi olduğu dikkat çekmektedir. Öğrencilerin bu konuyla ilgili görüşleri şu şekildedir:

“Bir konu açıkladığım zaman kafamda bir plan yapıyorum nasıl söyleyeceğim, hangi kelime kullanacağım. Her zaman doğru söylemek istiyorum bundan dolayı her zaman çok düşünüyorum nasıl anlatacağım.”(Ö4, Uzun uzun düşünme)

“Giriş ve gelişmede sıkıntı yaşamıyorum fakat sonuç bölümünde bazen anlatmak istediğim şeyi toparlayabiliyorum.”(Ö15, Sonucu toparlayamama)

“Konuşurken hep kalıpları düşünüyorum mesela şimdi çok kural öğrendim. Konuşurken hepsini kullanmak istiyorum ama yanlış oluyor yani anlam yanlış oluyor. Bazen en son cümlemi ilk söylüyorum ve ters bir şekilde konuşuyorum.”(Ö5, Kendini doğru ifade edememe).

Giriş, gelişme ve sonuç planına uygun, belirlenen konunun dışına çıkmadan doğru mantıksal sıranın ve düzenin izlendiği bir konuşma yapmak özellikle yabancı dil öğrenen öğrenciler için oldukça zordur. Bu durum hazırlıklı konuşmadansa hazırlıksız konuşmalar için daha da güçtür. Hazırlıksız konuşmalarda daha hızlı düşünmeye ihtiyaç olduğundan öğrenciler, konuşmasını zihninde planlayabilecek ve kurgulayabilecek yeterli zamanı bulamamaktadırlar. Öğrenciler konuşmayı zihinlerinde planlayamadıkları için belirli bir



konuda konuşmaya başlayıp çok farklı bir konuda konuşmayı sonlandırabilirler. Bu da yapılan konuşmanın kalitesini düşürebilmektedir. Maalesef ki bu gibi durum da öğrencilerin konuşma öz yeterliklerini olumsuz yönde etkilemektedir.

c. Öğrencilerin Türkçe yaptıkları bir konuşma esnasında duygu, düşünce ve hayallerini ifade ederken yaşadıkları sorunlara dair bulgular

Yabancı dil olarak Türkçe öğrenen öğrencilerin kendini ifade edebilme durumunun konuşma öz yeterliklerine etkisine ilişkin düşüncelerini tespit etmek için öğrencilere “Türkçe yaptığınız bir konuşma esnasında duygu, düşünce ve hayallerinizi ifade ederken ne gibi sorunlar yaşıyorsunuz?” sorusu sorulmuş ve toplanan nitel veriler aşağıda tablo ile ifade edilmiştir.

Tablo 9.Düşüncelerini İfade Ederken Yaşanan Sorunların Konuşma Öz Yeterliklerine Olan Etkisine İlişkin Öğrenci Görüşleri

<i>Türkçe yaptığınız bir konuşma esnasında duygu, düşünce ve hayallerinizi ifade ederken ne gibi sorunlar yaşıyorsunuz?</i>	<i>f</i>
Bilinen kelime sayısı azlığı	4
Kelimeleri unutma	3
Kendini ifade edememe	3
Hata yapma kaygısı	2
Dil bilgisi kurallarına yeterince hakim olamama	2
Kültür farkı	1
Öğrencinin ana dili ile Türkçe arasındaki düşünce sistemi farklılığı	1
Muhataba karşı mahcup olma kaygısı	1
Heyecanlanma	1

Tablo 9 incelendiğinde araştırmaya katılan öğrencilerin 4’ü “bilinen kelime sayısı azlığı”, 3’ü “kelimeleri unutma”, 3’ü “kendini ifade edememe”, 2’si “hata yapma kaygısı”, 2’si “dil bilgisi kurallarına yeterince hakim olamama”, 1’i “kültür farkı”, 1’i “ana dili ile Türkçe arasındaki düşünce sistemi farklılığı”, 1’i “muhabata karşı mahcup olma kaygısı”, 1’i “heyecanlanma” gibi durumlardan dolayı sorun yaşadığı görülmektedir. Öğrencilerin düşünceleri ifade etme konusunda en çok “bilinen kelime sayısı azlığı” problemi olduğu dikkat çekmektedir. Öğrencilerin bu konuyla ilgili görüşleri şu şekildedir:

“Konuşurken duygularımı ve hayallerimi ifade ederken tam istediğim şeyleri söyleyemiyorum. Bu sıkıntım galiba sözlüktendir. Kelime hazinesim az olduğu için. Ama ben yine de uğraşıyorum düşüncelerimi anlatabilirim inşallah.”(Ö6, Bilinen kelime sayısı azlığı).

“Önce öğrendiğim bazı kelimeleri ve deyimleri untabilirim ve cümle kurarken hatırlamam ama genelde o kadar sorun yaşamıyorum. Benim için pratik en önemli. Ayrıca Türkleri dinlerken iyi öğreniyorum.”(Ö1, Kelimeleri unutma).

“Düşüncelerimi söylediğim zaman çok sıkıntılar oluyor çünkü düşüncelerim çok farklı ve sanırım bu sıkıntı farklı kültürden icad ediyor. Yani düşünce kültürle alakalı. Duygularım ve düşüncelerim de anlatırken bazen beni anlamıyorlar. Mesela ben beş dakika konuşuyorum ve nihayet o konuyu bitiriyorum. Karşı taraf bana gülüyor. Halbuki ben mutsuz bir konuyu onun



için açıkladım. Belki de hayallerimi veya duygularımı doğru bir şekilde ifade edemedim. Kendimi ifade edemiyorum, anlatamıyorum.”(Ö5, Kendini doğru ifade edememe).

Her birey kendi içerisinde pek çok yaşantı ve deneyimi barındırır. İnsanoğlu sosyal bir varlık olduğu için diğer bireylerle etkileşim kurma; duygu, düşünce ve deneyimlerini aktarma ihtiyacı duyar. Yabancı dil öğrenen öğrencilerin duygu ve düşüncelerini rahatça ifade edebilmesinin önündeki en büyük sorunlardan birisi de sahip oldukları kelime hazinesidir. Birey bildiği kelime sayısı kadar kendini ifade edebilir ve muhatabını da ancak o kadar anlayabilir. Yani öğrencinin yabancı dilde aktarabildiği düşünce dünyası, bildiği kelimelerle sınırlıdır. Kelime sayısının azlığı yanında hata yapma kaygısı ve heyecan gibi psikolojik faktörler de konuşma öz yeterliğine olumsuz yönde etki etmektedir.

d. Öğrencilerin bir tartışma esnasında Türkçe konuşurken yaşadıkları sorunlara dair bulgular

Yabancı dil olarak Türkçe öğrenen öğrencilerin karşılıklı etkileşim ortamının konuşma öz yeterliklerine etkisine ilişkin düşüncelerini tespit etmek için öğrencilere “Bir tartışma ve karşılıklı konuşma esnasında konuşurken ne gibi sorunlar yaşıyorsunuz?” sorusu sorulmuş ve toplanan nitel veriler aşağıda tablo ile ifade edilmiştir.

Tablo 10. Karşılıklı Etkileşim Ortamının Konuşma Öz Yeterliklerine Olan Etkisine İlişkin Öğrenci Görüşleri

<i>Bir tartışma ve karşılıklı konuşma esnasında konuşurken ne gibi sorunlar yaşıyorsunuz?</i>	<i>f</i>
Kendini ifade edememe	3
Muhatabı anlayamama	2
Muhatabın kendisini anlamaması	2
Hata yapma kaygısı	2
Kelimeleri unutma	1
Kendini yeterli görmeme	1
Hızlı konuşamama	1

Tablo 10 incelendiğinde araştırmaya katılan öğrencilerin 3’ü “kendini ifade edememe”, 2’si “muhatabı anlayamama”, 2’si “muhatabın kendisini anlamaması”, 1’i “hata yapma kaygısı”, 1’i “kelimeleri unutma”, 1’i “kendini yeterli görmeme”, 1’si “uzun uzun düşünme”, 1’i “pratik eksikliği” gibi durumlardan dolayı sorun yaşadığı görülmektedir. Öğrencilerin karşılıklı konusunda en çok “kendini doğru ifade edememe” problemi olduğu dikkat çekmektedir. Öğrencilerin bu konuyla ilgili görüşleri şu şekildedir:

“Bazen insanlar anlamıyorlar ne anlatmak istiyorum ya da yanlış bir şey söylediğim zaman gülüyorlar.”(Ö4, Muhatabın kendisini anlamaması)

“Tartışmayı seviyorum ama pek iyi olmuyor. Bazı şeyleri söylemek istiyorum ama bilmiyorum Türkçe nasıl. O yüzden kendime kızıyorum. Farzederim sınıfta bir konuyu iyi şekilde biliyorum ve onun hakkında çok şeyler okudum ve yeterli bilgim var ama bunları anlatamıyorum ve asabi oluyorum.”(Ö6, Kendini ifade edememe).

“Biraz hızlı konuşuyorlar, biraz iyi duymuyorum o yüzden biraz zor oluyor ama o kadar sıkıntım değil, anlaşabilirim.”(Ö14, Muhatabı anlayamama)



“Konuşma hızım daha düşüktür bu nedenle bilgi tartışmalarda hızlı konuşamayıp düşünerek konuşuyorum ve içimdekileri hikaye haline getirmekte zorluk çekiyorum.(Ö12, Hızlı konuşamama)

Konuşma becerisinin etkili şekilde kullanılması gereken yerlerden birisi de tartışma ortamlarıdır. Tartışma ortamlarında taraflar kendi tezlerini savunur, karşı tarafın tezini çürütmeye çalışırlar. Bunun için de muhatabın doğru anlaşılması ve de kişinin kendisini doğru ifade etmesi gerekmektedir. Araştırmaya katılan öğrenciler, kendilerini tartışma esnasında konuşurken sorun yaşadıklarını dile getirmişlerdir. Bu durum da öğrencilerin konuşma öz yeterliklerini olumsuz etkilemektedir.

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

Araştırmanın sonuçları incelendiğinde yabancı dil olarak Türkçe öğrenen öğrencilerin konuşma öz yeterliklerinin ortalamasının üzerinde olduğu ancak çok da yüksek olmadığı görülmektedir. Bu sonuç, Sallabaş'ın (2012) yaptığı çalışma ile aynı doğrultudadır. Bunun yanında öğrencilerin konuşma öz yeterliklerinin cinsiyetlerine ve Türkçe dışında bildikleri diğer yabancı dil sayılarına göre farklılık göstermediği tespit edilmiştir. Öğrencilerin ölçek maddelerine verdikleri cevaplar doğrultusunda ortalaması en düşük maddeler incelendiğinde, konuşurken ekleri yerinde kullanamadıkları, giriş, gelişme ve sonuç planına uygun olarak bir konuşma yapamadıkları, hayal ettikleri hakkında bir konuşma gerçekleştiremedikleri; ortalaması en yüksek maddeler incelendiğinde ise, tartışmalara sözlü olarak katılabildikleri, konuşmalarını uygun ifadelerle sonlandırabildikleri, düşüncelerini sözlü olarak konunun dışına çıkmadan anlatabildikleri ortaya çıkmıştır.

Bu araştırmanın nitel boyutundan elde edilen bulgulara göre, öğrencilerin konuşma öz yeterliklerini etkileyen diğer faktörlerin de konuşma esnasında yaşadıkları bazı sorunlar olduğu söylenebilir. Bu sorunlar; dil bilgisi konularında eksiklik, hedef dilin ana dilden gramer ve düşünce sistemi olarak farklı oluşu, kelime hazinesinin yetersiz oluşu, kendini doğru ve etkili şekilde ifade edememe, konuşma esnasında konuşmayı planlayacak yeterli sürenin olmaması, hata yapma kaygısı ve çekingenlik şeklinde genellenebilir. Bu durum öğrencilerin konuşma becerilerinin ve öz yeterliklerinin psikolojik, bireysel ve çevresel pek çok boyutu olduğunu göstermektedir.

Çalışmadan çıkan sonuçlar doğrultusunda aşağıdaki önerilerde bulunulabilir:

1. Yabancı dil olarak Türkçe öğrenenlerin kendilerini eksik hissettiği konularda destek verilebilir, konuşmaya teşvik edici etkinlikler düzenlenebilir ve kendilerini bu alanda geliştirebilmeleri için öz yeterlik durumlarına katkı sağlayacak öğrenme ortamları hazırlanabilir.
2. Yabancı dil olarak Türkçe öğrenenlerin konuşma öz yeterliklerini etkileyen psikolojik, bireysel ve çevresel faktörlerin ayrıntılı şekilde incelendiği, öz yeterliklerin artırılmasına katkı sağlayacak araştırmalar planlanabilir.
3. Ayrıca, yabancı dil olarak Türkçe öğrenenlerin konuşma öz yeterlilik durumunu belirlemeye odaklanan bu çalışmadan hareketle, diğer beceri alanları (dinleme, okuma, yazma) için de benzer çalışmalar yapılabilir.
4. Aynı çalışmanın, Türkiye'deki bütün TÖMER öğrencileri üzerinde, daha geniş kapsamlı hali gerçekleştirilebilir.



KAYNAKÇA

- Bandura, A. (1986). Social foundations of thought and action: A social cognitive theory. Englewood Cliffs Prentice Hall.
- Bekleyen, N. (2004). Foreign language anxiety, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 13(2) s. 27-39.
- Bozavlı, E. (2014). Yabancı dil öğretiminde alternatif bir okul modeli. The Journal of Academic Social Science, 2(1), ss. 110-120.
- Büyüköztürk, Ş., Bökeoğlu, Ö. ve Köklü, N. (2011). Sosyal bilimler için istatistik(7.baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Creswell, J. W. ve Plano-Clark V. L. (2011) Designing and conducting mixed methods research(Gözden geçirilmiş 2. Baskı). London: Sage Publication s.65
- ÇONGUR, R. (1999). Söz sanatı, güzel söz söyleme. Ankara: TRT Yayınları.
- Demirel, Ö. (2010). Yabancı dil öğretimi: dil pasaportu, dil biyografisi, dil dosyası (8. Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Emiroğlu, S. (2013). Konuşma eğitimi. M. Durmuş ve A. Okur, (Ed.), Yabancılara Türkçe öğretimi el kitabı içinde (ss. 277-291). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Göçer, A. (2015). Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde konuşma becerisinin gelişim durumunun belirlenmesi. Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (Özel Sayı-II). Ss.47-56.
- Güneş, F. (2007). Türkçe öğretimi ve zihinsel yapılandırma. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Hengirmen, M. (2000), Yabancı dil öğretim yöntemleri ve tömer yöntemi (3. Baskı). Ankara: Engin Yayınevi.
- Kalaycı, Ş. (Ed.) (2006). SPSS uygulamalı çok değişkenli istatistik teknikleri. Ankara: Asil Yayın Dağıtım.
- Ladousse, G.P. (2002). Speaking personally: quizzes and questionnaires for fluency practise. Klett Ernst / Schulbuch.
- Özerkan, E. (2007). Öğretmenlerin öz yeterlilik algıları ile öğrencilerin sosyal bilgiler benlik kavramları arasındaki ilişki. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sallabaş, M. E. (2012). Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenenlerin konuşma öz yeterliliklerinin değerlendirilmesi. Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi, s.162
- Sallabaş, M. E. (2013). Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenenler için konuşma öz yeterlik ölçeği: geçerlilik ve güvenilirlik çalışması. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, s. 36
- Sever, S. (2004). Türkçe öğretimi ve tam öğrenme (4. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Şeref, İ. (2013). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde yazma ve konuşma becerileri kazandırmada iletişimsel yaklaşımın kullanımı için model önerisi. International Journal of Language Education and Teaching. 1. ss. 43-60.
- Temizyürek, F. Erdem, İ., ve Temizkan, M. (2007). Konuşma eğitimi. Ankara: Öncü Kitap.



Tertemiz, N., Ağıldere, S. (2015). Yabancı diller eğitimi bölümünde okuyan öğrencilerin yabancı dil öğretimine yönelik yeterlik inanç ve görüşleri. Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. 30(1). ss. 252-267.

Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2005). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

GENÇLERİN VE YAŞLILARIN YAŞLILIK SÜRECİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLERİ: KARŞILAŞTIRMALI BİR ÇALIŞMA

Yrd. Doç. Dr. Gülsüm KORKUT

Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi,
İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Sosyal Hizmet Bölümü

Yrd. Doç. Dr. Meyrem TUNA UYSAL

Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi,
Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü

ÖZET

Çocukluktan yetişkinliğe geçiş süreci olarak ifade edilen gençlik dönemi, fiziksel ve zihinsel değişimin yanı sıra kendine özgü hayat tarzı, değerleri, toplumsal hayattan beklentileri, yaşama dair görüşleri ve sorunları olan bir süreçtir. Buna karşılık yaşamın son evresi olan yaşlılık sürecinin de kendine özgü özellikleri bulunmaktadır. Toplumda bir saygınlığı olan yaşlıların yıllar itibariyle kazandıkları deneyimlerini ve bilgilerini aktararak yeni nesillerin sosyalleşmesine katkı sağlamalarının yanı sıra bu süreçte geçirdikleri bedensel ve zihinsel değişimlerle birlikte pek çok sorun yaşlılık sürecinde karşılarına çıkabilmektedir. Dolayısıyla farklı yaş gruplarında yer alan gençlerin ve yaşlıların yaşlılık sürecine ilişkin beklentileri, değer yargıları ve görüşleri birbirinden farklı olabilmektedir. Bu çalışma yaşamın başlangıcında sayılan gençlerin ve yaşamın son evresinde yer alan yaşlıların yaşlılık sürecine ilişkin görüşleri ile ilgili durumu değerlendirmek ve karşılaştırmak amacıyla Burdur Merkez'de ikamet eden toplam 15 genç ve 15 yaşlı bireyle yapılan görüşmelere dayanmaktadır. Elde edilen veriler kategorik içerik analizi yöntemi ile değerlendirilerek, Burdur'da yaşayan gençlerin ve yaşlıların yaşlılık sürecine ilişkin görüşleri karşılaştırılarak analiz edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gençlik, Yaşlılık, Yaşlanma Süreci.



OPINIONS OF YOUNG AND OLD PEOPLE ABOUT OLD AGE PROCESS: A COMPARATIVE STUDY

ABSTRACT

The youth period, expressed as the process of transition from childhood to adulthood, is a process that has its own unique lifestyle, values, social life expectancy, views and problems, as well as physical and mental change. The old age process, which is the last phase of life, similarly has its own characteristics. In addition to contributing to the socialization of the new generations by conveying their experiences and knowledge they have gained over the years, the elderly, who have a reputation in the society, can cope with many problems in the aging process with their physical and mental changes. Therefore, the expectations, value judgments and views of the elderly and young, which are in different age groups, can be different from each other. This study is based on interviews with a total of 15 young and 15 elderly individuals residing in Burdur Center to evaluate and compare the situation of young people who are considered to be at the beginning of life and the elderly in the last stage of life. The obtained data were evaluated by categorical content analysis method and tried to be analyzed by comparing the opinions of young and the elderly living in Burdur about the old age process.

Keywords: Youth, Aging, Aging Process.

1. GİRİŞ

Yaşlılık süreci, fiziksel ve ruhsal anlamda bir yavaşlama dönemi olarak ifade edilebilmekte ve içerisinde kendine özgü özellikleri barındırmaktadır. Fiziksel ve ruhsal anlamda bir yavaşlamanın yanı sıra yaşlılık süreci, sosyal, ekonomik, kültürel ve toplumsal anlamda da sorunları olabilen bir dönemdir. Gençlik dönemi ile kıyaslandığında günlük yaşam pratikleri anlamında bir yavaşlamanın olduğu, belirli hastalıkların ağırlıkla hissedilebildiği, geçim sıkıntısının yaşanabildiği, kuşaklararası çatışmanın olduğu, değişen koşullara uyum sağlamada yeteneğin azaldığı ve sosyo-kültürel imkânlarla ulaşabilme, sosyal ilişkilerin zayıfladığı ve toplumsal dışlanmanın yaşanabildiği aşikârdır. Buna karşılık yaşanması muhtemel sorunların yanı sıra yaşlılık sürecinde yaşlıların statü, kendinden sonra gelen kuşaklara yol gösterici olma, bilgi birikimlerini ve deneyimlerini aktarma gibi artıları da bulunmaktadır.

Bu çalışmada yaşamın ilk evrelerinde sayılan gençlerin yaşlılık süreciyle ilgili görüşleri ile yaşlılık süreci içerisinde olan yaşlıların görüşleri karşılaştırarak aralarındaki farklılıklar ya da benzerlikler saptanmaya çalışılmıştır. Çalışma gençler ile yaşlıların karşılaştırmalı bir analizine imkan vermekle birlikte aynı zamanda gençler üzerinde yaşlılık sürecinin muhtemel sorunları ve kendine has özellikleri ile ilgili bir farkındalık da oluşturmaktadır. Çünkü yaşlı bireylerin bu süreçte karşılaşmaları kuvvetle muhtemel sorunların genç kuşaklar tarafından anlaşılması ve onlar tarafından destek görmeleri sorunların üstesinden gelebilme anlamında büyük önem arz etmektedir.

2. KAVRAMSAL BİR GİRİŞ: GENÇLİK VE YAŞLILIK

Gençlik üzerine literatürde çeşitli tanımlamalar yapılmaktadır. Gençlik kavramı toplumdan topluma değişmekle birlikte biyolojik, psikolojik ve sosyolojik yönleri bulunan bir kavramdır. Nitekim gençlik üzerine herkesin genel geçer kabul ettiği bir tanımı ve yaş aralığı



bulunmamaktadır. Buna göre gençlik dönemi UNESCO tarafından 15-25 yaş aralığında belirlenirken, Birleşmiş Milletler (BM) gençlik dönemini 12-24 yaş arası olarak öngörmektedir. Türkiye ise BM'nin belirlediği 12-24 yaş arasını gençlik dönemi olarak kabul etmektedir. Gençlik dönemi böylece ergenlik yaşına girmeye başlamakta ve 18 yaşından sonra da görece olarak yetişkinlik dönemine girmeye sonlanmaktadır diyebiliriz (hugaum.hacettepe.edu.tr, 2017).

Buna karşılık genç tanımında görüldüğü üzere yaşlı kavramı tanımlaması da toplumdaki topluma değişmekle birlikte tek bir yaşlı tanımlaması söz konusu değildir. Dolayısıyla yaşlı kavramını çeşitli açılardan ele alarak daha anlaşılabilir kılabiliriz. Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ), yaşlılığı kişinin yaşadığı çevreye uyum sağlama yeteneğinin azalması olarak tanımlamakta ve yaşlı kategorisini de kronolojik yaş doğrultusunda 60-74 olarak belirlemektedir. Bu sınıflandırmaya göre; 60-74 yaş arası yaşlılık, 75-89 yaş arası ise ileri yaşlılık olarak gösterilmektedir (Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı, 2013: 2).

Aslında yaşlı tanımlanmasında, kronolojik yaşın günümüzde yeterli bilgi vermemesi nedeniyle yaşlanmanın biyolojik, psikolojik ve toplumsal yönlerinin de ele alınması gerekmektedir. (Görgün Baran vd., 2005: 24). Çünkü yaşlılık, biyolojik yeteneğin azalmasıyla ortaya çıkan biyolojik, psikolojik ve sosyolojik yönleri olan bir süreçtir (Kalkan, 2008: 4). Yaşlanma bireyin biyolojik yapısında, psikolojisinde ve toplumsal ilişkilerinde değişikliklere neden olan normal ve kaçınılmaz bir süreçtir (Kalınkara, 2004: 59).

Yaşlılık kavramı, fizyolojik bir olgu olup kişilerin fiziksel ve ruhsal anlamda güçlerini bir daha yerine gelmeyecek şekilde yavaş yavaş kaybetme hali olarak ifade edilmektedir (MEB, 2011: 4). Dolayısıyla yaşamın son evresi olan yaşlılık süreci fiziksel ve ruhsal anlamda yavaşlamanın yanı sıra sosyal, ekonomik, kültürel, sosyal güvenlik, bakım ve destek gibi hizmetlere ve imkânlarla ulaşabilme anlamında da bir yavaşlama hatta bazen bir durgunluk dönemi dahi olabilmektedir.

Yaşlanma sürecinde birey biyolojik, psikolojik ve sosyolojik olarak bazı değişikliklere uğramaktadır. Bu değişiklikler, bireyin kalıtsal özelliklerine, fiziksel ve ruhsal anlamda geçirdiği değişikliklere, yaşam tarzına, gündelik yaşam pratiklerini uygulama biçimine göre farklılaşmaktadır (Özben, 2008: 98).

3. YAŞLILIK SÜRECİ İLE İLGİLİ YAPILAN ÇALIŞMALAR

Bir toplumda nüfusun yaşlanması, o toplumun nüfusunun yaş aralıklarının değişerek o nüfus içindeki çocukların ve gençlerin oranının azalması ve yaşlı nüfus sayısının görece olarak artmasıdır (DPT, 2007: 5). *İnsanlar ne zaman yaşlanırlar? Gençler toplumun en yaşlılarına nasıl bakar? Yaşlılar kendilerini nasıl görürler?* gibi sorulara bireylerin verdiği cevaplar toplumdaki topluma değişmekte ve yaşlılığın sadece biyolojik bir süreç olmayıp bunun yanında psikolojik ve sosyolojik bir süreç olduğunu da göstermektedir (Mascionis, 2012: 390).

2016 yılı itibarıyla Dünya'daki yaşlı nüfusa baktığımızda 65 yaş ve üzeri yaşlı nüfus 635.747.010 iken bu rakam dünya toplam nüfusunun %8,7'sine denk gelmektedir. Türkiye'de ise 65 yaş ve üzeri yaşlı nüfus 6.651.503 olup, toplam nüfusun %8,3'üne eşittir. Dünya genelinde en yüksek yaşlı nüfus oranına sahip ilk üç ülke sırasıyla %31,3 ile Monako, %27,3 ile Japonya ve %21,8 ile Almanya'dır. Türkiye ise yaşlı nüfus oranı bakımından 167 ülke arasında 66. sırada yerini almaktadır (tuik.gov.tr, 2017). TÜİK'in "*İstatistiklerle Yaşlılar 2016*" raporu'na göre 65 ve daha yukarı yaş olarak ifade edilen yaşlı nüfus; 2012 yılında 5



milyon 682 bin 3 kişi iken son beş yılda % 17,1 artarak 2016 yılında 6 milyon 651 bin 503 kişi olmuştur (tuik.gov.tr, 18.03.2017).

Yaşlılık, nüfus içinde yaşlıların oranının artması ve yaşlılık döneminin uzamasıyla birlikte toplumsal yapıda yaşanan değişimler yaşlılığın yapısal değişime uğramasına neden olmuştur. Bu gelişmeler sonucunda yaşlılık ve yaşlanma süreçleri bilimsel çalışmalara daha fazla konu olmaya başlamıştır (Ceylan ve Kurtkapan, 2015: 35).

Dolayısıyla yaşlılık ve yaşlanma süreciyle ilgili yapılan çalışmalar ele alındığında; “Türkiye’de Yaşlıların Durumu ve Yaşlanma Ulusal Eylem Planı”nda (2007) bireylerin başarılı bir biçimde yaşlanmasının yalnızca biyolojik ve fiziksel özellikleriyle değil, psikolojik, ekonomik ve toplumsal özellikleriyle de ilişkili olduğu saptanmıştır.

Tamam ve Öner (2001); ‘Yaşlılık Çağı Depresyonları’, adlı çalışmada toplum ruh sağlığı açısından önemli sorunlara yol açabilen yaşlılık çağı depresyonunun nedenleri üzerinde durulmuş, depresyonun mevcut fiziksel hastalığa olan olumsuz etkilerinin önüne geçilmesi önerilmiştir.

İçlin (2010); ‘Yaşlılar ve Yaşlılığın Değerlendirilmesi: Denizli İli Üzerine Niteliksel Bir Araştırma’ isimli çalışmada ise bireylerin yaşlılık sürecini nasıl değerlendirdikleri ve yaşamı nasıl anlamlandırdıkları ve başarılı yaşlanmayı oluşturan faktörler ele alınmıştır.

Özkan ve Purutçuoğlu (2010); ‘Yaşlılıkta Teknolojik Yeniliklerin Kabulünü Etkileyen Sosyalleşme Süreci’ adlı çalışmada yaşlı bireylerin yenilikleri kabullenme durumları üzerinde sosyalleşme sürecinin etkisi üzerinde genç aile üyelerinden alınan yardım ile kitle iletişim kaynaklarıyla ve aile dışı kişisel bilgi kaynaklarıyla gerçekleşen etkileşimin rolü irdelenmiştir.

Özmete (2008); ‘Yaşlılıkta Yaşamın Anlamının Refah Göstergeleri İle Yordanması’ isimli çalışmada yaşlılık sürecinde yaşamın anlamı refah göstergeleri ile sorgulanmış olup, ekonomik iyilik, konut durumu ve sağlıklı olma ve sağlıklı yaşama biçimi gibi objektif refah göstergeleri ile yaşam tatmini, mutluluk, bireylerarası ilişkiler ve ailede etkileşim gibi subjektif refah göstergeleri değerlendirilmiştir.

İçli (2008); ‘Yaşlılar ve Yetişkin Çocuklar’ adlı çalışmada yaşlandıkça rolleri ve ilişkileri değişen yaşlıların yaşlılık döneminde karşılaşılabilecekleri sorunların kuşaklararası dayanışma, informal bakım, yardım ve destek ilişkilerini sosyolojik bir açıdan ele alınmıştır.

Son olarak Aközer vd. (2011); ‘Türkiye’de Yaşlılık Dönemine İlişkin Beklentiler Araştırması’ isimli çalışmada Türkiye’de uzun dönemde değişen aile yapısı içerisinde yaşlıların bugünkü konumu, aile ilişkileri, aile bireylerinin yaşlılara ve yaşlılığa ilişkin tutum ve beklentileri ve yaşlılara yönelik geliştirilen politikalar değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak geçmişten günümüze kadar yapılan değişik çalışmalarla yaşlanma sürecini etkileyen faktörlerde kalıtsal özelliklerin yanı sıra bireyin psikolojik yapısı, yaşam tarzı, beslenme biçimi, aile yapısı, vb. özelliklerinin de etkili olduğu ortaya çıkmıştır.

4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ VE TEKNİKLERİ

Ülkemizde yaşlı nüfus oranının artmasıyla birlikte yaşlılara yönelik çalışmalara daha fazla ihtiyaç duyulmaktadır. Buna göre bu çalışmada soruna en uygun kesime yönelik bulguların elde edilebilmesi için kartopu örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Kartopu örnekleme yönteminde süreç ilerledikçe elde edilen isimler veya durumlar adeta bir kartopu



gibi büyüyerek devam etmekte ve bir süre sonra belirli isimler öne çıkmaya başlamaktadır. Dolayısıyla araştırmacının görüşmesi gereken birey sayısı veya ilgilenmesi gereken durum sayısında azalma olmaktadır. (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 139).

Bu amaçla **Burdur ilinde yaşayan yaşlılar ve gençler tespit edilerek, görüşülen yaşlılardan diğer yaşlılara; benzer şekilde görüşülen gençlerden diğer gençlere kartopu örnekleme yöntemi ile ulaşılmıştır. Çalışma 15 genç ve 15 yaşlı olmak üzere toplam 30 bireye 24.04.2017-10.05.2017 tarihleri arasında yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulanarak gerçekleştirilmiştir. Elde edilen veriler nitel araştırma tekniklerinden kategorik içerik analizi tekniği ile kategorilere ayrıştırılarak Burdur ilinde yaşayan gençlerin ve yaşlıların yaşlılık sürecine ilişkin görüşleri karşılaştırılarak analiz edilmeye çalışılmıştır.**

5. VERİLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

5.1. Demografik Özellikler

Tablo 1: Gençlerin ve Yaşlıların Demografik Özellikleri

Burdur/Merkez Görüşmeci Kodu	Gençler			Burdur/Merkez Görüşmeci Kodu	Yaşlılar		
	Yaş	Cinsiyet	Medeni Durum		Yaş	Cinsiyet	Medeni Durum
G1	21	Erkek	Bekar	Y1	72	Kadın	Evli
G2	22	Kadın	Bekar	Y2	60	Kadın	Dul
G3	21	Kadın	Bekar	Y3	76	Erkek	Evli
G4	23	Kadın	Bekar	Y4	67	Erkek	Evli
G5	22	Erkek	Bekar	Y5	68	Erkek	Evli
G6	22	Erkek	Bekar	Y6	61	Kadın	Evli
G7	23	Erkek	Bekar	Y7	60	Kadın	Evli
G8	18	Kadın	Bekar	Y8	60	Erkek	Evli
G9	19	Kadın	Bekar	Y9	61	Kadın	Evli
G10	29	Erkek	Bekar	Y10	60	Erkek	Evli
G11	20	Kadın	Bekar	Y11	60	Kadın	Evli
G12	20	Kadın	Bekar	Y12	61	Kadın	Evli
G13	20	Kadın	Bekar	Y13	75	Kadın	Dul
G14	20	Kadın	Bekar	Y14	62	Kadın	Dul
G15	21	Kadın	Bekar	Y15	64	Kadın	Evli

Araştırmaya katılan gençler demografik özellikleri bakımından ele alındığında 5'i "Erkek", 10'u "Kadın"dır. Yaş bakımından değerlendirildiğinde görüşülenlerin 6'sı "15-20", 8'i "21-25", 1'i de "26 ve üzeri" yaş grubunda yer almaktadır. Buna göre gençlik dönemi UNESCO tarafından 15-25 yaş aralığında belirlenirken, Birleşmiş Milletler (BM) gençlik dönemini 12-24 yaş arası olarak öngörmektedir. Türkiye ise BM'nin belirlediği 12-24 yaş arasını gençlik dönemi olarak kabul etmektedir. Gençlik dönemi böylece ergenlik yaşına girmeye başlamakta ve 18 yaşından sonra da görece olarak yetişkinlik dönemine girmeye sonlanmaktadır (1).



TÜİK'in verilerine göre Türkiye'de 2015 yılında 15-24 yaş arası genç nüfus oranı %16,4'tür. (Toplam nüfus içinde sayısı 12 milyon 899 bindir.) Bu nüfusun %51,2'si genç erkek nüfusu, %48,8'i de genç kadın nüfusu oluşturmaktadır (2).

Medeni durum bakımından ise araştırmaya katılan gençlerin hepsi bekârdır.

Araştırmaya katılan yaşlılar demografik özellikleri bakımından ele alındığında ise, toplam 15 yaşlının 5'i "Erkek", 10'u "Kadın"dır. Yaş bakımından değerlendirildiğinde görüşülenlerin 10'u "60-65", 2'si "66-70", 2'si "71-75", 1'i de "76 ve üzeri" yaş grubunda yer almaktadır. Buna göre DSÖ'nün yaptığı sınıflandırmadan hareketle (3) araştırmaya katılan yaşlı bireylerin çoğunluğu yaşlı kategorisinde yer almaktadır. TÜİK'in raporuna göre yaşlı nüfusun toplam nüfus içindeki oranı 2012 yılında %7,5 iken, 2016 yılında %8,3'e yükselmiştir. Yaşlı nüfusun %43,9'unu erkek nüfus, %56,1'ini kadın nüfus oluşturmaktadır (4).

Medeni durum bakımından ise araştırmaya katılan yaşlıların 12'si evli, 3'ü duldur.

5.2.Sosyo-Ekonomik Özellikler

Tablo 2.1: Gençlerin Sosyo-Ekonomik Özellikleri

Burdur/Merkez Görüşmeci Kodu	Eğitim Durumu	Mesleki Durum	Hane Sosyal Güvence
G1	Lise	Öğrenci	SSK
G2	Lise	Öğrenci	SSK
G3	Lise	Öğrenci	SSK
G4	Lise	Öğrenci	SSK
G5	Lise	Öğrenci	Emekli Sandığı
G6	Lise	Öğrenci	SSK
G7	Lise	Öğrenci	SSK
G8	Lise	Öğrenci	SSK
G9	Lise	Öğrenci	Bağ Kur
G10	Üniversite	Öğrenci	Emekli Sandığı
G11	Lise	Öğrenci	GSS
G12	Lise	Öğrenci	SSK
G13	Lise	Öğrenci	Bağ Kur
G14	Lise	Öğrenci	GSS
G15	Lise	Öğrenci	Emekli Sandığı

Araştırmaya katılan gençlerin sosyo-ekonomik özelliklerine bakıldığında görüşülenlerin 14'ü "Lise" mezunu, 1'i ise "Üniversite" mezunudur. Fakat araştırmaya katılan lise mezunu gençler şuanda üniversite eğitimine devam etmektedir. Bu yüzden hepsinin öğrenciliği devam etmektedir. Sosyal güvence olarak ele alındığında ise görüşülenlerin 3'ü "Emekli Sandığı", 2'si "Bağ-Kur", 8'i "SSK", 2'si ise "GSS (Genel Sağlık Sigortası)" kapsamında yer almaktadır.



Tablo 2.2: Yaşlıların Sosyo-Ekonomik Özellikleri

Burdur/Merkez Görüşmeci Kodu	Eğitim Durumu	Mesleki Durum	Gelir Düzeyi	Sosyal Güvence
Y1	İlkokul	Ev Hanımı	Emekli Maaşı	SSK
Y2	İlkokul	Ev Hanımı	Eşinin Emekli Maaşı	Emekli Sandığı
Y3	İlkokul	İşçi (Emekli)	Emekli Maaşı	SSK
Y4	İlkokul	Mobilyacı (Emekli)	Emekli Maaşı	Bağ Kur
Y5	Lise	Tekniker (Emekli)	Emekli Maaşı	SSK
Y6	İlkokul	Ev hanımı	Emekli Maaşı	SSK
Y7	İlkokul	Ev Hanımı	Eşinin Emekli Maaşı	SSK
Y8	İlkokul	İşçi (Emekli)	Emekli Maaşı	SSK
Y9	İlkokul	Ev Hanımı	Eşinin Emekli Maaşı	SSK
Y10	Üniversite	Memur (Emekli)	Emekli Maaşı	Emekli Sandığı
Y11	İlkokul	Ev Hanımı	Eşinin Emekli Maaşı	SSK
Y12	İlkokul	Ev Hanımı	Eşinin Emekli Maaşı	Bağ Kur
Y13	İlkokul	Ev Hanımı	Eşinin Emekli Maaşı	Bağ Kur
Y14	İlkokul	Ev Hanımı	Emekli Maaşı	SSK
Y15	İlkokul	Ev Hanımı	Eşinin Emekli Maaşı	Bağ Kur

Yaşlıların 13'ü "İlkokul", 1'i "Lise", 1'i ise "Üniversite" mezunudur. Buna göre görüşülenlerin eğitim düzeylerinin oldukça düşük olduğu tespit edilmiştir. Bunun nedeni araştırmaya katılan yaşlıların gençlik dönemlerinde günümüze göre eğitim imkânlarının kısıtlı olması ve temel eğitim sonrasında kız çocuklarının okutulmasına yeterince önem verilmemesiyle ilgili olabilir.

Araştırmaya katılan yaşlılar mesleki durum açısından ele alındığında görüşülenlerin 1'i "Memur Emeklisi", 2'si "İşçi Emeklisi", 1'i "Tekniker" ve 10'u "Ev Hanımı" dır. Gelir düzeyi bakımından yaşlıların hepsi "Emekli Maaşı" ile geçimlerini sağlamaktadır. Görüldüğü üzere yaşlıların çoğunluğunun emekli maaşı dışında herhangi bir geçim kaynağı bulunmamaktadır.

Görüşülenlerin 2'si sosyal güvence olarak "Emekli Sandığı", 4'ü "Bağ-Kur", 9'u da "SSK" kapsamında yer aldığını ifade etmiştir.



4.3. Yaşlılık Sürecine İlişkin Görüşler

Tablo 3: “Yaşlılık sürecinde yaşlılar üreten değil, tüketen konumundadır.”

Burdur/Merkez Görüşmeci Kodu	Gençler	Burdur/Merkez Görüşmeci Kodu	Yaşlılar
G1	Tüketen konumundadır.	Y1	Üreten konumundadır.
G2	Tüketen konumundadır.	Y2	Üreten konumundadır.
G3	Üreten konumundadır.	Y3	Tüketen konumundadır.
G4	Üreten konumundadır.	Y4	Üreten konumundadır.
G5	Tüketen konumundadır.	Y5	Tüketen konumundadır.
G6	Üreten konumundadır.	Y6	Tüketen konumundadır.
G7	Üreten konumundadır.	Y7	Üreten konumundadır.
G8	Tüketen konumundadır.	Y8	Tüketen konumundadır.
G9	Üreten konumundadır.	Y9	Üreten konumundadır.
G10	Üreten konumundadır.	Y10	Tüketen konumundadır.
G11	Üreten konumundadır.	Y11	Üreten konumundadır.
G12	Üreten konumundadır.	Y12	Üreten konumundadır.
G13	Üreten konumundadır.	Y13	Tüketen konumundadır.
G14	Tüketen konumundadır.	Y14	Tüketen konumundadır.
G15	Üreten konumundadır.	Y15	Tüketen konumundadır.

Gençlerin ve yaşlıların yaşlılık sürecine ilişkin görüşlerini tespit etmek amacıyla araştırmaya katılan gençlere ve yaşlılara “*Yaşlılık sürecinde yaşlılar üreten değil, tüketen konumundadır.*” görüşü sorulduğunda gençlerin 10’u “Üreten konumundadır.”, 5’i “Tüketen konumundadır.” ifadesini kullanmışlardır. Buna karşılık yaşlıların 7’si “Üreten konumundadır.”, 8’i ise “Tüketen konumundadır.” ifadesini kullanmışlardır. Buna göre yaşlıların çoğunluğu yaşlıların yaşlılık döneminde tüketen konumunda olduğu görüşünü belirtirken, gençlerin çoğunluğu yaşlıların üreten konumunda olduğunu belirtmiştir. Görüşülenlerden bazıları bu durumu şu cümlelerle ifade etmiştir:

“Üreten Konumundadır.”

G3: “*Anneannem mesela bir şey üretmez konumda ama yine de anneannem küçük bir şeyler örüyor çiçekler yapıyor annem bunun satışına yardımcı oluyor. Anneannemi de teşvik ediyor, üretebilir.*” /Genç-Kadın-21 Yaşında.

G4: “*Katılmıyorum çünkü yaşlıların kabuklarına çekildikleri zaman ev ekonomilerini sağlamaya yönelik ufak tefek bir şeyler üretmeye çalışıyorlar, hayattan kendilerini soyutlamamak için.*” /Genç-Kadın-23 Yaşında.



Üreten konumda olduğu görüşünü paylaşan gençlere göre yaşlılar her ne kadar yaşlanma sürecinde bir takım fiziksel olarak kayıplara uğrasa da bazı yaşlıların her ne yaşta olursa olsun çok ufak da olsa kendilerine göre bir şeyler yapma isteğinde olduklarını belirtmektedirler. Üreten konumda olduğu görüşünü paylaşan yaşlılar ise yaşlıların da yaşa göre değişen şekilde yapacağı işleri olduğunu ileri sürmekte ve yaşa bağlı olarak da üretkenliğinin azaldığını belirtmektedirler.

Y4: *“Tüketici değildir, insanlara fırsat verirlerse olur ben sürekli ceviz içi ayıklar onu satarım mesela.”/Yaşlı-Erkek-67 Yaşında.*

Y9: *“Hayır canım, yaşlıların da yapacağı işler var. Ben oturduğum yerden sarma sararım.”/Yaşlı-Kadın-61 Yaşında.*

Y12: *“Üretkendir. Ama yaşa göre bu üretkenlik azalıyor.”/Yaşlı-Kadın-61 Yaşında.*

“Tüketen Konumundadır.”

G5: *“Üretmiyorlar emekli olmanın mantığı zaten üretmemek o yaşa kadar biriktirip emekli olup çalışmayıp biriktirdiğinden kullanmak.”/Genç-Erkek-22 Yaşında.*

G8: *“Tüketicidirler, yani bence öyle çünkü çalışabilecek durumda olmuyorlar zaten iş vermiyorlar çok nadirdir çalışan yaşlılar kişiye göre değişiri sağlık sebebiyle çalışamayan ve verimsiz çalıştığı için iş vermeyenler de oluyor istihdam olanağı da yok.”/Genç-Kadın-18 Yaşında.*

Y8: *“Yaşlılar üreten konumunda olması gerekirken tüketen konumundadır. Bilimden, kitaptan haberdar olan kişi mutlaka sağlığını ve yaşlılığını da korur, ne olacağını bilir. Bugünün teknolojisini iyi kullanırsan, okursan, araştırırsan hem sağlığını hem de yaşlılığını korursun. Bunlar kişiye göre değişiyor. Aslında her yaşın bir üretkenliği var topluma verilecek.”/ Yaşlı-Erkek-60 Yaşında.*

Y10: *“Evet üretmekten ziyade tüketiyorlar.”/Yaşlı-Erkek-60 Yaşında.*

Y13: *“Tüketirler. Gözü görmez, eli örmez.”/Yaşlı-Kadın-75 Yaşında.*

Y14: *“Tüketirler. El işi yapamıyorlar, bir şey kazanamıyorlar. Oturdukları yerden kalkamıyorlar.”/Yaşlı-Kadın-62 Yaşında.*

Tüketen konumunda olduğu görüşünü paylaşan gençler ise yaşlılıkla birlikte emeklilik sürecinin geldiğini ve emeklilik sürecinde de kişilerin üretmek yerine tüketmeyi tercih ettiklerini ve yaşlıların bu süreçte çalışamaz durumda olduğunu ifade etmektedirler. Yaşlılar bu durumu yaşa bağlı olarak geçirdikleri bedensel, ruhsal, ekonomik ve toplumsal değişimle birlikte yaşlılık sürecinde üretmekten çok tüketen konumda olduğunu dile getirmişlerdir.



Tablo 4: “Yaşlılık sürecinde yaşlılar akranları ile bir arada olmayı isterler, gençlerle anlaşamazlar.”

Burdur/ Görüşme i Kodu	Gençler	Burdur/ Görüşme i Kodu	Yaşlılar
G1	Gençlerle anlaşılır ve onlarla olmak isterler.	Y1	Akranlarıyla olmak isterler gençlerle anlaşamazlar.
G2	Hem akranlarıyla hem de gençlerle olmak isterler.	Y2	Akranlarıyla olmak isterler gençlerle anlaşamazlar.
G3	Gençlerle anlaşılır ve onlarla olmak isterler.	Y3	Gençlerle anlaşılır ve onlarla olmak isterler.
G4	Gençlerle anlaşılır ve onlarla olmak isterler.	Y4	Akranlarıyla olmak isterler gençlerle anlaşamazlar.
G5	Gençlerle anlaşılır ve onlarla olmak isterler.	Y5	Akranlarıyla olmak isterler gençlerle anlaşamazlar.
G6	Gençlerle anlaşılır ve onlarla olmak isterler.	Y6	Gençlerle anlaşılır ve onlarla olmak isterler.
G7	Gençlerle anlaşılır ve onlarla olmak isterler.	Y7	Hem akranlarıyla hem de gençlerle olmak isterler.
G8	Gençlerle anlaşılır ve onlarla olmak isterler.	Y8	Akranlarıyla olmak isterler gençlerle anlaşamazlar.
G9	Gençlerle anlaşılır ve onlarla olmak isterler.	Y9	Hem akranlarıyla hem de gençlerle olmak isterler.
G10	Gençlerle anlaşılır ve onlarla olmak isterler.	Y10	Akranlarıyla olmak isterler gençlerle anlaşamazlar.
G11	Akranlarıyla olmak isterler gençlerle anlaşamazlar.	Y11	Akranlarıyla olmak isterler gençlerle anlaşamazlar.
G12	Hem akranlarıyla hem de gençlerle olmak isterler.	Y12	Akranlarıyla olmak isterler gençlerle anlaşamazlar.
G13	Gençlerle anlaşılır ve onlarla olmak isterler.	Y13	Akranlarıyla olmak isterler gençlerle anlaşamazlar.
G14	Gençlerle anlaşılır ve onlarla olmak isterler.	Y14	Hem akranlarıyla hem de gençlerle olmak isterler.
G15	Hem akranlarıyla hem de gençlerle olmak isterler.	Y15	Hem akranlarıyla hem de gençlerle olmak isterler.

Araştırmaya katılan gençlere ve yaşlılara “Yaşlılık sürecinde yaşlılar akranları ile bir arada olmayı isterler, gençlerle anlaşamazlar.” görüşü sorulduğunda gençlerin çoğunluğu yaşlıların kendileriyle anlaştıklarını ve birlikte vakit geçirmek istediklerini belirtmiştir. Bununla ilgili olarak; görüşmecilerden G8 ve G10 bu durumu şu cümlelerle ifade etmektedir:

G8: “Gençlerle anlaşmak kişiye göre değişen bir şeydir gençlerle bir arada olmayı isterler yaşlılığını kabullenmeyen yaşlılar oluyor ben de sizle oturcam ben de sizle gelcem diyor.” /Genç-Kadın-18 Yaşında.



G10: “Gençlerle olmak onları hoşnut eder yaşlılar genelde aksi olur birbiriyle anlaşamazlar ama gençlerle anlaşılır gençler o huysuzluklarını hoş görür yaşlı diye.” /Genç-Erkek-29 Yaşında.

Buna karşılık yaşlıların çoğunluğu gençlerle anlaşamadıklarını ve kendi yaşlılarıyla vakit geçirmek istediklerini ifade etmiştir. Aşağıdaki ifadelerde de görüldüğü üzere yaşlılar değişen koşullarla birlikte yeni nesillere uyum sağlamada zorlanmakta ve sosyalleşebilmek için akran gruplarını tercih etmektedirler.

Y1: “Kendi akranlarımla görüşmeyi seviyorum gençler sana uymaz ki.” /Yaşlı-Kadın-72 Yaşında.

Y2: “Gençler gençlerle yaşlılar yaşlılarla oluyorlar gençler yaşlılarla olmayı istemiyorlar.” /Yaşlı-Kadın-60 Yaşında.

Y4: “Kendi yaşlılarımla anlaşabiliyorum gençlere göre ben geri kafalıyımın anlaşamıyoruz.” /Yaşlı-Erkek-67 Yaşında.

Y5: “Yaşlılar akranlarıyla bir arada olmalı, bizim köyde mesela yaşlılar hep birbirlerini bilirler konuşabilirler çocukla gençle ne konuşsun ne paylaşsın şimdiki gençler zaten yaşlılarla anlaşamazlar gençler internet çağında yaşlılar başka bir dönemden gelmiş ben kumandayı kullanmayı bilmiyorum benim torun biliyor yaşlı bilmedi mi sorun çıkıyor.” /Yaşlı-Erkek-68 Yaşında.

Y10: “Akranlarımla olmak isterim. Gençlere uyum sağlamak zor oluyor.” /Yaşlı-Erkek-60 Yaşında.

Tablo 5: “Yaşlılık sürecinde yaşlılar hasta, dayanıksız ve başkalarına bağımlıdır.”

Burdur/Merkez Görüşmeci Kodu	Gençler	Burdur/Merkez Görüşmeci Kodu	Yaşlılar
G1	Evet	Y1	Evet
G2	Evet	Y2	Evet
G3	Evet	Y3	Hayır
G4	Hayır	Y4	Hayır
G5	Evet	Y5	Evet
G6	Evet	Y6	Evet
G7	Evet	Y7	Evet
G8	Evet	Y8	Evet
G9	Evet	Y9	Evet
G10	Evet	Y10	Evet
G11	Evet	Y11	Evet
G12	Evet	Y12	Hayır
G13	Evet	Y13	Evet
G14	Evet	Y14	Evet
G15	Evet	Y15	Evet

“Yaşlılık sürecinde yaşlılar hasta, dayanıksız ve başkalarına bağımlıdır.” görüşü yöneltildiğinde ise gençlerin 14’ü “Evet”, 1’i “Hayır” cevabını vermelerine karşılık; yaşlılar 12’si “Evet”, 3’ü ise “Hayır” cevabını vermiştir. Görüşülen gençlerden ve yaşlılardan bazıları bu durumu şu cümlelerle ifade etmiştir:



“Evet”- G3: *“Evet, bence bağımlıdır. Tabi yaşa ve hastalığa göre değişir ama bağımlıdırlar.” /Genç-Kadın-21 Yaşında.*

G10: *“Evet, başkalarına kesinlikle bağımlıdırlar yaşlılıktan dolayı daha fazla hastalık geçirebiliyor hasta olmasa bile hastalık hastasıdır şuram ağrıyor buram ağrıyor diye günümüz şartları değişti mesela hastaneye tek başına gidemez.” /Genç-Erkek-29 Yaşında.*

Y2: *“Yaşlılar kendilerini bırakıveriyorlar iş yapmıyor oturduğu yerden kalkmıyor hantallaşıyor yol yürümüyorlar ve hastalıklar başlıyor bağımlı hale geliyorlar.” /Yaşlı-Kadın-60 Yaşında.*

Y5: *“Yaşlıların yatalak olması çok zor benim annem yiyip içiyordu felç oldu biz yedirdik içirdik yaşlılığın bilhassa son evresi zordur. Yaşlıların bedeni hastadır vücut kendi kendine idare edemiyor başkalarının bakımında muhtaçtır.” /Yaşlı-Erkek-68 Yaşında.*

Y13: *“Yaşlandıkça daha bağımlı olurlar.” /Yaşlı-Kadın-75 Yaşında.*

Y15: *“Hasta olanı da var sağlam olanı da var. Yaşa göre bağımlılık artar.” /Yaşlı-Kadın-64 Yaşında.*

Yukarıdaki ifadelerde de görüldüğü üzere hem gençler hem de yaşlılar, yaşlılık sürecinin kişileri hasta, dayanıksız ve başkalarına bağımlı hale getirdiğini ifade etmiştir. Buna göre görüşülen gençlerin çoğunluğu yaşlılık sürecindeki yaşlıları hasta, dayanıksız ve başkalarına bağımlı olarak düşünmekte, benzer şekilde yaşlıların çoğunluğu da gençlerle aynı düşünceleri paylaşmaktadır. Ancak bu durum yaşa bağlı olarak değişmekle birlikte, kişinin fiziksel, psikolojik yapısı ve toplumsal çevresi de bunda etkili olabilmektedir.

Yaşlıları değerlendirmek üzere hemşirelerle yapılan bir araştırmada, yaşlıların çoğunluğunun yaşlılık sürecine ilişkin olumlu görüşlere sahip olmadıkları ve yaşlıların kendilerini hasta, dayanıksız ve başkalarını bağımlı olarak gördükleri tespit edilmiştir (5).

“Hayır”- G4: *“Hayır, katılmıyorum 30 yaşında bile bağımlı insanlar var kişisel olarak algılandığını düşünüyorum kişi günlük hayatında tembel ise yaşlılığında da öyledir aktifse de aynı.” /Genç-Kadın-23 Yaşında.*

Y3: *“Doğru değil kendini bırakıp koymayacaksın mümkün merteye elinden geldiği kadar uğraşacaksın bir şeylerle, kendini bırakıp koyarsan hasta ve başkasına bağımlı olursun.” /Yaşlı-Erkek-76 Yaşında.*

Y7: *“Yaşlandıkça yalnız kalmak istemiyorum. Yalnızlıktan korkuyorum. Yaşlandıkça hastalık artıyor. Evet bağımlıdırlar. Kendileri yapamıyorlar ya yaşlılık zor.” /Yaşlı-Kadın-60 Yaşında.*

Y8: *“Yaşlılık sürecinde fiziki olarak belli bir yaşı geçtikten sonra gençlere mecbur kalır. Ama bu sağlıklı yaşayanlar için daha da geç olur birbirine bağımlı kalmak.” / Yaşlı-Erkek-60 Yaşında.*

Buna karşılık yaşlılık sürecindeki yaşlıların hasta, dayanıksız ve başkalarına bağımlı olmadığını düşünenler ise, kişilere bağımlı olma durumunun yaşlılığa bağlanmaması gerektiğini ve kişinin sağlıklı bir hayat yaşaması gerektiğini ifade etmişlerdir.

**Tablo 6: “Yaşlılık sürecinde yaşlılar değişen koşullara ayak uydurmakta zorlanırlar.”**

Burdur/Merkez Görüşmeci Kodu	Gençler	Burdur/Merkez Görüşmeci Kodu	Yaşlılar
G1	Zorlanmazlar	Y1	Zorlanmazlar
G2	Zorlanırlar	Y2	Zorlanırlar
G3	Zorlanırlar	Y3	Zorlanırlar
G4	Zorlanırlar	Y4	Zorlanırlar
G5	Zorlanırlar	Y5	Zorlanırlar
G6	Zorlanırlar	Y6	Zorlanırlar
G7	Zorlanırlar	Y7	Zorlanırlar
G8	Zorlanırlar	Y8	Zorlanmazlar
G9	Zorlanırlar	Y9	Zorlanırlar
G10	Zorlanırlar	Y10	Zorlanmazlar
G11	Zorlanırlar	Y11	Zorlanırlar
G12	Zorlanırlar	Y12	Zorlanırlar
G13	Zorlanırlar	Y13	Zorlanırlar
G14	Zorlanırlar	Y14	Zorlanırlar
G15	Zorlanırlar	Y15	Zorlanırlar

Görüşülenlere “Yaşlılık sürecinde yaşlılar değişen koşullara ayak uydurmakta zorlanırlar” görüşü sorulduğunda araştırmaya katılan gençlerin 1’i, “Zorlanmazlar”, 14’ü “Zorlanırlar” ifadesini kullanmışlardır. Buna karşılık yaşlıların 3’ü “Zorlanmazlar”, 12’si ise “Zorlanırlar” düşüncesini paylaşmışlardır.

Gençlerle ve yaşlılarla yapılan yüz yüze görüşmelerde “Yaşlılık sürecinde yaşlılar değişen koşullara ayak uydurmakta zorlanırlar” görüşüne ilişkin nitel veriler, aşağıdaki ifadeleri içermektedir:

G2: “Değişen koşullara ayak uydurmakta zorlanıyorlar. Onlara bir şey öğretmesi çok zor mesela akıllı telefon kullanamıyorlar.” /Genç-Kadın-22 Yaşında.

G8: “Zorlanırlar mesela teknolojiyi kabullenmiyorlar değişikliklere açık değiller bizim zamanımızda bu yoktu ama eksik de değildi.” /Genç-Kadın-18 Yaşında.

G10: “Zorlanırlar kesinlikle yani değişen şartlara gençler bile ayak uyduramıyorlar ki yaşlılar nasıl uydursun çok hızlı gelişimler var.” /Genç-Erkek-29 Yaşında.

Y8: “ Ben zorlanmıyorum. Teknolojiden yanayım ve teknolojinin her türlüünü severim, internete girerim. Bilgisayar kullanırım, bilgisayardan oyun oynarım. Araştırmayı severim.”/ Yaşlı-Erkek-60 Yaşında.

Y10: “ Zorlanmıyorum. Bilgisayar bilmezdim, kart çekmesini bilmezdim. Hepsini öğrendim. Yenilik öğrenmeye zorluyor. Mecbur öğreniyorsun. ” /Yaşlı-Erkek-60 Yaşında.

Y14: “ Değişen koşullara biz ayak uyduramayız. Teknolojiye nasıl ayak uyduralım.” /Yaşlı-Kadın-62 Yaşında.

Y15: “ Zorlanırlar. Biz değişen koşullara nasıl ayak uyduralım.” /Yaşlı-Kadın-64 Yaşında.



Buna göre gençlerin ve yaşlıların çoğunluğunun yaşlılık sürecinde yaşlıların değişen koşullara ayak uydurmakta zorlandıkları görüşünde hem fikir oldukları görülmüştür. Bunun nedeni yaşlıların yaşlanma sürecinde geçirdikleri fiziksel, bilişsel ve toplumsal değişim süreci olabilir. Benzer şekilde yaşlıların yaşlılıkla ilgili tutumlarını tespit etmek amacıyla yapılan bir çalışmada yaşlılık süreciyle birlikte yaşlıların fiziksel, bilişsel ve sosyal yeti kaybına uğradıkları ve 65-69 yaş grubundaki yaşlıların algılarının diğer yaş gruplarındaki yaşlılara göre daha iyi olduğu belirlenmiştir (6).

Tablo 7: “Yaşlı insanlar deneyimlerini, tecrübelerini genç kuşaklara aktararak onlara yol gösterici olurlar.”

Burdur/Merkez Görüşmeci Kodu	Gençler	Burdur/Merkez Görüşmeci Kodu	Yaşlılar
G1	Yol gösterici olurlar.	Y1	Yol gösterici olurlar.
G2	Yol gösterici olurlar.	Y2	Yol gösterici olurlar.
G3	Yol gösterici olurlar.	Y3	Yol gösterici olurlar.
G4	Yol gösterici olmazlar.	Y4	Yol gösterici olurlar.
G5	Yol gösterici olurlar.	Y5	Yol gösterici olurlar.
G6	Yol gösterici olurlar.	Y6	Yol gösterici olurlar.
G7	Yol gösterici olurlar.	Y7	Yol gösterici olurlar.
G8	Yol gösterici olurlar.	Y8	Yol gösterici olurlar.
G9	Yol gösterici olurlar.	Y9	Yol gösterici olurlar.
G10	Yol gösterici olurlar.	Y10	Yol gösterici olurlar.
G11	Yol gösterici olurlar.	Y11	Yol gösterici olurlar.
G12	Yol gösterici olurlar.	Y12	Yol gösterici olurlar.
G13	Yol gösterici olurlar.	Y13	Yol gösterici olurlar.
G14	Yol gösterici olurlar.	Y14	Yol gösterici olurlar.
G15	Yol gösterici olurlar.	Y15	Yol gösterici olurlar.

Görüşülen gençlere ve yaşlılara “*Yaşlı insanlar deneyimlerini, tecrübelerini genç kuşaklara aktararak onlara yol gösterici olurlar*” görüşü yöneltildiğinde gençlerin çoğunluğu ve yaşlıların hepsi yol gösterici olduklarını ifade etmişlerdir. Ancak araştırmaya katılan gençlerden sadece biri yaşlıların yol gösterici olmadığını ifade etmiştir. Bununla ilgili olarak da G4 şu ifadeleri kullanmıştır: “*Aktarmaya çalışıyorlar çok yol gösterici olduklarını*”



düşünmüyorum kültürel çatışma var onların yaşadığı dönem çok farklı.” /Genç-Kadın-23 Yaşında.

Demircan ve arkadaşlarının 2005 yılında bir huzurevinde kalan yaşlıların yaşlılığa ilişkin görüşlerini belirlemek amacıyla yaptığı bir araştırmada, yaşlılar, yaşlılığı yaşamın sonu olarak görmekte ve deneyimlerinden yararlanılması gerektiğini belirtmektedirler (7).

Tablo 8: “Yaşlılık sürecinde yaşlılar çocukları, arkadaşları ve akrabaları vb. toplumun her kesimi tarafından ihmal edilir.”

Burdur/Merkez Görüşmeci Kodu	Gençler	Burdur/Merkez Görüşmeci Kodu	Yaşlılar
G1	İhmal ediyor.	Y1	İhmal ediyor.
G2	İhmal ediyor.	Y2	İhmal ediyor.
G3	İhmal ediyor.	Y3	İhmal ediyor.
G4	İhmal ediyor.	Y4	İhmal edilmiyor.
G5	İhmal ediyor.	Y5	İhmal ediyor.
G6	İhmal ediyor.	Y6	İhmal edilmiyor.
G7	İhmal ediyor.	Y7	İhmal ediyor.
G8	İhmal ediyor.	Y8	İhmal ediyor.
G9	İhmal ediyor.	Y9	İhmal ediyor.
G10	İhmal edilmiyor.	Y10	İhmal edilmiyor.
G11	İhmal edilmiyor.	Y11	İhmal ediyor.
G12	İhmal ediyor.	Y12	İhmal ediyor.
G13	İhmal ediyor.	Y13	İhmal ediyor.
G14	İhmal edilmiyor.	Y14	İhmal ediyor.
G15	İhmal ediyor.	Y15	İhmal ediyor.

Araştırmaya katılan gençlere ve yaşlılara “*Yaşlılık sürecinde yaşlılar çocukları, arkadaşları ve akrabaları vb. toplumun her kesimi tarafından ihmal edilir.*” görüşü sorulduğunda hem gençlerin hem de yaşlıların 3’ü yaşlıların toplumsal çevre tarafından ihmal edilmediklerini ifade etmiştir. Buna karşılık yaşlı bireylerin ihmal edilip edilmediği ile ilgili olarak yaşlılar genellikle ihmal edildiklerini, gençler ise bu durumu daha çok meslek, bilinç ve ihtiyaç ayırımına ve günümüz şartlarına göre değerlendirmeler yaparak yaşlıların ihmal edildiklerini belirtmişlerdir. Bununla ilgili olarak;

G15: “*Toplum tarafından ister istemez ihmal ediyor, sürekli yanlarında olsun istiyorlar ama olunmuyor ihmal edilebiliyor.*” /Genç-Kadın-21 Yaşında.

G5: “*Bence günümüz şartlarında ihmal ediyor.*” /Genç-Erkek-22 Yaşında.

Y8: “*Şimdi gençlerin oyuncağı başka. Sen onları rahatsız etmezsen onlar da seni rahatsız etmez. Bazen yaşlılarda gençleri kullanıyor. Onların hep kendilerine hizmet etmelerini istiyorlar. Yaşlılara bakılmalı, saygı gösterilmeli ama yaşlılar da bunu kullanmamalı.*” / Yaşlı-Erkek-60 Yaşında.

Y11: “*İhmal ediyor. Ama bazı yaşlılar da çok aksi oluyor. Gelmiş 80 yaşına dinlemiyor, kafasındaki neyse onu yapıyor.*” /Yaşlı-Kadın-60 Yaşında.

Yaşlanma sürecinde yaşlıların yaşlı olduğunu kabullenmesi sağlıklı, mutlu bir yaşlılık dönemi geçirmesine yardımcı olmaktadır. Bu durumun gerçekleşebilmesi için de aile başta



olmak üzere yaşlıların toplumsal çevresine de önemli görevler düşmektedir. Bu süreçte yaşlılar olabildiğince ihmal edilmemeli ve yalnız kalma korkusu, kendini işe yaramaz hissetme gibi yaşlıların yaşlılık döneminin problemlerine ilişkin çözümünde onlara toplumsal destek sağlanmalıdır.

Tablo 9: “Yaşlılık süreci gençlikte ertelenen her bir amacı gerçekleştirme sürecidir.”

Burdur/Merkez Görüşmeci Kodu	Gençler	Burdur/Merkez Görüşmeci Kodu	Yaşlılar
G1	Hayır	Y1	Hayır
G2	Hayır	Y2	Evet
G3	Evet	Y3	Evet
G4	Evet	Y4	Hayır
G5	Evet	Y5	Evet
G6	Hayır	Y6	Hayır
G7	Hayır	Y7	Hayır
G8	Hayır	Y8	Evet
G9	Evet	Y9	Hayır
G10	Hayır	Y10	Evet
G11	Hayır	Y11	Evet
G12	Hayır	Y12	Hayır
G13	Evet	Y13	Hayır
G14	Evet	Y14	Hayır
G15	Hayır	Y15	Evet

Görüşmecilere “*Yaşlılık süreci gençlikte ertelenen her bir amacı gerçekleştirme sürecidir.*” görüşü yöneltildiğinde ise gençlerin 9’u bu görüşe katılmadıklarını, 6’sı ise bu görüşe katıldıklarını ifade etmişlerdir. Buna karşılık yaşlıların 8’i yaşlılık sürecinde gençlikte ertelenen her bir amacı gerçekleştirme süreci olmadığını, 7’si ise gençlikte ertelenen şeylerin yaşlılıkta yapıldığını ifade etmişlerdir. Bununla ilgili ifadeler şu şekildedir:

Evet- G9: “*Bence evet gençlikte çalışıp da ihmal edilen her şeyi yaşlılıkta gerçekleştirebilirsin.*” /Genç-Kadın-19 Yaşında.

Y2: “*Evet gençliğimde yapamadığım şeyleri şimdi yapıyorum.*” /Yaşlı-Kadın-60 Yaşında.

Y15: “*Gençlikte bilmiyor. Olgunlaştıkça, yaşlandıkça daha iyi her şeyi yapabiliyoruz.*” /Yaşlı-Kadın-64 Yaşında.

Hayır- G1: “*İnsan gençken yapamadığını nasıl yaşlanınca yapsın.*” /Genç-Erkek-21 Yaşında.

G10: “*Kesinlikle değil fiziksel ve ruhsal olarak biraz yeti kaybı var finansal açıdan başkalarına bağımlı oluyorlar işçi olarak istihdam edilme şekilleri çok düşük finansla sermaye olmayınca kurdukları planı gerçekleştiremiyorlar yaşlılar genellikle şimdiki aklım olsa derler.*” /Genç-Erkek-29 Yaşında.

Y7: “*O yok. Gençlikte yapıyoruz ama yaşlılıkta yapamıyoruz. Fazla yürüyemiyorum, ev işi yapamıyorum.*” /Yaşlı-Kadın-60 Yaşında.



Y9: “*Yapamıyorum. Denize gidip yüzebiliyor muyum yüzemiyorum. Gardırop eşya dolu ben giyemiyorum. Her şey gençlikte güzel.*” /Yaşlı-Kadın-61 Yaşında.

Y14: “*Gençlikte yapamadığını yaşlılıkta yapabilir mi insan. Yaşlılıkta ya kulağın duymaz ya gözüün görmez.*” /Yaşlı-Kadın-62 Yaşında.

Yaşlıların toplumsal hayattaki yaşamlarını ve psikolojik durumlarını etkileyen en önemli unsurlardan biri de emeklilik sürecidir. Yaşlanma süreciyle birlikte yaşa bağlı olarak gelen emeklilik durumu yaşlıların günlük yaşam aktivitelerini diğer bir ifadeyle yaşam tarzını değişime uğratmaktadır. Bu süreçte toplumsal sorunlarla birlikte emeklilik sürecine bağlı olarak ortaya çıkan ekonomik sorunlar da yaşlıların hayata küsmesine ve kendini eve kapatmasına neden olabilmektedir. Dolayısıyla sürekli çalışarak geçirdikleri bir dönemden sonra eve kapanma yaşlıları yalnızlığa itmekte ve onların sosyalleşmesini engellemektedir.

1. SONUÇ

Endüstrileşme ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte meydana gelen kırdan kente göç, kadının çalışma hayatına katılması, ekonomik sebepler ve aile yapılarındaki dönüşüm, toplumun sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yapısının değişmesine neden olmuştur. Dolayısıyla toplumsal yapıdaki bu değişim ve dönüşümle birlikte toplumda önemli bir yeri olan gençlerin ve yaşlıların da hayata dair görüşleri, beklentileri ve değer yargıları değişmiştir. Özellikle geniş aile yapısının yerini çekirdek aile yapısına bırakmasıyla birlikte aile yapısındaki değişim yaşlıların toplumsal hayattaki statüsünü yeniden belirlemiştir. Nitekim bu durum gençler ile yaşlılar arasındaki ilişki bağımlı zayıflatmıştır.

Bu araştırma gençlerin ve yaşlıların yaşlılık sürecine ilişkin görüşlerini değerlendirmeyi ve karşılaştırmayı amaçlamaktadır. Bu noktadan hareketle “Gençlerin ve Yaşlıların Yaşlılık Sürecine İlişkin Görüşleri: Karşılaştırmalı Bir Çalışma” isimli araştırmamızın sonuçlarının genel bir değerlendirmesi aşağıdaki şekilde yapılabilir:

Burdur Merkez’de ikamet eden toplam 15 genç ve 15 yaşlı bireyle yapılan görüşmelerde gençler, yaşlılık sürecindeki yaşlıların üreten bir konumda olduğunu, yaşlılar ise yaş itibarıyla kişilerin yaşlandıkça tüketen konumda devam ettiğini ifade etmiştir. Yaşlılık döneminde yaşlı bireyler yaşlılara göre daha çok akranlarıyla birlikte zaman geçirmek istediklerini ve gençlerle anlaşamadıklarını belirtirken, gençler ise tam tersine yaşlı bireylerin kendileri ile anlaştıklarını ve birlikte zaman geçirmek istediklerini söylemişlerdir. Gençler ve yaşlılar yaşlılık sürecinde yaşlıların hasta, dayanıksız ve başkalarına bağımlı olduklarını düşünmekte ve yaşlıların değişen koşullara uyum sağlamada zorlandıklarını ifade etmektedirler. Yaşlılar yaşlılık sürecinde deneyimlerinden ve tecrübelerinden yola çıkarak geçlere yol gösterici olduklarını ifade etmekte olup, gençler de bu görüşe katılmaktadır. Ayrıca gençler ve yaşlılar yaşlanma sürecinde yaşlıların ihmal edildiğini dile getirmekle birlikte gençler bunun sebebinin günümüz şartlarından kaynaklandığını öne sürmektedir. Yaşlanma sürecinde gençlikte ertelenen her bir amacı gerçekleştirme süreci olup olmadığı konusunda ise hem yaşlılar hem de gençler aynı düşünceleri paylaşmaktadırlar.

Sonuç olarak elde edilen veriler doğrultusunda gençlerin ve yaşlıların yaşlılık sürecine ilişkin görüşleri, her ne kadar benzerlik taşısa da görüşleri değerlendirme biçiminde, değer yargılarında farklılıklar gözlenmektedir.



NOTLAR

- 1) Bu konuda geniş bilgi için bkz <http://www.hugaum.hacettepe.edu.tr/10.05.2017>.
- 2) Bu konuda geniş bilgi için bkz <http://www.tuik.gov.tr/10.05.2017>.
- 3) Bu konuda geniş bilgi için bkz. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Engelli ve Yaşlı Hizmetleri Genel Müdürlüğü, (2013), *Türkiye’de Yaşlıların Durumu ve Yaşlanma Ulusal Eylem Planı Uygulama Programı*, Ankara.
- 4) Bu konuda geniş bilgi için bkz. www.tuik.gov.tr, **18.03.2017**.
- 5) Bu konuda geniş bilgi için bkz. Özdemir, L., Akdemir, N. ve İmatullah, A. (2005), “Hemşireler İçin Geliştirilen Yaşlı Değerlendirme Formu ve Geriatrik Sorular” *Türk Geriatri Dergisi*, 8(2).
- 6) Bu konuda geniş bilgi için bkz. Özyurt, C. B., Tunç, B. ve Hatipoğlu, S. (2012), “Yaşlıların Yaşlılıkla İlgili Tutumları: Manisa’da Bir Kentsel Ve Kırsal Bölge Örneği” *Akademik Geriatri Dergisi*, 5(1).
- 7) Bu konuda geniş bilgi için bkz. Demircan, S., Çalıştır, B., Dereli, F., Düzöz, G., Turasay, N., Özen, S. ve Ark. (2005), “Muğla İli Abide-H.Nuri Öncüler Huzurevinde Kalan Yaşlıların Yaşlılığa İlişkin Görüşlerinin Belirlenmesi” *IV.Ulusal Geriatri Kongresi Kitabı*, Türk Geriatri Vakfı.



KAYNAKÇA

- Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı, Engelli ve Yaşlı Hizmetleri Genel Müdürlüğü, 2013, **Türkiye’de Yaşlıların Durumu ve Yaşlanma Ulusal Eylem Planı Uygulama Programı**, Ankara.
- AKÖER, Mehmet, NUHRAT, Cenap, SAY, Şebnem, 2011, ‘Türkiye’de Yaşlılık Dönemine İlişkin Beklentiler Araştırması’, **Aile ve Toplum**, Yıl:12, Cilt:7, Sayı:27, Ekim-Kasım-Aralık.
- CEYLAN, Harun, KURTKAPAN, Hamza, TURAN, Büşra, 2015, ‘Literatür: Türkiye’de Yaşlıların Yaşam Durumları’, **İstanbul’da Yaşlanmak**, Ed. Murat Şentürk & Harun Ceylan, Açılım Kitap, İstanbul, ss.35-60.
- DPT, 2007, **Türkiye’de Yaşlıların Durumu ve Yaşlanma Ulusal Eylem Planı**. Yayın no. DPT: 2741, (https://sgb.saglik.gov.tr/content/files/2016WEBSITESIREVIZYON/yaslanma_ulusal_eylem_plani.pdf, ET: 18.06.2017).
- GÖRGÜN BARAN, Aylin, KALINKARA, Velittin, ARAL, Neriman, AKIN, Galip, BARAN, Gülen, ÖZKAN, Yasemin, 2005, ‘Yaşlı ve Aile İlişkileri Ankara Örneği’, T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü, Ankara. <http://www.hugaum.hacettepe.edu.tr>, (ET: 10.05.2017).
- İÇLİ, Gönül, 2008, ‘Yaşlılar ve Yetişkin Çocuklar’, **Yaşlı Sorunları Araştırma Dergisi**, (1):29-38.
- İÇLİ, Gönül, 2010, ‘Yaşlılar ve Yaşlılığın Değerlendirilmesi: Denizli İli Üzerine Niteliksel Bir Araştırma’, **Yaşlı Sorunları Araştırma Dergisi**, (1):1-13.
- KALINKARA, Velittin, 2004, “Yaşlı Konutlarında İç Mekan Tasarımının Ergonomik Boyutu”, **Yaşlılık Disiplinler Arası Yaklaşım, Sorunlar, Çözümler**, Ed. Velittin Kara, Odak Yayınevi, Ankara, ss.59-79.
- KALKAN, Melek, 2008, “Yaşlılık: Tanımı, Sınıflandırılması ve Genel Bilgiler”, **Psikolojik, Sosyal ve Bedensel Açından Yaşlılık**, Ed. Kurtman Ersanlı, Melek Kalkan, Pegem Akademi, Ankara, ss.1-17.
- MACİONİS, John J.,2012, “Yaşlanma ve Yaşlılık”, Çeviren: Ayşe Canatan, **Sosyoloji**, Çev. Editör Vildan Akan, 13. Basım, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.
- ÖZBEN, Şüheda, 2008, “Yaşlılıkta Gelişimsel Görevler”, **Psikolojik, Sosyal ve Bedensel Açından Yaşlılık**, Ed. Kurtman Ersanlı, Melek Kalkan, Pegem Akademi, Ankara, ss.97-120.
- ÖZKAN, Yasemin, PURUTÇUOĞLU, Eda, 2010, ‘Yaşlılıkta Teknolojik Yeniliklerin Kabulünü Etkileyen Sosyalizasyon Süreci’, **Aile ve Toplum**, Yıl:11, Cilt:6, Sayı:23, Ekim-Kasım-Aralık.
- ÖZMETE, Emine, 2008, ‘Yaşlılıkta Yaşamın Anlamının Refah Göstergeleri İle Yordanması’, **Aile ve Toplum**, Yıl:10, Cilt:4, Sayı:15, Temmuz-Ağustos-Eylül.
- T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Aile ve Tüketici Hizmetleri, 2011, **Yaşlılık Süreci**, Ankara, (http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Ya%C5%9F1%C4%B11%C4%B1k%20S%C3%BCreci.pdf, ET: 20.06.2017).



JOURNAL OF AWARENESS

TAMAM, Lut, ÖNER, Seva, 2001, 'Yaşlılık Çağı Depresyonları', **Demans Dergisi**, 1:50-60.

www.tuik.gov.tr, (ET: 18.03.2017).

www.tuik.gov.tr,

İstatistiklerle

Yaşlılar

2016,

(<http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=24644>, ET: 20.06.2017).

İYİ, GÜZEL, ÖZGÜN YEMEĞİN PEŞİNDEKİ YOLCULUK: GASTRONOMİ

Yrd. Doç. Dr. Serdar SÜNNETÇIOĞLU

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi,
Turizm Fakültesi, Gastronomi ve Mutfak Sanatları

Doç. Dr. Ferah ÖZKÖK

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi,
Turizm Fakültesi, Gastronomi ve Mutfak Sanatları

ÖZET

Bu çalışmada kimilerine göre bir kültür ögesi olan kimilerine göre ise yemek sanatı olan gastronomi olgusunun güzeli arayış felsefesi içerisinde irdelenmesi amaçlanmıştır. Bu kapsamda gastronomi, gastronomi turizmi olguları ve çeşitli gastronomi akımları literatür taraması ile incelenmiştir. Sonuç olarak diğer kültür ve sanat unsurlarında olduğu gibi yalnızca gastronomi kavramının bile iyi, güzel yemeğe ulaşma anlamında bu felsefe içerisinde değerlendirilebileceği, buna bağlı olarak kişilerin bu yemeklere ulaşmak için gastronomi turizmine katıldıkları anlaşılmıştır. Bunun dışında güzelin göreceli bir kavram olmasından hareketle farklı kesimlerin güzel yemeğe ulaşma konusunda farklı yöntemlere ve felsefeleri olduğu görülmüştür. Bundan sonrada kişilerin güzel ve özgün yiyecekler ortaya çıkarma ve bunlara ulaşma konusunda daha farklı akımlar oluşturacağı ve denemeler yapacağı da su götürmez bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gastronomi, gastronomi turizmi, moleküler gastronomi, füzyon mutfak, yavaş yemek

ABSTRACT

In this study, it is aimed to examine the gastronomy phenomenon, which some people define as a cultural object, and some people define as an art of cooking, in the philosophy of the beautiful search. In this context, gastronomy, cases of gastronomy tourism and various gastronomic currents have been examined by literature review. As a result, it is understood that only the concept of gastronomy can be appreciated in this philosophy in terms of reaching good food, as it is in other culture and artistic elements, and accordingly people are participating in gastronomic tourism in order to reach these dishes. Apart from that, within the scope of beauty being a relative concept, it has been seen that groups to reach to good food have reached different ways and philosophies. After that,



it is an unquestionable fact that people will come up with different trends in discovering and reaching beautiful and original foods, and that they will make experiments.

Key Words: *Gastronomy, gastronomy tourism, molecular gastronomy, fusion cuisine, slow food*

1. GİRİŞ

Gastronomi kavramı “yiyecek ve içecek kültürünün bilime ve sanata dönüşmesi” olarak nitelendirilebilmektedir. Gastronomi; sağlığa uygun, iyi düzenlenmiş, hoş ve lezzetli mutfak, yemek düzeni ve sistemi ve azami damak, göz zevkini amaçlayarak sofraya, yiyeceklerin yenmeye hazır hale getirilmesini sağlamak olarak açıklanmaktadır. Buna bağlı olarak gastronomi turizmi, güzel ve iyi yemeğin peşindeki yolculuk olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada diğer sanat dallarında ve kültür öğelerinde olduğu gibi yeme-içme kültüründeki arayışların ve tercihlerin güzeli arama felsefesi ile ilişkisinin araştırılması amaçlanmaktadır. Bu kapsamda farklı kültürlerin yemeklerinin “aynı tabakta bilinçli bir şekilde buluşturulması anlamına gelen” füzyon mutfağı ve “yiyecek ve içecekleri biyokimyasal ve fiziki- kimyasal süreçlerden geçirilerek değişik şekil ve tatlarda hazırlayarak sunmak” olarak tanımlanabilen özgün, yaratıcı ve yenilikçi bir teknik” olan moleküler mutfak gibi yeni uygulamaların yanı sıra “küresel yemek kültürüne karşı olan ve yemek masasının sadece karın doyurma yeri olmadığı, tam aksine aileler, arkadaşlıklar, dostluklar, iş ortamları gibi benzeri güzel sosyal oluşumları birleştiren bir kültür, bir adap olduğu düşüncesi olarak kabul edilen “slowfood (yavaş yemek) gibi eskiye, tencere yemeklerine dönüşü simgeleyen akımlara da değinilerek güzeli arama olgusu gastronomi temelinde tartışılmıştır.

2. METODOLOJİ

Çalışma literatür taramasıyla oluşturulmuş kavramsal bir çalışmadır. Çalışma verileri ikincil kaynaklar taranarak elde edilmiştir. Bu bağlamda güzeli arayış olgusu temelinde gastronomi ve gastronomi turizmi irdelenmiş ve ardından güzeli arayış olgusuna örnek teşkil edecek üç temel gastronomik akım (moleküler gastronomi, füzyon mutfak ve yavaş yemek) açıklanmıştır.

3. GÜZELİ ARAYIŞ VE GASTRONOMİ

İnsanlar, bilinen ilk öykülerinden bu yana güzelliğe tutkun ve eğilimli olmuşlardır. Bunun başlıca nedeni, güzellikteki etkileme gücü ve insandaki etkilenme eğilimidir. İster doğal, ister sanatsal, isterse insanî güzellikler olsun, etkilemek güzelliğin, etkilenmek de insanın doğasında vardır (Taşdelen, 2015: 384).Güzellik, bir nesnenin, özünde haz veya beğeni duygusu oluşturmaya yol açan temel özelliğine denilmekte olup (Özden, 2002: 61), insanların sosyal ve psikolojik durumları nedeniyle ortaya koydukları değişken bir değer olarak adlandırılmaktadır(Çelikelden, 2016: 278). Güzeli kavramını felsefi ve estetik açıdan derinlemesine ilk ele alan kişinin Platon olduğu belirtilmiştir. Platon genel olarak tek bir “güzeli” tanımı kullanmaz. Örneğin Büyük Hippias diyalogunda güzel hakkındaki “hazcılık ve yararcılık” düşüncelerinin sentezi yapılır; Gorgias ve sonraki diyaloglarda “iyi ve güzel birleşimine gidilir; Timaios’da “iyi olan her şey güzel” olarak görülür; Devlet, Beşinci Kitap’ta “yararlı olan, güzel” olarak kabul edilir; Symposium’da ise “her şey tek başına ne güzel, ne çirkin, gerçekleştirilme biçimine göre güzel ve ya çirkin” kabul edilmiş; yine Devlet



Beşinci kitapta “bir davranış iyi ve doğru olarak yapılmışsa güzel olarak kabul edilmiştir (Ülger, 2013: 17). Güzeli arayış ise gizemli Anadolu coğrafyasındaki uzun yürüyüşün adı ve farklı kültürlerin dünyamızı zenginleştirenyüzü olarak adlandırılmaktadır (Sözen ve Sözen, 2008). Hegarty ve O’Mohony (2001) de sanat ve güzellik arasında uzun zamandır bir bağ olduğunu, bir sanat eserinin güzel olması için belirli düzenlilik kurallarına uymasının gerektiğini belirtmiştir. Gastronomi için ise bunun renk, sıcaklık, tat ve doku gibi alanlarda menü dengesinin ve uyumun olmasına bağlı olduğuna bazı durumlarda ise gastronomik bir eser yaratmak için kullanılan hammaddelerin estetik olması ile belirlenebileceğini vurgulanmıştır.

3.1. Gastronomi Kavramı ve Mutfak Sanatı

Gastronomi, “İyi yiyeceği seçme, hazırlama, sunma ve yiyecekten zevk alma sanatı” olarak tanımlanmaktadır (EncyclopædiaBritannica.2000). Başlangıçta gastronomi soylular için kullanılmaktayken, zaman içinde kavram bölgesel ve yerel mutfağı içeren “köylü mutfağı” haline gelmiştir. Geniş aralıkta yiyeceği kapsadığı gibi yiyeceklerle ilgili kültürel pratiklerin artmasıyla gastronomi kavramı kültürel uygulamaları kapsayan bir hal aldı ve aynı zamanda Scarpato’nun da bahsettiği gibi “gastronomik kültür” kavramı konuşulmaya başlandı. Daha sonraları yiyecek hazırlama ve tüketme turizmin önemli bir parçası olan küresel bir sektör haline gelmiştir. Genel olarak diğer hizmetler ve deneyimlerle birlikte post-modern tüketiciye sunulan bir kültürel sanayi olarak adlandırılabilir ayırt edici bir üretim, hazırlama ve sunuş ortaya çıkmıştır (Richards, 2001: 3).

Gastronomi terimi, Yunanca gaster (mide) ve nomas (yasa) sözcüklerinden meydana gelmiştir. Gastronomi teriminin ilk defa 1801 yılında Joseph Berchoux’un “Gastronomi ya da Tarladan Sofraya İnsan” kitabıyla Fransız diline yerleşmiş bir sözcük olduğu belirten Mil (2009), ‘iyi yeme sanatı’ ve ‘belirli bir bölgedeki mutfak gelenekleri ve stilleri’ açıklamasının günümüzde gastronomi kelimesinin karşılığı olarak kabul edildiğini ifade etmektedir. İnceöz (2009) gastronomiyi ‘yemek sanatı’ olarak adlandırmaktadır. Gastronomi kelimesinin 1835 yılında popüler hale gelerek Fransız akademi sözlüğünde “iyi yemek yeme sanatı” olarak belirtildiği ayrıca o zamanlardaki gastronomların, iyi yeme ve içme sanatçısı olarak algılandığı belirtilmektedir.

Gastronominin 19. yy başlarında estetik tartışmalara duyulan kesintisiz açlığı doyurmanın bir yolu olarak ortaya çıktığı vurgulanmaktadır (Spang 2007’den aktaran Uçuk ve Özkanlı, 2017: 359). Günümüzde ise artık sağlıklı, lezzetli ve kültürel değerleri içeren gastronomi kavramının öne çıktığı ve yemek yeme kültürünün bir estetik ve sanat ürünü haline geldiği belirtilmektedir (Yılmaz ve Şenel, 2016: 43). Myhrvold (2013: 13) de yemeğin, vücut için gerekli olan enerji alımını sağlaması gibi açık bir işlevinin yanında bunun da ötesinde bir işlevi olduğundan gıdaların büyük bir zevk kaynağı olduğundan bahsetmiştir.

Scarpato (2001) ayrıca temellerinin mükemmel gıdaların ve yeme-içme yemeklerinin keyfini kuşatan yeni gastronominin temelini Jean-AnthelmeBrillat-Savarin tarafından atıldığını belirtmiştir. Brillat-Savarin, özgün, özerk ve profesyonel bir gastronomik uygulayıcının öncüsüdür ve modern toplumların düzenlenmesinde, akademisyen rehberlik görevini tamamladığından, gastronominin yakında kendi "akademisyenleri, üniversiteleri, profesörleri ve ödülleri" olacak ve diğer bilimler arasında yerini alacaklarını yazdığından bahsedilmiştir (Scarpato, 2001: 54). Gerçekten de günümüzde artık gastronominin günümüzde akademisyenleri ve üniversitelerde bölümleri olmaya başlamıştır hatta İtalya’da University of GastronomicSciences adlı gastronomi üniversitesi mevcuttur.



Yemek yapmanın sanat olup olmaması ile ilgili iki farklı görüş bulunmaktadır. Sanat olduğunu destekleyenler yiyeceğin, duyularımızı, akıllarımıza ve duygularımıza dikkatle seçilen kelimeler veya fırça vuruşları kadar derinlemesine etki edebileceğini, gıda ile olan ilişkimizin oldukça samimi olduğunu, çünkü onu doğrudan tükettiğimizi belirtmektedir. Dolayısıyla, gıdanın sanatı olmaması için bir sebep olmadığını doğru ön koşulları sağladığını vurgulamaktadırlar. Bunun aksine, aşçıların, eleştirmenlerin ve tüketicilerin yiyeceklerle ilgili geleneksel fikirleri, yemeğin bir sanat değil, zanaat ürünü olduğu yönündedir. Çünkü yemeğin, kurallar ve geleneklerle derinden sınırlandırıldığını düşünmektedirler (Myhrvold, 2013: 13). Mutfağın ya da yemeğin bir sanat olup olmadığı tartışmaları bir yana dursun günümüzde kişiler her şeyi olduğu gibi yiyecekleri de en güzel şekilde hazırlama ve güzel olarak hazırlanmış yiyecekleri tüketme eğilimindedirler.

Estetiğin ve performansın bir arada sunulduğu mutfak sanatları, yemeğin hazırlanması, pişirilmesi ve sunumu olarak açıklanmaktadır ve artık yalnızca lezzetli yemekler yapmak bir aşçı için yeterli görülmemekte yaptığı yemekleri en güzel şekilde sunulmasının önemli olduğu vurgulanmaktadır (Arıkan ve Ekincek, 2016: 21). İnsanların yalnızca ihtiyaçlarını gidermek amacı ile yediği ve içtiği dönemlerden günümüze kadar oldukça değişen alışkanlıklarına dahil edilen sanatsal yaklaşıma, gastronomi ile ilintilendirilerek varılabileceği düşünülmektedir. Hammaddelerin, yenilebilir son şeklini alıncaya kadar geçen süreçte uygulayıcısı olan aşçıların zanaattan sanata geçebilme konusunda istekli oldukları ve çalışmalarını bu yönde gerçekleştirdikleri görülmektedir. “Yenilebilir sanat” olma iddiası ile günümüzde oldukça yaygın bir söylem olduğu bilinen gastronominin uygulama alanının, yenilebilir maddelere verilen şekil, ürünlerin şekilsel dizaynı ve yemek yenilen tabakların düzenlenmesi aşamalarında oldukça gelişme gösterdiği söylenebilir (Uçuk ve Özkanlı, 2017: 357). Yemeğin süslemesinin ve sunumunun yemeğin kalitesi hakkında bilgi vereceği belirtilerek "güzel olan lezzetlidir" söyleminin geçerli olabileceği bu doğrultuda çekici süsleme ve sunum gibi görsel uygulamaların kişilerin algısını hatta deneyimlediği yemeğin tadını etkileyebileceğinden bahsedilmiştir (Arıkan ve Ekincek, 2016: 23).

Yemeği sanata dönüştüren şeflerin, aynı zamanda tabakları da sanata dönüştürdükleri, şeflerin doğanın bizlere sunduklarını, sihirli ve naif dokunuşlarla sanata çevirirken, bir yandan tabak süsleme sanatı ile damaklarda iz bırakmayı hedefledikleri belirtilmektedir. Bu kapsamda şefler, tabak denildiği zaman, yalnızca lezzet oluşturmayı değil, aynı zamanda oluşturdukları lezzetleri, en iyi şekilde sunmayı da sanat olarak görmektedir. Zarafet, gastronomi alanında sunum olarak ön plana çıkıyor. Sunum, yalnızca görsellik olarak değil, aynı zamanda aromatik kokular ve duyguları ortaya çıkaran soyut bir kompozisyon olarak kullanılıyor(www.mutfakgurmesi.com, 2017). Yemek sunumunun, gastronomiyi damağa olduğu kadar göze de hitap eden çok algılı bir sanat dalı olmaya doğru taşıyan önemli bir tamamlayıcı olduğu vurgulanmakta ve tabak süslemelerinin eski dönemlerden beri kullanıldığı bilinmekle birlikte füzyon mutfağı, moleküler gastronomi gibi akımlarla birlikte daha önemli hale geldiği belirtilmektedir (Arıkan ve Ekincek, 2016: 34).

Görüldüğü üzere gastronomi kelimesi ile ilgili tanımlara kavramın açıklanmasında iyi, güzel kaliteli yiyeceği oluşturma ve deneyimleme felsefesinin yattığı anlaşılmaktadır. Bu deneyimi yaşamak için ise insanlar sürekli yaşadıkları yerden başka destinasyona giderek turizm faaliyeti içerisinde bulunmaktadır ki buna da gastronomi turizmi denilmektedir.

3.2. Gastronomi Turizmi



Gastronomi turizmi “hazırlanan yiyecek ve içecekleri aramak ve tadını çıkarmak için seyahat etmek” olarak tanımlanabilir (Wolf, 2002’den aktaran Santich, 2004: 20). Scarpato (2001: 52) gastronominin en iyi yiyecek ve içeceklerden zevk almakla ilgili olduğunu belirtmiştir. Fields ise gastronominin kişilerin alışkın olduğu yiyeceklerden ve yeme şekillerinin itişisi; yeni ve heyecanlı yiyeceklerin ise çekimi ile ilgili bir olgu olduğunu vurgulamıştır (Fields, 2001: 36).Gastronomi kelimesinin ilk olarak Antik Yunan’da geçtiği belirtilmektedir. Sicilyalı Yunan Arcestratus’un M.Ö. 4. yüzyılda yazdığı “Gastronomia” adlı b, Akdeniz yiyecek ve şarap rehberi niteliğindeki kitap büyük olasılıkla en eski kitaptır. M.S. 200 yıllarında Athenaeus tarafından yazılmış bir eserdeki bazı bilgilerin haricinde, bu kitabın günümüze ulaşmadığı açıklanmaktadır. Ulaşılan bu bilgilerde de Arcestratus’un en iyi yiyecek ve içeceği bulmak için, Antik Akdeniz bölgesini keşifler gerçekleştiren, turizm ve gastronomi arasında bilinen en eski bağlantıyı birini kuran farklı bir karakter olduğu anlatılmaktadır. Arcestratus bulgularını kaydederek kendinden sonra gelenler için rehber yapma amacıyla olduğu anlaşılmaktadır. Buna örnek olarak, “Torone’de köpekbalığının karın boşluğunun alt kısmının alın, üzerine biraz kimyon ve tuz serptikten sonra fırına verin” gibi tavsiyeler verdiği görülmektedir (Santich, 2004: 16).

Kivela ve Crotts (2005) ile Horng ve arkadaşları (2012), ‘gastronomi turizmi’ kavramının ilk kez 1998 yılında ortaya atıldığını ve turistlerin, diğer toplumların kültürlerini yiyecekleri aracılığıyla öğrendiklerini ifade etmek için kullanıldığını belirtmiştir. Lin ve arkadaşları (2011), gastronomi turizmini yiyecek ve içecekleri tatmak amacıyla seyahat etme ya da en azından seyahatin bir kısmında yiyecek ve içecekleri tatmak motivasyonu ile hareket etme olarak ifade etmektedir. Özel bir yemeği tatmanın, yemeklerin farklı üretim süreçlerini görmenin ve ünlü bir şefin elinden yemek yemenin de gastronomi turizmi kapsamında ele alındığı belirtilmektedir (Yüncü, 2009: 29-30). Kivela ve Crotts (2006)’a göre gastronomi turizmi, unutulmaz ve eşsiz bir gastronomi deneyimi yaşamak amacıyla yeni yiyecek ve içecekleri keşfetmektir. Surenkok ve arkadaşları (2010), ‘yiyecek turizmi’ ve ‘gurme turizmini’ özel bir restoranı ziyaret etmek, özel bir yemeği yemek, bir yiyecek marketini veya şarap mahzenini ziyaret etmek sonucu doğan hareketlilik olarak tanımlamaktadır. Gastronomi turistleri için ise gidilen destinasyon kültürüne özgü yiyecek ve içecekleri deneyimlemek kadar gidilen destinasyonda sunulan yeni, farklı ve özgün tatları deneyimlemek de önemlidir (Kivela ve Crotts, 2006; McKrecher, 2008; Surenkokvd, 2010; Yüncü, 2009;Durlu-Özkaya ve Can,2012; Gonca, 2009).

Görüldüğü üzere gastronomi turizmi kapsamında kişiler iyi, farklı ve güzel yiyeceklerin arayışı içerisinde ve bu arayış uğruna zaman, emek ve para harcamaktadırlar. Bu kapsamda iyi, güzel yemeği oluşturma peşindeki bazı temel gastronomi akımlarına değinilmesi gereklidir.

3.3. Moleküler Gastronomi Akımı

Moleküler gastronomi, 1980’li yıllarda NicolasKurti ve HerveThis tarafından ortaya konmuş olup yemeğin ya da gıdanın, pişme anında ortaya çıkan fiziksel ve kimyasal değişimlerini inceleyen ve açıklayan bilimdir. Moleküler gastronominin genel olarak sunum amaçlı olduğu düşünülmektedir (Özgen, 2015: 99). Bunu Barham ve diğerleri(2010: 2315) ise moleküler gastronominin bazı yiyeceklerin neden kötü olduğunu, bazılarının vasat, iyi ve bazen de kesinlikle lezzetli olduğunu gösteren bir bilimsel çalışma olarak düşünülmesi gerektiğinden bahsetmiştir. Risbo ve diğerleri (2013: 117) ise moleküler gastronomiyi tanımlamanın anahtarının, moleküler gastronominin, beslenme ve yeme ile ilişkili tutkulu



duygulara sahip olması gerçeğinden hareketle bir başlangıç noktası olması gerektiğine olan ısrarı olduğunun belirtilmesinde yattığını vurgulamıştır.

Moleküler gastronomi kavramını ilk olarak fizikçi Nicholas Kurti “Mutfaktaki Fizikçi” adlı konuşmasında kullandığı belirtilmektedir. Temel amacı mevcut durumu iyileştirmek, yeni yiyecek hazırlama yöntemleri geliştirmek ve bunların sonucunda hazırlanan ürünün tadının her seferinde aynı olmasını sağlamak olarak açıklanmaktadır (Cömert ve Çavuş, 2016: 120). Bunun dışında This (2006) moleküler gastronominin öğrenilmesiyle daha sağlıklı ve daha çekici yemekler yapmanın yollarının bulunacağı ve daha iyi ve güzelyemeklerin hazırlanabileceğini belirtmiştir. Moleküler gastronomi şeflere heyecan verici yeni yemekler ve buluşlar yaratmalarında yardımcı olacaktır.

Moleküler gastronominin “*Haute cuisine*” kapsamında değerlendirilebileceği belirtilmekte, şeflerin de bu kapsamda pişirmede fiziksel ve kimyasal süreçleri dikkate alarak yenilikçi, entelektüel ve duyuşal deneyimleri yaşatma peşinde oldukları vurgulanmaktadır (Vega ve Ubbink, 2008: 375). Uçuk ve Özkanlı (2017) bu mutfağı rafine mutfak olarak değerlendirmiş ve yüksek sınıf kişilere üstün gıdaların sunulduğu mutfak anlamına geldiğinden bahsetmiştir. *Haute cuisine*, eğilim belirleme, imaj oluşturma ve bir bütün olarak mutfak hizmetleri için kalite standartlarının oluşturulmasında önemli bir rol oynamaktadır (Surleront ve Johnson 2005’den aktaran Albors, García-Segovia, Martínez-Monzó ve Hervas-Oliver, 2013: 2). *Haute cuisine* restoranları, hem kaliteli malzemelerle hem de mutfak sanatıyla ilgili yüksek profilli yemek isteyen kişilere hitap eden riskli işletmeler olup yüksek getiri potansiyeline sahiptir (Stierand, Dörfler ve Lynch, 2008: 3).

Moleküler gastronominin bir pişirme şekli olarak görülmesinin yanlış olduğu, pişirme sırasında temel mekanizmaları anlamaya yönelik bilimsel nitelikli bir yaklaşım olarak bilinmesinin daha doğru olduğu belirtilmekte ve son zamanlarda önemli derecede tanınırlığa ve bilinirliğe ulaştığı vurgulanmaktadır (Vega ve Ubbink, 2008: 372). Normal ve bildik yiyeceklerin aksine moleküler gastronomik yiyecekler maksimum derecede zevk almayı hedefleyen sanatsal çalışmalar olarak da nitelendirilmektedir (Mielby ve Frost, 2010: 214). Moleküler gastronomi, sadece ve sadece lezzeti artırıcı yeni bilimsel keşiflerin ve yaratıcılığın peşindedir. Örneğin beynin tat alma işlevinin nasıl yerine geldiği ve bu bilgiyle bir yemekten en fazla nasıl keyif alınır konusu, moleküler gastronominin ilgi alanını oluşturmaktadır. Yani, "lezzeti artırmanın bilimi"dir. (Kırım, 2007) Moleküler mutfakta amaç sadece karın doyurmak değil, hayal edilenin ötesinde farklı bir dünyaya taşıyarak büyülemektir. Merak içinde olasılıkların sınırsız olduğu lezzetleri tadarken, anın keyfini çıkarmayı hedefler, insanı alışıl gelmiş yemek alışkanlıklarının dışına sürükler. Örneğin, Ferran Adria El Bulli restoranında aljinatları kullanarak küreselleştirme sistemini geliştirdi ve ağızda patlayıp tamamen eriyen jelli küreleri hazırlamıştır. Fat Duck restoranında ise Heston Blumental yağın aromayı tutma özelliğini keşfettikten sonra fesleğen, zeytin ve soğan üçlüsünün tatlarının birbirine karışmadan sırasıyla algılandığı lezzeti geliştirmiştir. Moleküler mutfak çok büyük bir güce sahiptir. Geleneksel mutfağın modernleştirilmesini ve yemeğin şaşırtıcı ve heyecan verici duyuşal deneyime dönüşmesini sağlar (Gök, 2014). Benzer şekilde Cömert ve Çavuş (2016) da son yıllarda dünyanın en iyi restoranları listelerinde ilk üç sıralarda sürekli moleküler gastronomi uygulamaları gerçekleştiren restoranların yer aldığını belirtmiştir. Buradan moleküler mutfağın tüketiciler ve eleştirmenler tarafından oldukça beğenildiği açıkça ortada olduğu görülmektedir.



Günümüzde moleküler gastronomi yiyeceklerin tarladan sofraya doğru dönüşüm aşamalarını disiplinler arası bir yaklaşım ile şu sorulara cevap aramaktadır (Vega ve Ubbink, 2008: 376):

-Üretim yöntemleri yiyeceklerin nihai lezzet ve dokusunu nasıl etkilemektedir?

-Bu içerikler farklı pişirme yöntemleriyle nasıl değişime uğrarlar?

-Beynimiz yiyeceğin lezzetiyle ilgili tüm duylardan gelen sinyalleri nasıl yorumlamaktadır?

-Nadir ve gelişmiş lezzetlere ulaşmak için yeni pişirme yöntemleri kullanılabilir mi?

Moleküler gastronomi teknikleri kullanılarak; küreleşen sıvılar (meyve ve sebze patlakları), yiyeceklerde yoğun aromalar oluşturulması, sıvı nitrojen kullanılarak yapılan yiyecekler, alışılmamış sıcaklıkta yiyeceklerin sunumu, köpük tekniği kullanılarak yiyeceklerin sunulması, sous-vide tekniği ile hazırlanan yiyecekler ve sıcak jöleler hazırlanabileceği belirtilmiştir (Cömert ve Çavuş, 2016: 122).

3.4. Füzyon Mutfak Akımı

1980'li yıllarda Batı teknikleri ile Uzakdoğu teknik ve malzemelerinin birleştirilmesi şeklinde ortaya çıktığı belirtilen füzyon mutfağı (Sandıkçı ve Çelik 2005:42; Doğdubay vd., 2007:39) 'farklı uluslara, değişik yörelere ait yemek pişirme teknik ve malzemelerinin bilinçli bir şekilde aynı tabakta karışması, birleşmesiyle oluşan, özgün, yaratıcı ve yenilikçi bir teknik' olarak tanımlanmaktadır (Sandıkçı ve Çelik, 2005; Gonca, 2009; Mil, 2009).Doğdubay ve arkadaşları (2007) füzyon mutfağını, çeşitli dünya mutfaklarının özel yemeklerinin birbiriyle karıştırılarak farklı bir mutfağın ortaya çıkması olarak tanımlamaktadır. Füzyon mutfak uygulamaları yeni, farklı ve özgün bir ürün yaratma doğrultusunda bilinçli olarak iki ulus mutfağının birleştirilmesi esasına dayanır. Füzyon mutfağında, farklı uluslara ait mutfak malzemesi, işleme ve pişirme tekniği gibi işlemlerin sentezlenmesi, birleştirilmesi ve sonunda elde edilen yemeğin her iki mutfakta yer alan yemekten çok farklı bir ürün olması temeldir Can vd. 2012).

Füzyon mutfak, eklektik mutfak, kültürlerarası mutfak, çok kültürlü mutfak, dünya mutfağı gibi çeşitli adlarla anılan buakımın temel özelliği ulusal sınırları, coğrafi ve kültürel mesafeleri ortadan kaldırarak dünyanınher köşesinden (bölgesinden) yöntem, malzeme, pişirme tekniği ve tatları aynı mutfakta aynıtabakta bir araya getirmesidir. Bu yeni mutfağı kısaca dünyanın doğusu ve batısının, kuzeyi vegüneyinin aynı tabakta birleşmesi olarak nitelemek mümkündür (Scarpato ve Daniele 2003'den aktaran Aksoy ve Üner, 2016: 10). Füzyon mutfağı üç farklı yöntemle sınıflandırılabilir. Birincisi, farklı kültürlerden gelen yakın bölgelerin gıdalarının kombinasyonu. Eklektik olarak da adlandırılan ikinci yöntem bir gıda kültürü belirleyicisi olmakla birlikte, diğer mutfaklarda kullanılan teknikler ve malzemeler de kullanılmaktadır. Son metot, tüm dünya mutfaklarından herhangi bir mutfağı saptamaksızın birleştirmektir (Sarioğlan, 2014: 64)

3.5. Yavaş Yemek Akımı

Günümüzde artık gıdaların nasıl elde edildiği, dağıtıldığı ve hazırlandığı konusu artık sürdürülebilirlik, küreselleşme ve geleceğin dünyası tartışmalarının merkezinde yer almaktadır (Uçuk ve Özkanlı, 2017). Yavaş yemek felsefesi, yemeklerin kalitesini yükseltmenin ve yemek yemeğe zaman ayırmanın, yaşamdan zevk almanın en kolay yolu olduğunu benimsemektedir. Yavaş yemek akımıyla birlikte gastronomi bilimini ekolojik



gereklere uyumlu hale getirildiğinde yani yemek zevki bilimini doğanın korunması hizmetine sokulduğunda mümkün olan en iyi gıdaların üretileceği belirtilmektedir (Petrini 2007'den aktaran Yurtseven, Kaya ve Harman, 2010: 35).

Petrini (2001), Fransız terimi olan “terroir” in yavaş yemek akımına temel olduğunu vurgulayarak doğal faktörlerin (toprak, hava, deniz seviyesinden yükseklik, bitki örtüsü ve mikro iklimler) ve insani faktörlerin (gelenekler ve toprağı işleme şekilleri) bileşiminin her bölgeye yiyecek yetiştirilmesi, ve pişirilmesi bakımından özgün bir karakter sağladığını ifade etmektedir. Hall (2012), ise yavaş yemeğin ekoloji, gastronomi, zevk ve etiğin birleştiği noktada bulunduğunu vurgularken, lezzet ve kültür standardizasyonuna, gıda endüstrisinde çok uluslu şirketlere ve endüstriyel tarımın sınırsız gücüne karşı çıktığını belirtmekte ve her bireyin yerel yemek, gelenek ve kültürlerini korumada sorumluluk sahibi olduğu noktasına dikkat çekmektedir. Petrini (2007), yavaş yemek düşüncesinin iyi, temiz ve adalet boyutlarından oluştuğunu vurgulamaktadır. Ergüven (2011) ise bu hareketin, taze, yöresel ve mevsim ürünlerinin avantajlarını öne çıkarmak yanında aile ve arkadaşlarla birlikte yenilen öğünlerin sosyal rolüne de vurgu yapmaktadır. Osborne (2001)'a göre yavaş yemek hareketinin felsefesi, fastfood hareketinin yayılmasını önlemek ve küresel ekonominin yavan tadı olan, sağlıksız mutfağından büyükannelerimizin özeniyle hazırlanan otantik yerel yemeklere geri dönmektir. Yavaş yemek hareketinin gıda ile ilgili biyolojik çeşitliliğin sürdürülebilirliğin öneminin daha geniş anlamda anlaşılabilmesinin yanı sıra yavaş tüketim açısından uluslar arası öneme sahip olduğu belirten Hall (2012), yavaş yemek akımının yavaş turizme katkısını incelemiş ve bu akımın sürdürülebilirlik açısından önemli olduğunu belirtmektedir. Ergüven (2011), artan yaşam kalitesi ve sürdürülebilirlik bilinci yanında organik ve yöresel gıda maddelerine artan talebin yavaş yemek hareketini olumlu etkilediğini belirtmektedir. Yavaş yemek hareketinin, daha yavaş, daha ahenkli bir ritmi hedefleyen, “eko-gastronomi” hakkında geniş kitleleri eğitmek için çalışmakta olduğu belirtilmekte ve kültürel ve biyolojik çeşitliliği, gıda üretiminde sürdürülebilirlik ve küresel çevrenin korunması gibi konulara değindiği ifade edilmektedir (Allen ve Albala,2007.; Walter,2009Yavaş yemek ve yavaş şehir oluşumlarının felsefesi; yerel yiyeceklerle ürünlerin elde edilmesi, bunların korunması ve gelecek nesillere aktarılması şeklinde açıklanabilir. “Ark of Taste” adı verilen “Lezzet Sandığı” yerel ürünleri ve unutulmaya yüz tutan ürünleri korumak amacıyla oluşturulan önemli bir girişimdir. Bu sandıkta yer alacak ürünlerde aranan nitelikler şöyle sıralanabilir; ürünün istisnai bir kalitesinin olması, belli bir bölgeye has olması ya da yerel uygulamalarla işlenmiş olması, yerel alanla ilgili isim ve tarihsel bir bağının olması(Nosi ve Zanni, 2004).

Yavaş yemek işlevleri arasında duyuşsal zevkin kültürel bir olgu olduğu ilkesinden yola çıkarak kişileri okul çağından itibaren yemek kültürlerini keşfetmeyi tat ve koku eğitimleri ile kaliteli gıdalara karşı olumlu tutumlar yaratmayı amaçlayarak eğitimler vermek yer almaktadır (Yurtseven, Kaya ve Harman, 2010: 25).

4. SONUÇ

Görülüyor ki insanlar ilk çağlardan beri temel ihtiyaçları olan yemeğin de iyi ve güzel olanını arama peşindedirler. Bunu M. Ö 4 yy da yazıldığı söylenen “Gastronomia” adlı eserden anlamaktayız. O çağlardan günümüze kadar olan süreçte de bu arayış hep sürmüş ve gelecekte de süreceği tahmin edilmektedir. Gastronomi kelimesi başlı başına “iyi güzel yemek sanatı” olarak tanımlandığı görülmekte ve yemek yapmanın bir sanat dalı olup olmadığı tartışılmış ve hala günümüzde tartışılmaktadır. Hegarty ve O'Mahony (2001) de



gastronominin seçim, hazırlama, sunum ve gıdaların gastronomik yönleri ile çoğu "güzel sanat etkinliği" kategorisine düpedüz örtüştüğünü savunulmaktadır; Onlara göre gelişmiş ve stilize edilmiş sunum ve katılım yöntemleri, çoğu durumda tüketim için değil, aynı zamanda statü, ritüistik ve estetik amaçlar için tasarlanmaktadır. Günümüze bakıldığında kişiler sürekli yemek ve seyahat bloglarını ve programlarını takip etmekte ve burada beğendiği yiyecekleri evlerinde yapmaya çalışmakta ya da beğendiği bir yemeği yerinde yani yöresinde yemeğe gitmektedir. Açık bir şekilde iyi güzel ve özgün yemeğin peşindeki yolculuk olduğu görülen bu hareketliliğe gastronomi turizmi adı verilmektedir. Bu pazar ise azımsanmayacak kadar büyüktür şöyle ki TURSAB gastronomi raporuna (2015) göre 2014 yılında Türkiye'ye gelen turistler yaptığı 34.3 milyar dolar harcamanın 6 milyar 523 milyon dolarını yeme içmeye harcıyor. Bu da toplam harcamalar içinde yüzde 19'luk pay demek. Yani gelen turistin cebinden çıkan paranın beşte biri yemeğe gidiyor. Bu da turist başına 157.5 dolarlık restoran faturası anlamına geliyor. Yurt dışına tatile giden Türkler ise yeme içme için Türkiye'ye tatile gelenlerden 36.5 dolar daha fazla harcıyor. 2014 yılında yurt dışına gidenlerin kişi başına yeme içme için düşen rakam 194 dolar düzeyindedir. Bu da toplam harcamalar içinde yüzde 28-30'luk paya denk geliyor.

Öte yandan teknolojiyle birlikte moleküler gastronomi olarak adlandırılan akımın yeni yöntemlerin yemek yapmada etkili olduğunu gösterdiği ve farklı, göze hitap eden sunumlar ile insanları büyüleyen yiyeceklerin yapıldığını ve sadece buna yönelik restoranların açıldığını ve bunların dünyanın en iyi restoranları olduğu anlaşılmaktadır. Bu gastronomi akımı hem lezzet olarak hem de görünüm olarak başlı başına bir güzeli arayış örneği olarak düşünülmesi gereken bir akımdır. Bunun dışında farklı yörelerin mutfaklarını birbirleriyle harmanlayan bir oluşum olan füzyon mutfak akımı da özgün, yaratıcı yeni yiyeceklerin ortaya çıkmasını amaçlayan bir akım olarak göze çarpmaktadır. Son olarak yavaş yemek akımını incelediğimizde aslında güzelin "göreceli" bir kavram olduğunu bize anlatan bir oluşum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu akıma göre farklı sunumlar, teknolojik kullanımlar değil eskinin tencere yemekleri güzeldir ve kapitalizm aslında yiyecekleri standartlaştırmaktadır. Hızlı değil yemeğin tadını çıkararak yavaş bir şekilde yenmesi gerektiğini ve yerel halkın sömürülmeden bu yiyecekleri üretmenin önemli olduğunu savunmaktadır.

İleride de gastronomi konusunda hem üretim hem de tüketim boyutunda kişilerin hangi yiyecekleri güzel olarak adlandırdıkları değişebileceğinden daha farklı akımlar da ortaya çıkabileceği düşünülmektedir.



KAYNAKÇA

- AKSOY, M. ÜNER, E. H. (2016). Rafine Mutfağın Doğuşu ve Rafine Mutfağı Şekillendiren Yenilikçi Mutfak Akımlarının Yiyecek İçecek İşletmelerine Etkileri. *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (6), 1-17.
- ALBORS, J., GARCIA-SEGOVIA, P., MARTÍNEZ-MONZÓ, J., HERVAS-OLIVER, J. (2013). Creativity and Innovation Patterns of Haute Cuisine Chefs. *Journal of Culinary Science & Technology*, 11(1), 19-35.
- ALLEN, G., ALBALA, K. (2007). *The Business Of Food Encyclopedia Of The Food And Drink Industries*. Greenwood Press.
- CÖMERT, M., ÇAVUŞ, O. (2016). Moleküler Gastronomi Kavramı. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies* 4(4), 118-131.
- ÇELİKELDEN, G. (2016). Teşbihe Felsefi Bir Bakış. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4 (24), 277-297.
- DOĞDUBAY, M., GİRĞİN, K., G., GİRİTOĞLU, İ. (2007). Yiyecek-İçecek Endüstrisinde Bir Pazarlama Stratejisi Olarak Ürün Geliştirme Çalışması (Füzyon Mutfak Uygulaması)", *I. Çeşme Ulusal Turizm Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 33-41.
- DURLU-ÖZKAYA, F. CAN, A. (2012), Gastronomi Turizminin Destinasyon Pazarlamasına Etkisi. *Türk Tarım Dergisi*, 206, 28-33.
- ERGÜVEN, M. H. (2011). Cittaslow- Yaşamaya Değer Şehirlerin Uluslar Arası Birliği: Vize Örneği. *Organizasyon Ve Yönetim Birliği Dergisi*, 3 (2), 201-210.
- FIELDS, K. (2002). *Demand For The Gastronomy Tourism Product: Motivational Factors*. In A. Hjalager & G. Richards, G. (Eds.), *Tourism And Gastronomy*. London-New York: Routledge
- GONCA, G. (2009). Gastronomi Ve İnovasyon, www.acikarsiv.atilim.edu.tr/Browse/25/Goncaguzel.Pdf, Erişim Tarihi: 21.03.2017
- GÖK, İ. (2014). *Sınırsız Olasılıklar Sıra Dışı Lezzetler: Moleküler Mutfak*. <http://beefandfish.com/beef-fish/yemek-kulturu/sinirsiz-olasiliklar-sira-disi-lezzetler-molekuler-mutfak.html> (Erişim Tarihi 22.04.2017).
- HALL, C., M. (2012). *The Contradictions And Paradoxes Of SlowFood: Environmental Change, Sustainability And The Conservation Of Taste*, Editörler: S. Fullagar, K. Markwell & E. Wilson,. Bristol: Channel View.
- HEGARTY, J. A., O'MAHONY, G. B. (2001) Gastronomy: A Phenomenon Of Cultural Expressionism And An Aesthetic For Living. *Hospitality Management* 20, 3-13.
- HORNG, J.S., TSAI C.-T. (Simon) (2012), Culinary Tourism Strategic Development: An Asia-Pacific Perspective. *International Journal Of Tourism Research*, 14, 40-55.
- İNCEÖZ, S. (2009). Turistlerin Seyahat Motivasyonunun Belirlenmesinde Türk Mutfağına Yönelik Bir Durum Değerlendirmesi. *3. Ulusal Gastronomi Sempozyumu Ve Sanatsal Etkinlikler*, Antalya.
- KIRIM, A. (2007). Moleküler Gastronomi. <http://www.turkcebilgi.com/kose-yazisi/10045/molekuler-gastronomi> (Erişim Tarihi 21.04.2017)



- KİVELA, J., CROTTS, C. J. (2006). Tourism And Gastronomy: Gastronomy's Influence On How Tourists Experience A Destination. *Journal Of Hospitality & Tourism Research*, 30(3), 354-377.
- LIN, Y.C., PEARSON, E. T. ; CAI, A.,L. (2011). Food As A Form Of Destination Identity: A Tourism Destination Brand Perspective. *Tourism And Hospitality Research*,11 (1), 30-48.
- MCKRECHER, B., OKUMUŞ, F., OKUMUŞ, B. (2008). Food Tourism As A Viable Market Segment: It's All How You Cook The Numbers. *Journal Of Travel & Tourism Marketing*, 2 (2), 137-148.
- MIELBYI L. H.,FROST, M. B. (2010). Expectations And Surprise In Molecular Gastronomic Meal. *Food Quality and Preference*, 21, 213-224.
- MİL, B. (2009). Yemek Pişirmede Gastronomiye Uzanan Bakış Açısıyla Küreselleşen Yemek. 3. *Ulusal Gastronomi Sempozyumu Ve Sanatsal Etkinlikler*, Antalya.
- MYHRVOLD, N. (2013). The Art In Gastronomy: A Modernist Perspective. *Gastronomica: The Journal of Food and Culture*, 11(1), 13-23.
- NOSI, C., ZANNI, L. (2004). Moving From Typical Products To Food Related Services: The Slow Food Case As A New Bussines Paradigm. *British Food Journal*, 106(10/11),779-792.
- OSBORNEO, L. (2001). The Year In Ideas: A To Z.; Slow Food 2001", <http://www.nytimes.com/2001/12/09/magazine/the-year-in-ideas-a-to-zslow-food.html>, Erişim Tarihi: 27.03.2017.
- ÖZDEN, H. Ö. (2002). Hellenizm Öncesi Yunan Felsefesinde Güzellik Anlayışları. *Atatürk Üniversitesi İlahiyât Tetkikleri Dergisi*, 17, 61-92.
- ÖZGEN, I. (2015). *Menü Planlama*. TRAMEP. Ankara: Beta Yayıncılık.
- PETER B., LEIF H. S., WENDER L. P. BREDİe, Michael B. F. Per M., Jens R., Pia, S., and Louise, M.(2010). MolecularGastronomy: A New EmergingScientificDiscipline. *Chemical. Reviews*, 110 (4), 2313-2365.
- PETRINI, C. (2001). *Slow Food: The Case For Taste*. New York: Columbia University Press.
- PETRINI, C. (2007). Taking Back Life: The Earth, The Moon, And Abundance. *5.Slow Food International Congress*, Mexica :Peubla.
- RICHARDS, G. (2002). *Gastronomy: An Essential Ingredient In Tourism Production And Consumption?* In A. Hjalager& G. Richards, G. (Eds.), *Tourism And Gastronomy*. London-New York: Routledge.
- RISBO J. , Mouritsen, O. G. Frøst, M. G., Joshua David Evans, J. D. & Reade, B. (2013). Culinary Science in Denmark: Molecular Gastronomy and Beyond. *Journal of Culinary Science&Technology*, 11(2), 111-130.
- SANDIKÇI, M. ÇELİK, S. (2005). Füzyon Mutfak Uygulamaları ve Müşteri Memnuniyeti Açısından Önemi. *I. Ulusal Gastronomi Sempozyumu Ve Sanatsal Etkinlikler*, Antalya
- SANTICH, B. (2004). The Study Of Gastronomy And Its Relevance To Hospitality Education And Training. *Hospitality Management* 23, 15-24.



- SARIOĞLAN, M. (2014). Fusion Cuisine Education And Its Relation With Molecular Gastronomy Education (Comparative Course Content Analysis). *International Journal on New Trends in Education and Their Implications*, 5 (3), 64-70.
- SCARPATO, R. (2002). Sustainable Gastronomy As A Tourist Products. In A. Hjalager& G. Richards, G. (Eds.), *Tourism And Gastronomy*. London-New York: Routledge.
- SÖZEN, G., SÖZEN, Z. (2008). *Anadolu Topraklarında Güzeli Arayış*. Yeni Zamanlar Sahaf Yayıncılık
- STIERAND, M., DÖRFLER, V. KYNCH, P. (2008). *Haute Cuisine Innovations: The Role of the Master-Apprentice Relationship* -Developmental (Discussion) Paper. <http://viktordorfler.com/webdav/papers/CulinaryInnovations.pdf>
- SURENKOK A., BAGGIO R., CORIGLIANO M.A. (2010). *Gastronomy and Tourism in Turkey: The Role of ICTs*. In: Gretzel U., Law R., Fuchs M. (eds) *Information and Communication Technologies in Tourism* . Springer, Vienna S, 567-578
- TAŞDELEN, V. (2015). *Bir Güzellik Ve Sevgi Felsefesi: Platon'un Şölen Diyaloğu İle Fuzûlî'nin Leylâ Ve Mecnun Mesnevîsinin Karşılaştırılması* <http://www.ayk.gov.tr/>
- THIS, H. (2006). *Food for tomorrow*. EMBO Reports, 7(11), 1062-1066.
- UÇUK, C., ÖZKANLI, O. (2017). Gastronomide Tabak Prezantasyonunun Önemi. *VI. Ulusal II. Uluslararası Doğu Akdeniz Turizm Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 357-367.
- ÜLGER, E. (2013). Platon'un Sanat Kuramının Düşünsel Evrimi. *Flsf Felsefe Ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 16, 15-28.
- ÜNER, E. H., ŞAHİN, G. G. (2016). Türkiye Gastronomi Turizmi Potansiyelinin Her Şey Dâhil Satış Sistemi İçinde Değerlendirilmesi. *Journal Of Tourism And Gastronomy Studies* 4(3), 76-100.
- WALTER, L. (2009). Slow Food And Home Cooking : Toward A Relational aesthetic Of Food And Relational ethic Of Home. *The Journal Of The Center Fot Food In Community And Culture*, 1, 1-23.
- YILMAZ, H. ŞENEL, P. (2016). *Kitle İletişiminde Gastronomi*. (İçinde Bir İletişim Biçimi Olarak Gastronomi Ed. Hakan Yılmaz) Ankara: Detay Yayıncılık
- YURTSEVEN, R. KAYA, O., HARMAN, S. (2010). *Yavaş Hareketi*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- YÜNCÜ, H. R. (2009). *Sürdürülebilir Turizm Açısından Gastronomi Turizmi ve Perşembe Yayıncılık*. 10. Aybastı-Kabataş Kurultayı, Eskişehir
- <https://www.mutfakgurmesi.com/single-post/2017/02/06/%C5%9Eeflerin-Tuvali-Tabaklar>

PERSPECTIVES OF DEVELOPMENT OF SPA TOURISM IN SERBIA

Lecturer Goran Perić

Business School of Applied Studies in Blace ,
Department of Tourism / SERBIA

Marija Stojiljković

Business School of Applied Studies / SERBIA

Marko Gašić

Business School of Applied Studies / SERBIA

PhD. Vladan Ivanović

Business School of Applied Studies / SERBIA

ABSTRACT

Serbia abounds in thermal mineral springs, which are not tourist valorized and used in the proper way. With more than 50 spas and more than 1000 springs, of which about 500 springs of cold and hot mineral water, as well as the abundance of natural gas and mineral mud, has a huge potential in spa tourism. Because of that, Serbia is so-called "Spa country". According to the number of overnights and arrivals, spas are the leading tourist destinations in Serbia. The subject of this paper refers to the assessment of prospects for the development of spa tourism. The aim is, based on analysis of the characteristics of spa tourism in Europe, to indicate that the spa tourism in Serbia needs a new development concept in line with modern trends in the tourism market. Special attention will be dedicated to analysis of tourist traffic, considering the key factors for tourist valorization, comparison with contemporary trends in certain spa resorts in Europe, as well as defining the strategic direction of advancement of spa tourism in Serbia. At the end, it was concluded that Serbia, despite extremely favorable natural resources for the development of spa tourism, still counts as insufficient evolutionary destination, and this is of particular importance for the future improvement of this type of tourism and positioning spas as tourist destinations on the international tourism market, is precisely their transformation of specialized hospitals to modern spa centers and wellness tourism.

Keywords: *spa tourism, Serbia, wellness, development, perspectives.*



1. INTRODUCTION

If we look at the map of Serbia we will see that almost in all regions there are spa towns. From flat Vojvodina to the slopes of Župa in the foothill of middle and high mountains but also in the slit canyons and ravines of Serbian rivers, especially in central Serbia.

Spas as centers of health, recreation and rehabilitation, cultural and sporting events, meeting other people for vacations, congress meetings, scientific and professional gatherings are of great importance and therefore attract attention of huge number of tourists. Serbia is rich in thermal mineral springs that are not properly valorized and used for tourism purposes. With over 50 spa resorts and over 1000 springs, from which around 500 are sources of cold and hot mineral water, as well as the richness of natural mineral gases and healing mud it has huge potential in spa tourism. That is why Serbia is popularly called "spa land" because of numerous thermal springs, long tradition, general familiarity and its importance in tourism traffic.

The trend of tourism development in the part related to the human health care varies in Europe from the classic spa tourism to the modern concept of health tourism, which in addition to medical components (preventive, curative, rehabilitation) includes other components (wellness, sport, recreation, entertainment, food, etc.) that can attract not only sick but also healthy man, who is aware that it is necessary for his own health and fitness to spend his vacation in spa destinations.

Considering the growing importance of spa resorts, Serbia needs to work on valorisation of those significant places. The intention is to improve the so-called level of transportation connections to spa towns, accommodation capacity, greater orientation towards foreign tourists with adequate marketing campaign and to successfully connect medical health resort features with sports, cultural, conventional activities and manifestations.

2. THE DEVELOPMENT OF SPA TOURISM IN SERBIA

The spa tourism has long and rich tradition. Hot springs have always attracted people which is why they have been visited. Traces of the oldest baths in the territory of our country were found in Vička Banja (Toplički Kiseljak), 20 km west from Prokuplje. It dates back to the Neolithic period, which means that it is over 4,000 years old. A. Ščerbakov believed that it is "the oldest trap of mineral springs in the world."

Traces of the material basis and written sources, clearly confirm the cult of the Romans towards the healing waters which they knew very well. The Romans built villas, baths and facilities for treatment near those springs. They had enormous army which had a lot of injured and sick soldiers in the wars. Many of them were treated in spas, which were in times of peace meeting places for prominent people. There are material traces of the Romans in Niška, Vrnjačka, Gamzigrad, Jošanička, Sijarinska, Sokobanji spa town and etc. A specific mark to spas in Serbia gave the Turks during the centuries-long reign in our region. Hammams represent the most significant remains of turkish spa culture. Only in the late 19th and early 20th century a number of "national spa spots" grew into true spas, whose waters are medically tested and hygienically maintained. At that time Vrnjačka Banja, Sokobanja, Banja Koviljača, Bukovička banja, Ribarska banja and Vranjska banja allocated from the other spa towns. The state took care of them during the season, which lasted from two to three months, and appointed the best doctors – "district physicians" to take care of visitors (Maćejka, 2003).



From the standpoint of social treatment, post-war development of spas had numerous oscillation phases of ups and downs. From 1948 to 1960, most spas existed as institutions whose capacity was filled by Social Insurance Organization. During this period, insurers were massively sent on spa treatments, relaxation and recreation on favorable terms. Economic reform in 1965 abolished the free treatment in spas, but did not negate the activity of natural spas.

This has resulted in a certain stagnation and neglect of spas, which had to adapt to new market conditions and orient at different clientele (Jovičić and Ivanović, 2006). After 1971, there was a turnover in construction, not only hotels but also rehabilitation centers. All in all, in this period spa resorts got their modern physiognomy (Maćejka, 2003).

In the past ten years, several spas in Serbia made a real breakthrough in their business management and began to innovate their medical tourism offer. Spas that have adopted such tendency and expanded their own offer with various additional services made a progress on tourism market.

3. MATERIAL BASIS FOR THE DEVELOPMENT OF SPA TOURISM

In Serbia, the spa tourism is mainly linked to a traditional health tourism, which includes prevention, curative treatment or rehabilitation using natural healing factors in combination with modern medicine. Traditional spa treatments are carried out in health facilities or in "sanatoriums" in all areas of medicine. These institutions are part of the Serbian health system with 4,111 beds in spa centers and 2,096 beds in the climatic health resorts (Statistical Yearbook of the Republic of Serbia, 2016). Notable is the fact that the tourism content in these areas have developed precisely on the use of natural healing factors. Some spas and resorts, thanks to the existence of a "Special Hospitals" achieve significant tourist flow throughout the year, in spite of underdeveloped tourist infrastructure.

Table 1: Accommodation Facilities in Spa Tourist Resorts

Facilities	Romms			Beds		
	Total	Of which		Total	Of which	
		Spas	Percent		Spas	Percent
Hotels	15728	2296	14.60	31682	4669	14.29
Motels	347	10	2.88	755	25	3.31
Apartments	927	28	3.02	2682	98	3.69
Boarding houses	73	16	21.05	168	32	18.93
Overnight stays	3745	445	11.88	8896	910	10.22
Inns	563	94	16.70	1401	257	18.34
Garni hotels	2257	195	8.64	4623	471	10.19
Apart hotels	517	60	11.61	1757	142	8.08
Spa cures	1979	1899	95.96	4111	319	7.76
Climatic cures	812	357	43.97	2096	1156	55.15
Workers' resorts	394	124	31.47	1084	329	30.35
Youth and children's resorts	1023	75	7.33	4301	319	7.42
Hostels	2001	6	0.29	6110	6	0.09
Camping grounds	3087	300	9.72	6487	600	9.25
Private rooms	7473	4524	60.54	19006	10633	55.94
Private houses	1738	1029	57.71	3064	1447	47.21
Rural Tourist household	383	98	25.85	997	304	30.49
Other	80	27	33.75	303	90	29.70
TOTAL	43127	11583	26.86	99523	25449	25.57

Source: Author's calculation by Statistical Yearbook of the Republic of Serbia, 2016.



The offer of accommodation in Serbian spas, in addition to the listed capacity in special hospitals, includes hotels, garni hotels, apartments, apart hotels, workers' cabins, private rooms and houses, as well as other accommodation facilities for tourists. The total storage capacity in the spa tourism results in 11.583 rooms and 25.449 beds, which represents about 26% of the total accommodation capacity, which can be seen in table 1.

The quality of accommodation capacity in spa resorts is not on satisfactory level. In the most spas accommodation consists mainly of old hotels and special hospitals, which have not been renovated for years, some of which still await for privatization to acquire a new look, with attractive contents which are in accordance with modern trends in European spa places (Milićević, 2015). In some spas new accommodation was built with attractive contents, but it is not enough to change their old-fashioned image. It is necessary to point out the negative phenomena in housing construction in some spas (e.g., in Vrnjacka Banja), such as wild building while disregarding the basic prescribed town and other conditions of construction. This phenomenon was registered in the core of the spa which is generally unacceptable and especially when it comes to tourism development (Hrabovski-Tomic and Milicevic, 2012).

Despite significant quality improvement in recent years, the capacity of the spas in Serbia do not satisfy with their size and structure contemporary requirements of tourism demand. Very diverse range of spa guests by age today requires proper design, expansion and division of facilities and equipment for spa treatments, leisure and sporting activities. With contemporary planning solutions of spa arrangement, depending on the basic and additional functions and demands on the tourism market, physical and functional separation of health and tourism facilities is needed. This can be the most easily achieved at less urbanized spa places, where there is still room for dispersion of objects (Stanković, 2006). It can be said that in recent years the individual spa resorts genuinely took step forward in its operating and began to innovate their health-tourist offer, modeled after the famous spas of Europe. They begin to develop wellness tourism, to invest in the renovation of accommodation and in high-quality marketing activities, with the aim to attract foreign tourists. These innovations contribute to some extent in changing the old-fashioned image of serbian spa resorts so that they are not visited only by the the old and sick, but also healthy people of different ages and with different motives for arrival (Milicevic, 2013).

4. TOURISM TRAFFIC IN SPA RESORTS IN SERBIA

The circulation of tourists in serbian spas is the main indicator of their competitiveness and popularity on the tourism market. Compared to other types of tourism, spa tourism as a very special type on the tourism market has its own specifics. Undoubtedly the longest tourist stays compared to other categories of tourist resorts and unjustifiably high degree of seasonal concentration of traffic are the two most important characteristics of spa tourism (Stanković, 2006).



Table 2: Tourists Arrivals in period 2010 - 2016.

Spa Tourist Resorts		2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Vrnjačka Banja	Total	146246	152603	139609	156240	146756	175153	202820
	Foreign	13866	17224	17711	21078	23601	28945	38823
Sokobanja	Total	48837	53402	49175	50629	42438	41676	45918
	Foreign	1265	921	772	1588	2756	4522	3193
Bukovička Banja	Total	4446	22802	25513	26050	28102	29145	34564
	Foreign	499	3239	4977	5295	5462	5897	6493
Mataruška Banja	Total	8567	7138	6151	4767	2792	1173	464
	Foreign	774	365	413	271	283	12	33
Banja Koviljača	Total	20512	21693	17538	20644	15147	15094	23026
	Foreign	2212	2550	2150	4053	3566	3707	5835
Prolom Banja	Total	14915	15.986	16712	12831	11731	14363	14078
	Foreign	1369	2990	2873	1868	2179	3709	2353
Gornja Trepča	Total	10841	9762	10381	9814	9913	9718	11180
	Foreign	938	997	1111	1286	1427	1395	1302
Vranjska Banja	Total	6262	5628	4874	4943	4413	2523	2143
	Foreign	280	257	455	519	526	157	133
Banja Kanjiža	Total	13345	11467	7930	10720	11662	13579	11560
	Foreign	1879	2347	1955	3309	3567	5947	3177
Banja Palić	Total	18617	18408	19220	20135	22030	26656	28725
	Foreign	5075	5772	5745	7371	8025	12099	11084
Selters Banja	Total	8864	8914	7674	6789	6973	5910	4924
	Foreign	84	83	70	79	129	139	203
Lukovska Banja	Total	7023	9400	12236	11318	11152	12616	13344
	Foreign	201	350	555	599	772	1508	1225
Gamzigradska Banja	Total	4966	5753	6056	4389	3105	2255	1750
	Foreign	234	257	319	229	159	84	75
Ribarska Banja	Total	10712	9176	8021	7703	7419	7538	7749
	Foreign	99	176	264	629	841	766	720
Sijarinska Banja	Total	6701	6372	4735	5598	5721	5802	6060
	Foreign	149	281	448	329	471	176	221
Banja Vrujci	Total	11557	11372	9387	9202	7688	9.656	10162
	Foreign	475	790	435	563	693	899	707
Niška Banja	Total	21049	21614	18338	4440	4916	4747	5059
	Foreign	1069	1257	2199	-	1656	1596	1574

Source: Author's calculation by Statistical Yearbook of the Republic of Serbia, 2011 - 2016, Statistical Release - Catering and Tourism Statistics, Number 18 - Year LXVII

The traffic of tourists in spas in Serbia for the observed period shows certain oscillations per year, when it comes to growth and fall in tourist traffic, which can not be explained by certain events that could have affected, but only with the need of domestic tourists to visit various spas each years. Most spa resorts recorded a drop of visits in recent years as a direct result of the economic crisis that hit the whole world as well as our country. However, growth is noticeable in Bukovička spa, Vrnjačka Banja spa town, Prolom and Lukovska Spa and their offer is significantly enriched with the wellness facilities and have become centers of spa and wellness tourism in Serbia, but it can be concluded that this type of tourism perspective has tendency of continuous growth in tourist traffic. Vrnjačka Banja is on the leading position for years. In 2016 Vrnjačka Banja registered 202,820 visitors and had 677,690 overnight stays and is also the second most visited tourist destination in Serbia, right after Belgrade.



Although the tourist offer in Serbian spas may seem diverse at first glance, it is modest in comparison with the offer of famous spas in Europe, which is reflected in the traffic of tourists. Spa tourism in Serbia is characterized by an extraordinary domination of domestic tourists, while visits of foreign tourists is on an extremely low level. However, the growth of foreign tourist visits has been noted in Vrnjačka Banja in 2016 which is 34% higher compared to the results in 2015. In Palić spa, the percentage of foreign tourists is the biggest which is 38.58% of the total number of tourists. From a total of 423,526 tourists who visited spas in Serbia, even 81.78% were domestic tourists, and only 18.22% were foreign tourists.

Analyzing the data in Table 2 we can see that the traffic of tourists in spas in Serbia in 2016 grew approximately 15% compared to 2010. This result is related to the beginning of the modernization of our traditional spa and health resorts, which in addition to basic health resort features introduced spa and wellness programs in their offer. With the opening of wellness center in the spa, the tourist offer of spas has been expanded and enriched, which attracted many tourists. With this in mind, the further development of spas in Serbia should go precisely in this direction, and it should be worked on the modernization of traditional spas so that they become, not only destinations for treatment and rehabilitation but also a place for rest and relaxation.



Table 3: Tourists Nights in period 2010 - 2016.

Spa Tourist Resorts		2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Vrnjačka Banja	Total	559549	579041	506446	594804	497893	562862	677690
	Foreign	45225	50078	51480	63230	66438	81712	104296
Sokobanja	Total	295098	325207	306568	306506	219755	194896	219224
	Foreign	4523	3707	3069	5327	10697	10874	7011
Bukovička Banja	Total	19894	59569	57338	66460	66078	67144	87395
	Foreign	955	5694	9213	10961	12254	12146	15265
Mataruška Banja	Total	78317	74263	60039	45450	24681	12836	4641
	Foreign	2926	1534	1067	690	798	124	315
Banja Koviljača	Total	185881	217476	167941	171809	131352	103465	147026
	Foreign	18673	25106	17570	21132	17093	19989	32442
Prolom Banja	Total	66336	67066	76788	60655	58756	73609	78164
	Foreign	3090	5739	6600	5227	6758	8688	7548
Gornja Trepča	Total	117016	110665	100845	104300	103674	102039	113611
	Foreign	12327	12863	13777	16677	18160	17610	16182
Vranjska Banja	Total	48386	41311	34856	33000	23948	20664	19134
	Foreign	670	770	1221	1468	1257	792	809
Banja Kanjiža	Total	89301	72527	37875	53639	53574	52892	46952
	Foreign	5386	10233	6029	14698	14466	10827	7800
Banja Palić	Total	39751	34855	36624	37635	40356	45123	48532
	Foreign	9105	9258	9813	11935	12257	19969	17233
Selters Banja	Total	145214	145290	148210	146439	140046	124188	110772
	Foreign	632	519	576	560	883	1245	1201
Lukovska Banja	Total	39125	40569	43367	72564	76305	83059	87600
	Foreign	982	1690	2537	3084	3545	5525	5083
Gamzigradska Banja	Total	57326	71630	65494	59410	32948	23832	20844
	Foreign	870	1141	925	539	354	321	326
Ribarska Banja	Total	150727	134648	60964	53018	53042	50282	50750
	Foreign	873	1758	2020	3154	3845	3148	2551
Sijarinska Banja	Total	67546	58558	45852	51426	48471	46995	48177
	Foreign	781	1381	5009	1773	1823	946	1082
Banja Vrujci	Total	39853	46215	39747	39513	29491	39311	46281
	Foreign	1736	2840	2056	2275	2617	2864	2506
Niška Banja	Total	212034	198606	194599	29649	33675	34406	33873
	Foreign	3262	3621	4447	-	4164	4415	4850

Source: Author's calculation by Statistical Yearbook of the Republic of Serbia, 2011 - 2016, Statistical Release - Catering and Tourism Statistics, Number 18 - Year LXVII

When it comes to structure of overnight stays of domestic and foreign tourists in spas in Serbia, the previous table shows that in 2010 the number was very small, in some spas even negligible. After seven years, the number of overnight stays that were made by foreign tourists increased by 50%, which can also be connected with the process of modernization of spa places and their offerings. Particular growth is evident in Vrnjačka Banja, which takes a leading position when it comes to analyzed value, leading to the conclusion that the modernization of spas is key to success in attracting both domestic and foreign tourists.



Table 4: Average length of stay in Spa Tourist Resorts 2016.

2016	Total	Domestic	Foreign
Spa Tourist Resorts	4,44	4,76	3,00
Vrnjačka Banja	3,39	3,55	2,70
Sokobanja	4,81	4,99	2,23
Bukovička Banja	2,59	2,63	2,42
Mataruška Banja	10,02	10,06	9,55
Banja Koviljača	6,54	6,81	5,74
Prolom Banja	5,67	6,05	3,45
Gornja Trepča	10,16	9,87	12,35
Vranjska Banja	9,08	9,20	6,93
Banja Kanjiža	4,13	4,78	2,47
Banja Palić	1,70	1,79	1,56
Selters Banja	22,81	23,43	6,78
Lukovska Banja	6,66	6,86	4,40
Gamzigradska Banja	12,11	12,46	4,34
Ribarska Banja	6,80	6,97	4,50
Sijarinska Banja	8,12	8,23	5,09
Banja Vrujci	4,62	4,69	3,71
Niška Banja	7,06	8,72	3,05

Source: Ministry of Trade, Tourism and Telecommunications

The average duration of stay in spas in 2016 was 4.44 days (for domestic 4.76 and for foreign 3.00 days). Tourists have stayed the longest in Selters spa center (22.81 days) and those were mainly domestic tourists (23.43 days). Foreign tourists stayed the longest in Gornja Trepča - 12.35 days.

Table 5: Positioning of Spa Tourism in total tourism of Serbia in 2016.

	Arrivals			Overnight stays		
	Total	Domestic	Foreign	Total	Domestic	Foreign
Republic of Serbia	2753591	1472165	1281426	7533739	4794741	2738998
Belgrade	877061	164500	712561	1703340	285207	1418133
Novi Sad	158510	58670	99840	330847	1831205	253839
Spas resorts	477102	391085	86017	2085044	1831205	253839
Mountain resorts	522424	425793	96631	1928533	1641427	287106
Other tourist resorts	605136	369032	236104	1216312	763017	453295
Other places	113358	63085	50273	269663	170871	98792

Source: Author's calculation by Statistical Release - Catering and Tourism Statistics, Number 18 - Year LXVII

In complete serbian tourism industry the number of people who visited Serbia in 2016 counted 2,753,591 tourists, where spa tourism was 17.33% and 27.9% of the total number of overnight stays in Serbia. Tourism in serbian spas, given the total number of tourist arrivals during 2016, increased by 11.6% compared to 2015, thanks mainly to the increase of domestic tourist arrivals (12.2%), as a result of action of Ministry of tourism, trade and Telecommunications' travelling vouchers, where the number of foreign tourists rose by only 9%.



5. SPA TOURISM IN EUROPE

Developed European tourism countries have rich experience, long even two centuries, in the use of natural factors in spas, dedicated not only to domestic clients, but also to satisfy international demand. In Europe, there are over a thousand hydrothermal places of which about 30% are located in Germany, 10% in France, a significant number is located in Italy, Austria and Switzerland, that now constitute a significant segment of the tourist offer of health tourism. (Geić, Geić and Čmrčec, 2010).

To be able to compete on the international tourist market, spas in our country must take into account the experience of other countries and modern tendencies in the development of spa places and determine patterns of development that would respect the specificity spa resorts individually (Sibinović and Belij, 2010). The world market offer of spa resorts daily, dynamically develops and enriches. Each spa is trying to find something unique to offer that will extract it from other spas and attract more visitors (Fontanaro and Kern, 2003). In our country we have not yet reached that level of market orientation. Today wellness is a giant trend and planetary phenomenon. Wellness tourism, as part of medical tourism in recent years has the most dynamic and fastest growth in the European tourism industry (Smith and Puzuckó, 2008). Target group of wellness tourism are healthy people, whose main goal is to preserve and improve health with relaxation. A crucial segment of wellness tourism includes spa services in hotels and spas, aiming to meet the needs of the people of all ages in modern age, because it provides relaxation, fun and excitement.

Slovenia now has 15 fully conceptually new spa resorts. Olimia Thermal Spa Podčetrtek is one of the most popular Slovenian spa places in which investors and owners (mainly state-owned companies and funds) invested big money to turn it from a small thermal spring into modern tourist, health and recreational - wellness center. Podčetrtek is one of the twenty villages in which fifteen years ago there were only thermal springs. Those twenty villages, after the investment boom supported with national development plan, now in its "spas" bring 46% of tourists in Slovenia. Only thermal spa Olimia annually has 400,000 overnight stays and thermal spa Čatež 800,000 overnight stays (Sibinović and Belij, 2010).

France, as one of the most developed countries in the world, has over one hundred arranged spa resorts, mostly located in the foothills and lower parts of the attractive mountainous systems (the Alps and Vosges Mountains, the Pyrenees, the Massif Central) such as: Divonne-les-Bains, Aix-les-Bains, Vichy, Evian, Vittel, Contrexeville, Trianon Palace & Spa and other centers. The basis of their business is based on the market appearance and the animation of the tourist clientele, which in recent years relates to attracting and animating young people by offering wellness programs (Sibinović and Belij, 2010).

Italy is rich in thermal and mineral springs and is generally divided into 20 spa regions and among the most visited resorts are the spas of Tuscany. In the tourist offer of Italian spas more frequent are congress contents, on the one hand, while in spas which lie on the coast (especially in the Ligurian Riviera and the Riviera Romagnola) health and wellness facilities are combined with swimming and recreational tourism (Sibinović and Belij, 2010). In the Alpine hinterland, in the region of South Tyrol in recent years more than 20 new spa centers have been opened of which the most attractive is at Gartner hotel.

Neighboring Hungary has a very successful strategy for the development of spa tourism, which is based on integrating traditional spa tourism with other forms of



tourism. Medical treatment properties of mineral springs of the country are combined with visits to Budapest and other major cities in the program "Land of Spas" ("Earth Spa") (Jovičić, 2008).

6. ANALYSIS OF ESSENTIAL STRENGTHS, WEAKNESSES, OPPORTUNITIES AND THREATS FOR THE DEVELOPMENT OF SPA TOURISM IN SERBIA

Analysis of the internal and external environment is an important part of the analysis of the current situation in the Serbian spa tourism. Most commonly used techniques in the strategic planning and operation in the present circumstances is the SWOT analysis (Strengths; Weaknesses; Opportunities; Threats). Internal factors that are analyzed using this technique are marked as the strengths and weaknesses of the spa of tourism, while external factors are identified as opportunities and threats for spa tourism. This is one of the techniques used in strategic management to define the strategic directions, objectives, policies, measures and actions for improving the overall development of spa tourism in Serbia. In this way, an analysis of environment provides information that greatly assist in identifying key resources and opportunities for the development of spa tourism in comparison to competitive environment (Ilić, Stamenkovic and Conic, 2014).

Throughout the analysis of internal and external factors relevant for the development of spa tourism in Serbia key strengths, weaknesses, opportunities and threats have been identified for the development of this type of tourism all of which the most important are listed in Table 6. This table shows that spas in Serbia have a lot of weaknesses and that they are exposed to numerous risks from the external environment that restricts their development. However, the benefits and opportunities that spas have for tourism development can not be disputed. After identifying key strengths, weaknesses, opportunities and threats it is necessary that spa places in their development rely on core strengths, eliminate major drawbacks, take advantage of opportunities in the right way and avoid dangers which can limit its further development with appropriate actions.

The most significant weaknesses and threats for the development of spa tourism in Serbia are reflected in the under-developed traffic infrastructure and suprastructure, outdated transport capacity, low level of quality accommodation facilities, inadequate and outdated medical equipment and medical rich tourist offer of the competition.

Despite the identified deficiencies and risks for the development of spa tourism, Serbia has a number of advantages and opportunities that should be used in the future. It should be emphasized: a low price in the Serbian spas in comparison to European spas; the traditional method of treatment in spas (in terms of prevention, treatment and rehabilitation) is relatively satisfactory; Serbia has good chances for the development of spa tourism because besides spa values its offer can include both natural and anthropogenic values in the immediate spa surrounding (healthy food, cultural and historical heritage, mountains, rivers, lakes, waterfalls); offer that covers wellness and other modern programs that meet the needs of tourists of modern age. It can be concluded that the oldest form of organized tourism in Serbia after almost two years since its formation, has not been turned in a sufficiently developed tourism product that can be, given the potential that it has. Spa tourism has not been sufficiently developing over time, considering the available resources on the one hand and modern trends in the world when it comes to development of health and tourism products, on the other hand.



Table 6: SWOT Analysis of Spa Tourism in Serbia

STRENGTHS	WEAKNESSES
<ul style="list-style-type: none"> • Long tradition • Natural medical factors • Well-educated staff • Rich cultural heritage • High quality environment • The production of healthy food • Reasonable prices 	<ul style="list-style-type: none"> • Bad infrastructure • Inadequate medical equipment • Lack of strategic plans • Unsuitable new educational profiles • Insufficient marketing researches • Unstable political situation
OPPORTUNITIES	THREATS
<ul style="list-style-type: none"> • The transformation of traditional medical spa functions into a modern concept of health and recreational tourism • The growth in demand in health tourism • Completion of the reconstruction of accommodation and medical equipment • Market segmentation: conferences, sport, recreation, eco-tourism, excursions, events 	<ul style="list-style-type: none"> • The impact of the global economic crisis • Lack of funds for investing in tourism • Lack of interest of the local community for integrating the product of the destination • Insufficient efforts to motivate foreign visitors • The degradation of the environment due to the uncontrolled construction

Source: Jovičić and Tomić, 2009.

Considering the advantages and opportunities, it is necessary in the future period to work on developing the capacity for the use of the additional resources for the development of spa tourism, develop a system of encouragement in terms of health and tourism services, develop promotional activities, promote health tourism means of signaling, etc. One of the tasks, therefore, should be to define and develop distinctive tourist product for each spa tourist destination (Ilić, Stamenkovic and Conic, 2014).

It is necessary to clearly differentiate medical indications and emphasize unique values and competitive advantages in a tourism facilities. Successful development requires the application of quality standards in medicine and beyond. All services in spa resorts should be aligned with the standards that comply with standards in European spa resorts and only then it is possible to expect a greater number of foreign visitors.

The following are main challenges Serbia is facing in the development of spa tourism (Popović, Novović and Vukadinovic, 2013):

- optimal use of natural, cultural and historical resources, but also traditional and ecological values;
- Protection of cultural-historical heritage, as well as natural complexes in the context of viable development of spa tourism;
- creating a healthy environment for the life of the local population and stay of tourists, through adequate resource planning, promotion of eco-friendly technologies, new alternative energy sources and the introduction of new systems for managing sustainable development



Facing with these challenges is also one of the strategic issues of development and promotion of spa tourism in Serbia. To ensure the successful development of spa tourism in Serbia it is necessary to (Popović, Novović and Vukadinovic, 2013):

- develop, diversify and promote health tourism offer;
- define health tourism brands in essential areas;
- use the geographical position of municipalities for more efficient operation and promotion
- enhance cooperation with neighboring health tourism markets;
- to complete privatization process of tourism facilities
- ensure a balanced development of the medical tourism sector in Serbia;
- increase the supply of health tourism products and services in the conditions of strong competition;
- establish relations with other forms of tourism for which there is a possibility of development in Serbia (hunting, fishing, hiking, etc.);
- improve and intensify the promotion of health tourism potentials of Serbia at the national, regional and international levels;
- develop tourist entrepreneurship continuously;
- educate the population on the importance of spa tourism;
- develop health tourism projects with partners outside the borders of Serbia.

7. DEVELOPMENT PERSPECTIVES OF SPA TOURISM IN SERBIA

Spas in Serbia should be developed according to the concept of sustainable development which are in accordance with the capacities of thermal mineral water. In order to be able to talk about some forms of transformation of spa places it is necessary to prepare the strategic and planning documents and elaborate the concept of development with the ratio of foreign investment and public interest and in general to recognise the need for development of spas. According to the authors of the Strategy of tourism development, it is necessary to reposition product of the today's spa and health resorts in Serbia on the market. The greatest potential for the development of spa products lies in the fact that Serbia has a product that can meet the growing international demand for specialised medical treatment.

Perspectives of spa tourism in Serbia can be evaluated as positive, although the current situation is not on the satisfactory level. Jovičić (2008) emphasizes that the future development of spa tourism must be based on a strategic approach, which is an essential precondition for development of tourism in the modern world, and market specialization. By defining the strategy main goals and the way to achieve them should be determined. The strategy of spa tourism must also take into consideration the complexity of the changes that are continually taking place in the environment (market, economic, ecological, political, technological, traffic, etc.), but also respect the the following principles (Jovicic, 2008):

- orientation towards the use - to develop instructions, which should enable the practical operation of all entities involved in the tourism economy in spas (direct offer carriers, state and local authorities, the local population);
- orientation to the system - tourism should be treated as a whole (system), having in mind all its elements (subsystems) as well as the specific conditions which are realized between them;



- multidimensionality – tourism planning has a multidimensional character as it treats the heterogeneous aspects and elements of this complex phenomenon: material (construction of tourism facilities and infrastructure facilities), functional (developing forms and forms of tourist traffic) and organisational elements (dimensions and regulations for improving and encouraging tourism development);
- the integrality - the need to integrate the various components and sub-systems which form tourism (internal integrality) and at the same time integrating the tourism in the environment, that is, the general concept of the development of the state and of its immediate spatial units (external integrality);
- orientation towards values - planning of tourism must develop and encourage different types of values: authenticity and preservation of the natural ecological environment, hospitality, medical quality, hotel quality, transport services, protection of tourism clientele and similar.

Spa resorts in Serbia must adapt their concept of development to the target segment of the tourist clientele, which would involve specialization of those forms of transport that will bring them the highest profitability in the market. Specialisation can accelerate the differentiation of health and wellness from recreational functions, sometimes completely transform medical treatment in recreational function, and increase tourism consumption everywhere (Jovičić, 2008).

Tourism Development Strategy of the Republic of Serbia for the period from 2016 to 2025 identified health tourism as bearer of Serbian tourism. However, the reasoning boils down that it would be better to have "sold spas", using the flat-rate estimates, without any argument. Terminological error It is not even corrected , which can be often heard in the media, because instead of spa the term "health facilities in the the state-owned spas" should be used. Spas are a much wider term, especially when discussed in the context of privatisation.

Taking into consideration the current trends in the development of medical tourism in Central Europe, and especially in Slovenia, Vesenjajk (2010) gives recommendations for the future development of spa places in Serbia and possible privatisation. Recommendations for the development and reorganisation of the ownership of spa tourism in Serbia are:

- Reorganisation of natural sanatoriums (special hospitals, rehabilitation centers, spas) in entities, with professional management in order to:
 1. The optimal economic valorisation of resources (and skilled personnel) and natural healing factor of individual spa;
 2. achieving the development cycle and increasing the quality, and thus the competitiveness on the regional and international markets;
 3. allowing privatization and further investment of strategic, financial and quality investors.
- Retaining and improving professional medical elements in the offer of sanatoriums with widening the concept of wellness and raising the quality of supply and expansion of tourist facilities.
- Enabling and encouraging the development of health tourism offer and wellness offer to private investors with transparent and equal system of awarding concessions for usage of natural healing factors.
- Creating a special medical tourism brand of Serbia - Serbian spas, which will be based on:



1. natural and cultural particularities, as well as on the human resources;
 2. natural healing factors
 3. the quality of professional medical support
- Investing in the development of quality infrastructure and suprastructure and additional accommodation capacities in spa destinations and diversification of services.
 - Focusing on the increasing number of tourist programs in filling capacity while retaining contractual relationship with the health insurance funds and providing services in the health network of the Republic of Serbia.
 - Primarily targeting the domestic market and the nearest markets in the region in the first phase of development and gradually entering foreign and distant markets.

Recommendations for the process of privatisation and increasing developmental, economic, efficient and quality of spas in Serbia are:

Defining priorities and segmentation of individual spas:

- special hospitals (spas) 100% in the public health network;
- natural sanatoriums (spas) with outstanding offer in health and wellness tourism;
- wellness and tourism centers.

Defining the ways of privatisation of specialized hospitals in spas (state-owned, according to the segmentation):

- Special hospitals that will remain 100% public ownership for strategic national reasons in the health care network, of the Republic of Serbia;
- Special hospitals which will gradually get into reorganisation, privatisation and development;
- specialised hospitals that can be immediately sold to private investors or to get into public-private partnerships.

Privatisation of selected specialised hospitals (spas) in three steps:

- reorganisation of the (selected) spas, special hospitals into corporate entities (capital companies, ad, Ltd., and similar) with 100% state ownership and their management and operating in accordance with the principles of business organisations;
- The first developmental investments in improving the quality of infrastructure and services in the reorganised business companies;
- gradual or fast but efficient privatisation with investments and / or sale of a stake in commercial entites with quality, "private", strategic and financial investors.

In the context of increasing in the demand for destinations that offer a holistic experience based on prosperity, traditional spas across Europe have had to adapt to the market. The newly established conditions (elimination of financial support from the state for the use of balneotherapy as part of the health system, the trend of termination of going on long vacations, the need to move away from a purely medical aspects and the old-fashioned image of the city in which the elderly are recovering), and the growing competition of new destinations with new luxury hotels that have seriously invested in wellness contents have led to the necessary transformation of traditional spa places which currently operate with excellent results.



8. CONCLUSION

Since Serbia, despite the extremely favorable natural resources for the development of spa tourism, is still among the underdeveloped destinations, special importance for the future improvement of this type of tourism and positioning spas as tourist destinations on the international tourism market, is the transformation of traditional sanatoriums into modern spa and wellness tourism. The complete domination of domestic over foreign tourists characterized the current development of spa tourism in Serbia. Attracting foreign tourists and positioning on the international tourist market should be one of the priority directions in the further development of spas.

Since the spa and wellness tourists are very active, both in everyday life and on the break, the development of these forms of tourism in Serbian spas provides an excellent opportunity for development of, not only spas but also the local community in surrounding. Keeping in mind the natural and anthropogenic tourism values, which are certainly located near each spa in our country, it is clear that the development of these types of tourism prosperity would be significant and benefit big.

In order to become competitors, spas in Serbia must conceptualise their development on the model of the already well-established spa and wellness tourism destinations, which would require major changes in the management and marketing of our spas, and therefore would place us on the better position on the tourism market, attract new tourists and make economic profit. Furthermore, we should strive to preserve the authenticity, as an exceptional tourism value and attraction, which spas in Serbia certainly have. Harmonization of all of the above will contribute to the development of spa and wellness tourism in Serbia and will enable our country significant progress in this aspect of tourism.

As global trends imply further growth of medical tourism and since we are aware that there are over 40 spas (mostly modestly furnished) with the undoubted qualities of thermal mineral water upon which is based their offer, all of these indicate that spas are a great developing potential for the future of Serbia. However, for long-term success on the international tourism market, with the large necessary investments, large and ambitious ventures are needed for successful positioning of undoubtedly valuable and rich spa offers Serbia. Spas in our country must certainly take into consideration the experience of other countries and modern tendencies in the development of spa resorts and determine patterns of development that would respect the specificity of spas individually.

In order to meet the demands of today's tourists, spas in Serbia should offer essential tourism product that includes: diverse offer of medical treatments based on natural resources, medical program, wellness program, cosmetic treatments, sports activities combined with high quality accommodation, authentic cuisine and cultural and entertainment content.



REFERENCES

- FONTANARI, M., KERN A. 2003. The "Comparative Analysis of Spas" - An instrument for the re-positioning of spas in the context of competition in spa and health tourism, *Tourism Review*, 58(3), 20-28.
- GEIĆ, S., GEIĆ, J., ČMRČEC, A., 2010. Zdravstveni turizam egzistencijalna potreba u suvremenom društvu. *Informatologija*, 43(4), 317-324.
- ХРБОВСКИ-ТОМИЋ, Е., МИЛИЋЕВИЋ, С., 2012. Развој туризма Врњачке Бање на принципима одрживог развоја. *Теме*, ТМ Г. XXXVI, бр. 2/2012, 755-771.
- ILIĆ, D., STAMENKOVIĆ, P., CONIĆ, M., 2014. Ekološka komponenta održivog razvoja banjskog turizma Srbije. *Bizinfo (Blace)*, 5(1), 37-53.
- ЈОВИЧИЋ, Д., ИВАНОВИЋ, В., 2006. *Туризам простор*. Нови Београд: ТонПЛУС.
- ЈОВИЧИЋ, Д., 2008. Стање и перспективе бањског туризма у Србији. *Гласник Српског географског друштва*, 88(4), 3-18.
- ЈОВИЋИЋ, Д., ТОМИЋ, Е., 2009. Potentials for Tourism Development in Serbia's spas. *4th International Scientific Conference, Planning for the future learning from the past: „Contemporary Developments in Tourism, Travel & Hospitality*. 3-5 April, Rhodes island. Available at: <<http://www.gef.bg.ac.rs/pdf/PAP045.pdf>> [Date Accessed: 14 April 2017].
- МАЋЕЈКА, М., 2003. *Клима и њен здравствени значај убањама Србије*. Београд: Српског географског друштва.
- МИЛИЋЕВИЋ, С., 2015. *Од традиционалних бањских лечилишта до дестинација здравственог туризма*. Врњачка Бања: Факултет за хотелијерство и туризам.
- МИЛИЋЕВИЋ, С., 2013. Zdravstveni turizam - megatrend na turističkom tržištu. *Megatrend revija*, 10(4), 163-176.
- РОРОВИЋ, Ј., НОВОВИЋ, М., ВУКАДИНОВИЋ, С., Marketinški pristup razvoj zdravstvenog turizma u Republici Srbiji. *FBIM Transactions* 1(2), 124 - 135
- СТАНКОВИЋ, С., 2006. Бање Србије и њихов значај за туризам, *Научно стручни скуп Планирање, уређење и заштита, Бањска и климатска места Србије*. Април, 2006, Лозница - Бања Ковиљача, Београд: Географски факултет Универзитета у Београду и Асоцијација просторних планера Србије, 13-25.
- SIBINOVIĆ, M., BELIJ, M., Thermal Water Sources of Rogoška Spa as a Basis for Tourism Development of Knjaževac Area. *Bulletin of the Serbian Geographical Society*, 90(1), 333-346.
- SMITH, M., PUZUCKÓ, L., 2008. *Health and wellness tourism*. Routledge: London and New York.
- VESENJAK, P., 2010. Aktuelni trendovi razvoja zdravstvenog turizma u Srednjoj Evropi i Sloveniji kao pokazatelj potencijala razvoja banjskog turizma u Srbiji. *II Kongres banja sa međunarodnim učešćem*, 18-20. Мај 2010, Врњачка Бања: Удружење банја Србије, 58-73.



- MINISTARSTVO TRGOVINE, TURIZMA I TELEKOMUNIKACIJE, 2016. *Strategija razvoja turizma Republike Srbije za period 2016 - 2025*. Beograd: Ministarstvo trgovine turizma i komunikacije.
- STATISTICAL OFFICE OF THE REPUBLIC OF SERBIA, 2011. *Statistical Yearbook of the Republic of Serbia 2011*, Belgrade: Statistical Office of the Republic of Serbia.
- STATISTICAL OFFICE OF THE REPUBLIC OF SERBIA, 2012. *Statistical Yearbook of the Republic of Serbia 2011*, Belgrade: Statistical Office of the Republic of Serbia.
- STATISTICAL OFFICE OF THE REPUBLIC OF SERBIA, 2013. *Statistical Yearbook of the Republic of Serbia 2011*, Belgrade: Statistical Office of the Republic of Serbia.
- STATISTICAL OFFICE OF THE REPUBLIC OF SERBIA, 2014. *Statistical Yearbook of the Republic of Serbia 2011*, Belgrade: Statistical Office of the Republic of Serbia.
- STATISTICAL OFFICE OF THE REPUBLIC OF SERBIA, 2015. *Statistical Yearbook of the Republic of Serbia 2011*, Belgrade: Statistical Office of the Republic of Serbia.
- STATISTICAL OFFICE OF THE REPUBLIC OF SERBIA, 2016. *Statistical Yearbook of the Republic of Serbia 2011*, Belgrade: Statistical Office of the Republic of Serbia.
- STATISTICAL OFFICE OF THE REPUBLIC OF SERBIA, 2017. *Statistical Release - Catering and Tourism Statistics*, Number 18 - Year LXVII, Belgrade: Statistical Office of the Republic of Serbia.



JOURNAL OF AWARENESS

ARE THERE MORE ROLES FOR MEN THAN FOR WOMEN IN THEATER PLAYS?

Sacit Hadi AKDEDE

Adnan Menderes University,
Nazilli İİBF
(Corresponding Author)

Aynur UÇKAC

Adnan Menderes University,
Nazilli İİBF

ABSTRACT

This paper empirically investigates whether there are more roles written for men than those written for women in theater plays. A novel data set that is derived by the authors themselves by using the archives of Turkish State Theaters is employed. It is found in the paper that there are more roles written for man than those written for females in theater plays. Plays by female authors have a relatively higher ratio of female roles to male roles even though the number of female roles is smaller on average. Plays by Turkish authors do have a smaller ratio of female to male roles.

Keywords: *Female actors, Male actors, Female representation, Theater, Turkish State Theaters.*

1. INTRODUCTION

This paper empirically investigates whether the number of roles written for females is smaller than those written for males in theater plays. Women have increased their role in social life over time. The increased role of women in social life can be represented or seen in many artistic and cultural production and consumption (participation/attendance). It is an empirical fact that the overall labor force participation rate of females in many sectors has also increased over the last several decades. Therefore, the increased representation of females in art and culture sector either as artists (producers of art) and participants or consumers of artistic and cultural goods is not unexpected. In fact, in many art fields, females as artists or consumers of art have been increased considerably. This paper, however, investigates a different type of representation of females in arts; to what extent females take



parts or occupy some place in the topics or subjects of a play in live theater. In another words, this paper empirically investigates female engagements in the events that are subjects of theater plays. The empirical measure, in this paper, of female engagements in the events or female related events that are subject of theater plays is the ratio of female to male roles in a play. This paper, therefore, is based on the question whether live theater plays have smaller female roles than male roles. In another words, this paper sheds some light on whether females occupy a place in live theater not as a producer or a consumer (audience) of a play, but as a subject of the play. The distinction is important; female representation does not mean, in this paper, as the increased number of artists or increased female consumption of or participation to different art forms. If live theater is a mirror for a society in which it exists, as usually claimed to be so from time to time by theater people, what should be the ratio of roles written for females to those written for males?

This paper empirically investigates, by using a unique data set organized by the authors themselves by using the archives of the Turkish State Theaters (TST), whether there is smaller number of female roles than male roles in theater plays. Playwrights take several constraints into considerations when they write their plays. One of the possibilities is that there might be smaller number of female actors. However, we assume that playwrights do not worry too much about the availability of female actors when they write their plays since it is known in the history of theater that male actors, in the old times, also acted for female roles by using makeup, wearing wigs etc. In addition, playwrights might not know the descriptive statistics about the number of female and male actors in the market. There is also no organic link between theaters and playwrights. That is, there are no “home-playwrights or resident playwrights” for many theaters. Therefore, playwrights, most of the time, are not writing their plays according to predetermined orders of theater companies. Although playwrights take into consideration of different constraints for “stageability” of their plays, we assume that scarceness or availability of female actors is not one of the big constraints, at least for modern times. The evidence that we can use to support our argument is the fact that in many TV sitcoms and series, male to female ratio is close to 1:1 or smaller than 1. The data we collected by investigating major fourteen TV series in Turkey show that the ratio of male actors to female actors is close to 1 on average. In seven of the series, the number of female actors is even much higher than that of male actors. Therefore, scarcity of female actors is not a major concern for managers or producers of the TV sitcoms and series or films. Female actors are easily available for TV and films.

Even though, availability of female actors might not be a main concern for playwrights, it is known that the number of total roles in a theater play is one of the major constraints that playwrights take into consideration when they write their plays. It is understandably known that theater companies or groups, especially private theaters, prefer plays with smaller number of roles, smaller cast. Plays with smaller number of roles have proportionate decorations and therefore smaller production costs. In other words, plays with smaller number of roles have higher probability to be staged. This is also an empirical finding that is reached by personally interviewing many private theater managers and directors in Istanbul.

More crude answer to the question of why there is smaller number of female roles in theater plays would be that the world is a male-dominant world and live theater reflects this fact better than TV and cinema. Cinema and other TV sitcoms and series have a smaller ratio of male to female actors. Cinema and TV sitcoms and series don't really reflect the world as



it is, they reflect it in a sense more ideal world. They only need to get audience attention because they deal with various ratings. Movies and TV shows and series are subject to the rules of market economy compared to live theater. The live theater in almost every country is subsidized by the public institutions or central governments. Therefore TV sitcoms, series and movies try to meet the audience demand. They are inclined to produce more popular shows with more popular taste. As a result, they include more action that can be achievable with more females and sex compared to the live theater (Ceulemans and Fauconnier, 1979). If this observation is somewhat acceptable, then live theater as compared to cinema and TV series really does a good job for understanding, explaining, and depicting the real world. Therefore, there should be nothing there to be surprised when one sees more male roles than female roles in live theater if real life is male-dominant in various aspects of society. This paper does not intent to answer all the questions that it raises here. It provides, however, empirical evidence that there are more roles written for men than those written for women in live theater plays that are included in the repertory pool of Turkish State Theater (TST). This paper, therefore, empirically uses a novel data set derived from the archives of TST. This data set is organized by the authors themselves using the archives of TST and is used first time in this current paper. In addition, this type of archives of plays, to the best of our knowledge, is not prepared for any other country yet.

The paper is organized as follows. The next section briefly summarizes the relevant literature. Section three gives descriptive statistics and includes regression analysis. Finally, section four concludes the paper.

2. BRIEF LITERATURE REVIEW

There is not much directly related literature to this current paper. To the best of our knowledge, the number of female and male roles in theater plays by using a relevant data set has not been studied before since related data is not available for many countries. For this reason, gender related art and culture literature is briefly reviewed here.

The gender related literature about economics of arts and culture can mainly be summarized in two different aspects: the production and consumption (participation/attendance) of artistic and cultural good and services. The production side is related to the differences in the number and social status of female and male artists in different artistic and cultural goods productions, whereas the consumption side is related to the gender based differences in consumption of artistic and cultural products and attending/participation to the artistic and cultural activities. The production side is also investigating the wage differences or inequalities between male and female artists.

This current paper, however, as mentioned in the paragraph above is not in the line of these research paths. This current paper in a sense investigates how women as the protagonists are represented in live theater plays. The meaning of “representation” is related to the number of female characters or roles compared to the male characters or roles written in theater plays. This paper, as far as we know, is the first in its kind by empirically investigating many plays by many authors from all over the world in the archives of TST. In addition, the number of female and male characters is not documented in different literature forms before. For example, the number of main male and female characters in major novels and stories would be a good comparison to understand the relative strength of different literature forms in explaining the existing world. Unfortunately, we lack this sort of data for now.



Since this paper is not about the gender based consumption or production of artistic and cultural goods, gender differences in consumption (participation/attendance) and production side of art and culture sector is summarized very briefly and without much detail as mentioned in the first paragraph of this section. Therefore, although there is huge literature about gender differences in consumption and production of artistic and cultural goods and services, this topic is beyond the scope of this current paper. It is found in the literature that gender is an essential determinant of cultural participation (cultural consumption). In particular, women are considerably and significantly more likely than men to participate in high-status (highbrow) cultural activities (Christen, 2010). There is a huge literature on cultural consumption that documents that females are more likely than men to participate more highbrow cultural activities such as theater, opera-ballet, art museums, classical music concerts etc. (DiMaggio 1982, 2004; DiMaggio and Mohr 1985; Cherbo and Peters 1995; Bryson 1996; Katz-Gerro and Shavit 1998; Cuadrado and Frassetto 1999; Katz-Gerro 1999; Bihagen and Katz-Gerro 2000; Dumais 2002; Chan 2010; Christin 2012). Even though females are participating more than males to highbrow cultural activities such as live theater, why is there smaller number of female roles written in theater plays compared to male roles? Are females only audience, and not protagonists? There might be different reasons for this empirical finding. These reasons are ranging from the playwrights' constraints as mentioned earlier to representation of women and social life in different literature forms. One reason for this empirical finding, however, might be that the number of female playwrights might be smaller than the number of male playwrights. In fact, the research by the Guardian shows that in ten mostly subsidized theaters, 35 % of new plays are written by female playwrights. In addition, Canadian Art Council's research documents some descriptive statistics about the number of artists according to sex and occupation. Table 2 below shows the relevant descriptive statistics. This table is taken from the report prepared by Hill and Capriotti (2009).

Table 1. Artists by sex and occupation, 2006

Occupation	Female	Female %
Actors and comedians	5385	46%
Artisans and craftspersons	10550	61%
Authors and writers	13305	54%
Conductors, composers and arrangers	815	35%
Dancers	6270	86%
Musicians and singers	17510	52%
Other performers	2360	65%
Producers, directors, choreographers and related occupations	8145	36%
Visual artists	9635	56%
All 9 arts occupations	73980	53%
Overall labour force	8720710	48%

Source: Analysis by Hill Strategies Research based on a 2006 census custom data request



Table 1 gives some descriptive statistics about Canadian art sector. Although it can be seen from the table that percentage of female actors is smaller than percentage of male actors, the difference is not really significant. However, female authors and writers constitute a higher percentage in Canadian case. Table 1 above does not give the disaggregated author/writer numbers according to different literature forms such as novels, plays, stories, essays, and etc. Therefore, we don't have enough information about the percentage of female playwrights in the Canadian case. These figures give information about the production side of artistic production related to gender differences. We don't have comparable statistics for other countries. Therefore, it is not safe to claim that percentage of female authors is higher in other countries.

With regard to gender inequality in artistic production, there is a considerable literature. Cowen (1996) states that most renowned artists are male. Cowen (1996) lists four different hypotheses to understand why there are more male artists than female artists, mentioning the reasons from cultural and social barriers to females. Heikkinen and Karhunen (1996) indicates that female artists make less money than male artists although different art forms show different income structures. There is also gender based difference in the public funds to artists (Heikkinen and Karhunen, 1996). Male artists are getting publicly funded more than female artists. These, in a sense mechanism designs and cultural policies, can give different types of incentives to different artists. Therefore, the number of female artists and as a result, representation of women in different art forms can be increased by relevant cultural policies.

Dielby (2009) studies the historical processes of authorship in film and TV industries. Female writers dominated the film industry in the silent era (1900-1927). After the silent era, the structure of film industry and Hollywood had changed. It is transformed from hierarchical to market structure and this transformation went along with other factors. Male writers dominated Hollywood after the transformation of film industry in the 1950s (Dielby, 2009).

A paper by Coulangeon et al. (2005) investigates the gender differentials in artistic production in France. They found that the gender differentials of artistic careers might be highly sensitive to the cross-national variations in the organization of artistic training, in the respective shares of private and public funding of the arts, and in the kind of access artists have to social rights. Particularly, the peculiarity of the French systems of artists unemployment insurance, the so-called "intermittens du spectacle" scheme, probably undermines the gender gap, relatively to other countries in which such schemes do not exist, (Coulangeon et al., 2005: 384). In other words, cultural policies of different countries can give different type of economic and social incentives to both sexes or favor only one sex in terms of choosing their occupations in artistic and cultural sector.

In the nineteenth century, when the custom of having male actors play female roles began to change, theaters began to need women actors and dancers and women began to systematically be employed in theater and dance troupes. But in the world of music, while men performed publically (i.e., for the church or court) in the two major areas in which western music developed – sacred and religious music, instrumental music – women were kept out of the public eye (Escal and Rousseau-Dujardin, 1999 cited in Coulangeon et al. 2005)

Coulangeon et al. (2005; 385) also states that for actors, the effect of aging differential exists but is manifested differently. The main inequality lies in the fact that whereas for men,



experience accumulated on the job market works to reduce career integration uncertainty after turning 25 and 35, that effect is not as strong for women. In contrast, female dancers are not observed to benefit less from their job experience than male ones. Coulangeon et al (2005; 385) also explains that in the case of performing artists, the sex ratio effect seems to show up in the vulnerability differential that affects men's and women's careers, to the detriment of women. This difference, they argue that, is greatest in the arts sector where women are a minority, and much slighter in situations of parity.

Nochlin (1988) addresses the question of "Why have there been no great women artists?" and points to major areas of intellectual obfuscation beyond the specific political and ideological issues involved in the subjection of women. Basic to the question are many naive, distorted, uncritical assumptions about the making of art in general, as well as the making of great art (Nochlin, 1988: 153).

In terms of participation into artistic and cultural activities, Muniz, et al. (2013) studies individual decisions related to participation in sports and cultural activities and discuss gender differences in the allocation of leisure time toward these activities. For their empirical analysis, they focus on a subsample of people aged 18 and 65 years, assuming that the working age population will be different from other social groups. In addition they are interested in analyzing the effect of wages on individual decision as well. They found that there is a negative effect of marriage on participation in cultural activities. This effect is greater for females. In another words, there is some literature that also emphasize the fact that females are participating in arts and culture less than males if females are married and have small children. Thus the negative effect of marriage on participation in both cultural activities and sports is greater for females. Children have a negative effect on participation and the frequency of participation in cultural activities for both parents, but the influence of this variable is higher for women (Muniz, et al. 2013).

In another recent paper by van Hek and Kraaykam (2013), it is found that females participate to high culture more than males. In terms of consumption of arts and culture, the literature consistently finds that females are participating to high culture products after controlling the regressions for many characteristics of different nations.

Apart from production and consumption of art and culture, reception of art is also studied, especially in sociology of art. Garlick (2004) studies the reception of art in society. The paper states that public opinion in the Western societies has long held that art belongs to the domain of feminine. Garlick (2004) argues that engaging with works of arts, in terms of reception, not participation, has, today, a peculiarly feminine character that is largely unacknowledged both in the literature on participation in the arts and in studies of men and masculinities. Garlick (2004) uses art museums as empirical research units to make a point in not only participation in arts, but also in reception that arts belong to domain of feminine.

As can be seen from the brief literature review, in many artistic forms and in participation and production of arts, females have increased their visibility. We now turn back to the live theater plays for representation of females. The following section gives the descriptive statistics about the data set used in the paper and regression analysis.

3. DATA AND STATISTICAL ANALYSIS

Turkish State Theaters keeps the records of plays that are accepted into the repertory pool over the last 60 years. Every year many plays, translations or originally Turkish



language, are submitted to the dramaturgy department of TST to be evaluated for the purpose of inclusion in the repertory pool. Not every submitted play is accepted into the repertory pool. Plays go through very technical examination by a group of theater people such as directors, authors, and dramaturges. Very small percentage of submitted plays is accepted every year. After a play is accepted to be in the repertory pool of TST, a director should find it suitable to put it on stage. Then a play gets staged in one of the 18 branches in 18 different main cities of Turkey. Therefore, acceptance into the repertory pool does not guaranty production of the play. The procedure is as follows: a director should pick a play that is already in the repertory pool. The choice of a director might depend on many considerations. However, the availability of female actors is not a major concern since TST can employ many female actors if necessary for the play that is decided to be produced. One of the main constraints of the directors to decide what play to produce is the technical capabilities of scenes of theaters. Different cities have theaters with different technical capabilities.

TST is an important public institution to produce subsidized theater all over Turkey since 1949. The detailed descriptive information about TST and its administrative structure is given in Akdede and King (2006). The data set used in this paper uses the information about the plays that are in the repertory. The repertory pool of TST has near three thousand plays. Some of those plays are dropped out of the data set since some important information such as the author of the play, number of actors, etc. is missing. Therefore, total number of plays that is included in the statistical analysis in this current paper is less than 3000. We get the records about the plays from the Dramaturgy department of TST. We classified the plays according to the seasons that they are staged starting from the 1950s and according to genre of the plays such comedy and tragedy. Some descriptive statistics about plays in TST repertory is given in this section.

Table 2. Number of female and male roles

	All Plays		Plays by Turkish Authors (Turkish Language)		Already Produced Plays (Turkish and translations)	
	Female Roles	Male Roles	Female Roles	Male Roles	Female Roles	Male Roles
Mean	3.67	7.97	3.77	8.60	3.66	8.24
Maximum	32	62	32	62	20	62
Obs. (% of all plays)	2611(100 %)		1351(51.7 %)		1311(50.2 %)	

Source: Authors' own derivation from the repertory of TST

The percentage of female authors in all plays is 11.2 percent. Already produced plays have a little bit smaller female author percentage, 8.1 percent. 51.7 percent of all plays are written by the Turkish authors or in Turkish language. Already produced plays constitute 50.2 percent of all plays.



Table 3. Number of female and male roles by female authors.

	All Plays by Female Authors		Plays by Turkish Female Authors	
	Female Roles	Male Roles	Female Roles	Male Roles
Mean	3.83	5.78	4.05	6.35
Maximum	15	36	15	36
Obs. (% of all plays)	293 (11.2 %)		147 (5.6 %)	

Source: Authors’ own derivation from the repertory of TST

Table 3 shows that the percentage of plays written by female authors is very small. There is even smaller percentage for the plays written by Turkish female authors. Theater world seems to be a male dominant world in which men from actors to authors constitute a much higher ratio in terms of employment.

Table 2 and Table 3 show that theater plays have more roles written for males than those written for females. These tables include plays since 1950s. Total number of plays that are used in the regressions in the following section is 2524. Not all the plays above tables are suitable for the regression analysis since some plays are missing some information such as number of female and male roles and identity of the author. Therefore, some observations are dropped out to reduce the size of data set to be 2524. We can now proceed to the regression analysis in the following section.

3.1. Regression Analysis

There is no theoretical and empirical work alike as to what determines the ratio of number of female roles to number of male roles in either cultural economics or theater. Playwrights and directors/managers face different constraints in their work of writing and directing plays. We assume that playwrights don’t worry too much about the availability or scarceness of female actors. They write their plays and submit it to TST. It is not known what and how a playwright thinks when she writes her play. She can be inspired or affected by many factors. There is no way to include these factors as independent variables into regression analysis. However, we know from our data set whether a playwright is a female or not, Turkish or not. We also know what play is already produced in what season and what play is not. This information can be included as independent variables to understand the ratio of female to male roles in a play. Therefore, the dependent variable is the ratio of number of female to male roles. There are two different regression sets. The ratio of number of female to male roles is the dependent variable in all regressions, both the first and second set of regressions. In the first set, we have only one regression and all plays in the repertory both already produced and not produced are included in the regression analysis. This regression shows in a sense the determinants of dependent variable from the perspectives of both playwrights and directors since both already produced plays and not produced plays are included in the data set. In the second set, we run a series of regressions. In these regressions, only produced plays are included. These regressions in a sense show the determinants of dependent variable form the directors’ perspective. Among independent variables are dummy variables for plays written by female authors, national authors, already staged plays, and



interactive dummy for national and female authors. Seasonal dummies and genre of plays also included in the second set of regressions. Table 4 and Table 5 show the results of first and the second set of regressions respectively.

Table 4. All plays in the repertory pool of the Turkish State Theaters

Dependent Variable : Log(Female Roles / Male Roles)		
Independent Variables	Coef.	t-Stat.
Constant	-0.608***	-21.456
Female Author	0.454***	4.671
National Author	-0.155***	-4.558
Already Staged Plays	-0.033	-1.049
National Female Authors	-0.012	-0.105
R-Squared	0.034	F-stat. (Prob.): 22.46 (0.000)
No. of obs.	2524	

***Prob.<0.01, **Prob.<0.05, *Prob.<0.10

Table 4 shows the results of the regression analysis that uses the information about all the plays in the repertory of the Turkish State theaters. Constructing the dependent variable as a ratio would make the dependent variable more like a continuous variable which is more suitable for a classical linear ordinary least squares (OLS) regression analysis. We excluded the plays with all male (zero female roles) or female roles (zero male roles) since we are interested in the ratio of the roles. In addition, if we did not have dependent variable as a ratio of female to male roles, then we would have the difference between male and female roles. In that case, the dependent variable would be more like a discreet choice model and OLS would not be appropriate to estimate the relationship. Our main purpose is to estimate the most appropriate and simple regression. It seems to be that OLS in this case is the most appropriate one.

It is observable in Table 4 that the ratio of female roles to male roles is higher in the plays written by female authors. The gender effect is observable. Female authors write plays in which there are relatively more roles for females. Regression results in Table 4 show that already staged/produced plays don't have a different ratio of female to male roles. This result can be interpreted in the following way: directors choose the play first and then ask for the actors for audition. In other words, directors are not taking into consideration of the state theaters' actor pool in terms of the number of female and male actors. Besides, State Theaters has a policy of visiting actors. If a play is decided to be put on stage, the availability of actors in terms of their gender is not a main constraint on State Theaters. To check the relationship between already produced/staged plays and the ratio of female to male roles, we run another regression with a dummy variable as the dependent variable that takes the value of 1 if a play is already produced or staged and zero if a play is not already produced. The independent variable is the ratio of female to male roles along with other control variables. This regression is estimated by probit model. No significant relationship is found in the regression. This can be interpreted that the ratio of female to male roles in plays does not affect the "stageability" of a play.



We don't have any information regarding the directors of the plays. This can be another point to check in the future research if data is available. Plays that are written by the national/Turkish authors, whether female or male, have smaller ratio of female to male roles as the coefficient of this variable is statistically significant and negative. This means that in plays by Turkish authors, there are relatively smaller roles for females. It is not obvious how to interpret this result. Is Turkish social life relatively more male dominant? And do theater plays capture this dominance very well? To answer this question, the relationship between theater as art forms and society that it reflects should be investigated in a greater detail. This investigation, however, is outside the scope of this paper. Table 5 below shows the results of the second set of regressions. Table 5 shows the results of six different regressions with different dummy variables about the genre of the plays and theater seasons for every decade since 1950s. These regression results are about the plays that are already staged/produced since 1950s. Dramaturgy department of TST classifies the plays with different names or categories. Main categories are drama/tragedy and comedy. Children plays are also one of the main categories. There are also plays with the following adjectives: historic plays, documentary drama, musical plays, youth plays, absurd plays, and a few of other plays like poetic plays. All these categories are classified into one category here in the regression analysis as the "other category plays". TST also classifies the plays with the name of only "plays". It is not clear why an identifying name is not given to those "plays". These plays are not drama/tragedy, not comedy, not children plays, and not "other plays category". Therefore, for the purpose of our regression analysis, we have five categories of plays: tragedy, comedy, children plays, plays, and other plays category.

It is observable, in Table 5, that plays by female authors have higher ratio of female to male roles in all regressions. This result is consistently confirmed. In every regression and the regression in the first set, it is observed that plays by female authors have higher ratio of female to male roles since the coefficient of the female author dummy variable is statistically significant and positive. In the second set of regressions as well, it is found that plays by national or Turkish authors have smaller ratio of female to male roles since the coefficient is statistically significant and negative. This result is also confirmed in the first set of regression as well. Regression 6 in Table 5 uses the variable "plays" as comparison (base) category since we have 5 dummy variables for the genre of the plays. All regressions in the second set use 1950s as the base period. Every other period (decade) is compared with respect to base period (1950s) in terms of the ratio of female to male actors. As observed in the regression 6 that children plays and plays in the "other plays category" have smaller ratio of female to male roles, compared to plays in "plays" category. There is no systematic difference among tragedy, comedy, and "plays" in terms of the ratio of female to male roles. In children plays, it is interesting that there are relatively more male roles. How this empirical finding affects the drama education of children is beyond the scope of this paper. However, there is one observation that should be mentioned. Actors in children plays in Turkey are generally young people around their 20s. In addition, children plays are not seen as prestigious as other plays. Social status of children plays is not as high as other plays, even in the actors' perspective, in Turkey. For that reason, for parents of young females, it might not be socially desirable to be an actor in children plays. Historic plays, youth plays, musicals have smaller female to male roles ratio compared to plays in the "plays" category.

It is also observed in Table 5 below that plays that are produced in the 1970s have systematically higher ratio of female to male roles compared to 1950s, which is the base



period. However, all the other periods don't have a significant difference with the years of 1950s. Is this because TST produces same plays over the years except 1970s? Or is this because even if TST produces newly written plays, the theater world is more or less the same in terms of the ratio of female to male actors? It is impossible to answer this question without the information about the dates of the plays they are written. TST unfortunately does not have this information in the data set. This finding of positive and significant coefficient for the dummy variable for the 1970s is interesting since in the 1970s there was political instability in the government but at the same time there was huge political consciences in terms of social class and gender differences among the young people of Turkey. Those years are the most political years in terms of opposition movement outside of Turkish Parliament. There were ideas of equality between man and woman and also between working class people. It would be worth to investigate, in another paper, whether these social movements affected the plays produced or staged in those years in Turkey.



Table 5. Regression Results for Only Produced/Staged Plays.

Dependent Variable	Log (Female Roles / Male Roles)					
	Reg. 1	Reg.2	Reg.3	Reg.4	Reg.5	Reg.6
Ind. Variables	Coef. (t-stat.)	Coef. (t-stat.)	Coef. (t-stat.)	Coef. (t-stat.)	Coef. (t-stat.)	Coef. (t-stat.)
Constant	-0.63*** (-11.99)	-0.67*** (-12.76)	-0.67*** (-12.48)	-0.74*** (-12.66)	-0.64*** (-12.14)	-0.58*** (-10.29)
Female Author	0.52*** (3.88)	0.49*** 3.64	0.49*** 3.64)	0.53*** 3.90)	0.50*** 3.66)	0.54*** 3.92)
Nat. Author	-0.09* (-1.83)	-0.11** -2.25	-0.11** (-2.279)	-0.10** (-2.01)	-0.10** (-2.12)	-0.07 (-1.58)
Nat. Female Author (NFA)	-0.09 (-0.49)	-0.21 -1.08	-0.20 -1.00)	-0.20 -1.05)	-0.24 -1.21)	-0.12 (-0.64)
Plays in 2000s	0.12 (1.17)	0.11 (1.07)	0.10 (1.01)	0.16 (1.52)	0.13 (1.25)	0.15 (1.46)
Plays in 1990s	0.03 (0.41)	0.04 (0.59)	0.04 (0.63)	-0.02 (-0.36)	0.02 (0.28)	0.00 (-0.07)
Plays in 1980s	-0.01 (-0.19)	-0.02 (-0.23)	-0.01 (-0.18)	-0.07 (-0.99)	-0.03 (-0.42)	-0.03 (-0.46)
Plays in 1970s	-0.06 (-0.81)	-0.04 (-0.55)	-0.04 (-0.54)	-0.10 (-1.35)	-0.06 (-0.83)	-0.09 (-1.24)
Plays in 1960s	-0.08 (-1.08)	-0.05 (-0.71)	-0.05 (-0.66)	-0.11 (-1.49)	-0.07 (-0.93)	-0.11 (-1.44)
Plays in 1970s (NFA)	0.65*** (3.61)	0.78*** (3.63)	0.77*** (3.58)	0.71*** (3.61)	0.78*** (3.65)	0.64*** (3.65)
Plays in 1960s (NFA)	-0.23 (-0.66)	-0.07 (-0.18)	-0.06 (-0.17)	-0.08 (-0.22)	-0.06 (-0.16)	-0.24 (-0.69)
Plays in 1980s (NFA)	-0.02 (-0.07)	0.08 (0.29)	0.07 (0.25)	0.04 (0.16)	0.09 (0.33)	-0.01 (-0.04)
Plays in 1990s (NFA)	-0.24 (-0.67)	-0.20 (-0.56)	-0.20 (-0.53)	-0.22 8-0.59)	-0.23 (-0.61)	-0.28 (-0.78)
Plays in 2000s (NFA)	-0.04 (-0.07)	0.14 (0.30)	0.13 (0.27)	0.04 (0.08)	0.14 (0.29)	-0.06 (-0.12)
Plays for children	-0.33*** (-4.42)					-0.37*** (-4.87)
Tragedy		0.05 (0.49)				-0.05 (-0.49)
Comedy			0.07 (1.05)			-0.03 (-0.38)
Plays				0.18*** (3.80)		
Other Plays Category					-0.16** (-2.13)	-0.23*** (-2.93)
R-Squared	0.04	0.03	0.03	0.04	0.03	0.05
No. of Obs.	1257	1257	1257	1257	1257	1257
F-Stat.(Prob.)	4.07*** (0.00)	2.52*** (0.00)	2.56*** (0.00)	3.51*** (0.00)	2.84*** (0.00)	3.89*** (0.00)

***Prob.<0.01, **Prob.<0.05, *Prob.<0.10



4. CONCLUSION

This paper empirically investigates whether there is smaller number of female roles written in live theater plays than that of male roles. It is found in the statistical analysis that number of female roles is smaller than that of male roles in theater plays. There might be several explanations for this empirical fact. One would be that theater reflects the real social life very well and the real life might be male dominant. Therefore, there is nothing to be surprised to see more male roles on theater scene. However, we don't discuss this argument in the paper since this discussion requires the information about the relationship between theater play by play and social life. Research in theater field in terms of relationship between theater plays and social life would be useful to better understand why there are more roles for males than for females. It is our hope that this paper would initiate this type of research in the future.

Another explanation for why there are more roles for males would be the fact that there are more male playwrights. In fact we observe in the statistical section that there are more male playwrights in general.

We can now list some of our findings. On average, plays, both Turkish and non-Turkish, have more male roles than female roles. The possible reasons of this empirical finding are discussed in the paper. This paper uses a novel data set that is derived by the authors themselves by using the archives of TST repertory pool. The empirical analysis also shows that plays by female authors have higher ratio of female to male roles. Female authors write plays with relatively more female roles. This finding is important since more female authors there are, more roles for females. Representation of females both as actors and protagonists in the theater world would be increased by increased number of female authors.

It is also found in the paper that plays by Turkish authors or Turkish Language plays have smaller ratio of female to male roles. The reasons for this finding require further research about the relationship between theater as an art form and social life with its different perspectives.

It is found that children plays and plays in "other plays category" have smaller ratio of female to male actors.

For further work, if more information about directors and playwrights is available, this information can be included into the analysis.

As a cultural policy, there should be some more incentives for females to be authors. Cultural policies can be designed in that way so that the number of female authors can be increased. With increased number of female authors, there would be increased number of female roles in theater.



REFERENCES

- Akdede, S. H., & King, J. (2006) Demand for and Productivity analysis of Turkish public theater. *Journal of Cultural Economics*, 30, 3, 219-231.
- Bihagen, E., & Tally Katz-Gerro. (2000). Cultural Consumption in Sweden: The Stability of Gender Differences. *Poetics* 27:327-349.
- Bryson, B. (1996). Anything but Heavy Metal: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes. *American Sociological Review* 61:884-899.
- Ceulemans, M., & Fauconnier, G. (1979). *Mass Media: The Image, Role, and Social Conditions of women*. UNESCO, Paris.
- Chan, T. W. (2010). *Social Status and Cultural Consumption*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cherbo, J. M., & Monnie P. (1995). *American Participation in Opera and Musical Theatre, 1992*. Carson, Calif: Seven Locks Press.
- Christin, A. (2012). Gender and highbrow cultural participation in the United States. *Poetics* 40: 423-443.
- Cowen, T. (1996). Why women succeed, and fail, in the arts. *Journal of Cultural Economics*, 20, 93-113.
- Cuadrado, M., & Frasquet, M. (1999). Segmentation of Cinema Audiences: An Exploratory Study applied to Young Consumers. *Journal of Cultural Economics* 23:257-267.
- DiMaggio, P. (1982). Cultural Capital and School Success: The Impact of Status Culture Participation on the Grades of U.S. High School Students. *American Sociological Review* 47:189-210.
- (2004). Gender, Networks, and Cultural Capital. *Poetics* 32: 99-103.
- DiMaggio, P., & Mohr, J. (1985). Cultural Capital, Educational Attainment, and Marital Selection. *American Journal of Sociology* 90:1231-1261
- Dumais, S. (2002). Cultural Capital, Gender, and School Success: The Role of Habitus. *Sociology of Education* 75,1: 44-68.
- Katz-Gerro, T. (1999). Cultural Consumption and Social Stratification: Leisure Activities, Musical Tastes, and Social Location. *Sociological Perspectives* 42,4: 627-646.
- Katz-Gerro, T., & Yossi S. (1998). The Stratification of Leisure and Taste: Classes and Lifestyles in Israel. *European Sociological Review* 14,4: 369-386.
- Christen, A. (2010). *Gender and Highbrow Cultural Participation in the United States*, Princeton University Center for Arts and Cultural Policy Studies, Working Paper #42.
- Coulangeon, P., & Ravet, H., & Roharic, I. (2005). Gender Differentiated Effect of Time in Performing Arts Professions: Musicians, Actors, and Dancers in Contemporary France. *Poetics*, 33, Iss.5-6, 369-386.



- Dielby, Denise,D. (2009). Gender inequality in culture industries: Women and men writers in film and television. *Sociologie du travail* 51, 237–252
- Garlick, S. (2004). Distinctly Feminine: On the Relationship Between Men and Art. *Berkeley Journal of Sociology*, 48, 108-125.
- Hakim, C. (1996) .The Sexual Division of Labour and Women’s Heterogeneity. *The British Journal of Sociology*, Vol.47, No.1, 178-188.
- Heikkinen, M.,& Karhunen, P. (1996). Does Public Support Make a Difference and for Whom? *Journal of Cultural Economics*, 20, 341-358.
- Hill, K., & Capriotti,K. (2009), *Statistical insights on the arts, Vol. 7 No. 4* Hill Strategies Research Inc., Ontario.
- Muñiz, C.,& Rodríguez, P., & Suárez ,M. J., (2013). Sports and Cultural Habits by Gender: An Application Using Count Data Models. *Economic Modelling*, 36, pp.288-297.
- Nochlin, L. (1988). *Why Have There Been No Great Women Artists? Women, Art and Power*. pp.145-178, Harper & Row , New York.
- Van Hek, M., & Kraaykam, G. (2013). Cultural consumption across countries: A multi-level analysis of social inequality in highbrow culture in Europe. *Poetics* 41, 323–341



JOURNAL OF AWARENESS

MATEMATİK ve MÜZİK

Ayten EŞİ

Öğr.Gör.;Adıyaman Üniversitesi
Fen Edebiyat Fakültesi Matematik Bölümü

ÖZET

Matematik ile sanatın ilişkili olduğu alanlardan biri de müziktir. İnsanlık tarihi boyunca pek çok matematikçi müzik ile ilgilenmiştir. Bu çalışmamızda matematik ve müzik arasındaki ilişkiler incelenmiş ve bu ikilinin aslında biri diğerinin ayrılmaz bir parçası olduğu çeşitli örneklerle anlatılmaya çalışılmış ve matematiğin müzik ile iç içe var olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Altın Oran, Fibonacci Dizisi, Oktav, Aralık Dizileri

MATHEMATICS AND MUSIC

ABSTRACT

One of the areas where mathematics and art are related is music. Throughout human history, many mathematicians have been interested in music. In this study, the relations between mathematics and music were examined and tried to be explained with various examples that these two are inseparable parts of the each other, and it was tried to be emphasized that mathematics is in the music.

Keywords: Golden Ratio, Fibonacci Sequence, Octave, Interval Sequence

1. GİRİŞ

İnsanın bulunduğu her yerde vardır müzik. İnsanı insan yapan en önemli kültürel öğelerden biridir. Peki, insanın en önemli keşiflerinden biri olan müzik yalnızca sanatsal bir öğe midir? Sanatın ötesinde acaba müziğin müzik olmasında matematiksel bir öğe, herkesin sezemediği bir başka ahenk yok mudur?

Tarihsel olarak, ilk önce ritim, daha sonra müziğin ikinci önemli unsuru olan ezgi keşfedilmiştir. Modern müziğin temelini oluşturan armoni ise geçen bin yılın ikinci yarısında



olgunlaşmıştır. Yıllar yılı müzik kimi sanatçının ekmek kapısı, kimi antropoloğun araştırma konusu, kimi meraklı fizikçi ve matematikçinin kafasını kurcalayan gizemli bir problem olmuştur. Ne ilginçtir, müziğin tarihsel gelişimiyle matematiğin tarihsel gelişimi paralellik göstermektedir. Her ikisi de önce somut bir düşünceyle ortaya çıkmış daha sonra soyut-somut arasında salınıp durmuştur. Örneğin matematik nesne , saymayla başlamışken, müzik, ilkel toplumlarda dinsel ayinlerde çalınan ritim olmuştur. Kim bilir belki de o zamanın müzisyenleri sayı saymayı ilk keşfedenlerdi!

Kimi görüşe göre tanrı tamsayıları, insan da matematiği yaratmıştır. Müzikte, seslerle notalar arasındaki ilişki bu görüşe benzetilebilir. Ancak birinin bir sanat diğerinin ise bir bilim dalı olduğunu da kabul etmek gerekir. İnsan, müziğin ham maddesi olan sesleri yüzyıllar içinde yoğurarak günümüz tonal müziğini oluşturmuştur. Bu tarihsel gelişimde dönemin büyük matematik dehalarına taş çıkaracak matematiksel zekâyâ sahip J.S. Bach ve W.A. Mozart'ın payı büyük olmuştur. Özellikle Bach'ın en büyük hobisinin matematik olması ilginç bir tespittir. Bach müzikte devrimsel nitelikli füg sanatını geliştirirken matematiksel yaklaşımlardan destek almış ve müzikte yeni bir çığır açmıştır. Öte yandan matematik tarihinde müzisyen matematikçilere de rastlamak mümkündür.

Örneğin; ünlü matematikçi olarak bilinen Pisagor aynı zamanda iyi bir müzisyen olup, müzikte oktavı bulmuştur. Bir teli iki eşit parçaya bölerek aynı sesin incisini elde ettiğini gözlemiştir.

Çok az kişi besteciyle tanışma fırsatı bulmuştur. Bu fırsatı bulanlar, eğer matematikçileri biraz tanıdırlarsa aralarındaki benzerlikleri hemen fark ederler. Besteciler, yakaladıkları ezgiyi düzenlerken sürekli sayarlar, dillerinden düşmeyen rakamlar mırıldandıklarını ezgiye güfte olurken parmak hesabı bir şeyler sayıp ince bir tahtanın üstünde dengede durmaya çalışan birinin psikolojisini sergilerler. Eminim o sırada beyinlerinin matematikle uğraşan bölümünü yoğun olarak kullanıyorlardır. Gündelik hayatları damatematikçilerin hayatına çok benzer, analiz yetenekleri çok kuvvetlidir.

Kötü şarkı söyleyen birinin sesinin kötü olmasının asıl nedeni çoğunlukla ton dışına çıkması ya da, matematiksel bir ifadeyle, kullanılan tanım aralığının dışındaki notaları kullanmasıdır. Şarkılardaki ezgiler belirli dizileri takip ederler. Bu dizilerin çok bilinen bazı matematiksel dizilere benzediklerini söyleyebiliriz.

Modüler aritmetiğin güzel uygulamalarından olan müzik dizileri toplumdan topluma değişiklik gösterir. Örneğin batıda tam ve yarım seslerden oluşan majör ve minör diziler kullanılırken, doğuda komalı seslerden de yararlanılarak oluşturulmuş makamlar kullanılır. Heyecan uyandıran bir diğer önemli nokta LA notasıdır. Fiziksel olarak 440 khz frekanslı ses dalgası olarak bilinen LA “doğanın sesi” olarak bilinir. Telefonu ilk açtığımızda kesiksiz düüüt sesi ya da elektrik tellerindeki uğultu genellikle LA notasıdır. Bunun içindir ki müzisyenler akortlarını bu değişmez referans sese göre yaparlar. Öyle ki klasik müzik konserleri başlamadan önce, baş kemancı ayağa kalkarak tüm orkestraya LA sesini vererek ona olan saygısını gösterir ve böylece orkestranın bütünlüğünü ve uyuşumunu sağlar.

Rakamları bu kadar aşikâr kullanan tek sanat dalı olan müziğin asıl ilgi çekici yönü, armoninin gelişmesiyle ortaya çıkmıştır. Farklı seslerin aynı andaki birlikteliğinden doğan uyum anlamına gelen armoni, aslen doğanın içinde hep vardır. İyi müzik kulağına sahip herhangi biri, doğanın birçok seslenişinde, belki kuşların ötüşünde ya da elektrik tellerinin



uğuldamasında bu doğuşkan sesleri duyabilir. Örneğin tınlayan bir gitar telinin ardına daha az şiddetteki armonik sesleri (doğuşkanları) iyi müzik kulağına sahip herkes algılayabilir.

Eğer evinizde bir müzik aleti varsa DO-Mi-SOL seslerini aynı anda tınlatarak siz de basit bir akor oluşturabilirsiniz. Ya da derinlik hissi uyandıran modern bir caz akordu elde etmek isterseniz buna bir de Si notasını eklemenizi öneririm. Öte yandan DO-FA sesi (1. ve 4. sesler) ise uyumsuz sesler olduğundan insanda bir gerilim hissi uyandırır. Orta çağda kilise tarafından yasaklanan bu gerilimli uyumsuz sesler şeytan sesleri olarak nitelendirilmiştir.

Kısacası matematik ve müzik tarih boyunca el ele dünyamızı güzelleştirmişlerdir. Kimi matematikçilerin matematiğin bir çeşit sanat, kimi müzisyenlerin ise müziğin bir çeşit bilim olduğunuidia etmeleri, herhalde birbirlerine duydukları hayranlıktan kaynaklanmaktadır. Matematik yüzyıllar boyunca kendi evrensel dilini oluşturarak akla hitap etmiş, müzikse aynı evrensellikte gönüllerin ortak dilini oluşturmuştur. Bir de matemüzikçiler vardır: hem gönülden hem de akılla aynı anda konuşurlar ya da en azından konuşulanları dinleyebilmek isterler.

Matematik ve müzik ilişkisini incelemeye, doğal bir giriş olması için, bu iki alanın bazı tanımlarıyla başlamak gerekirse, matematik için: “Tümdengelimli akıl yürütme yoluyla, soyut varlıkların (sayılar, geometrik şekiller, fonksiyonlar, uzaylar vb.) özelliklerini ve bunlar arasında kurulan bağıntıları inceleyen bilim” (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1992: 7860); “[gerçek dünyadaki hiçbir şeyle ilişkisi olması *gerekmeyen*] formal sistemlerin kurulması ve keşfedilmesi”; “aksiyomlardan[doğayla değil mantıkla sınanan] teoremler türetme uğraşı”; müzik için: “İnsana, sesler aracılığıyla kendini anlatma olanağı veren sanat, bu sanatın ürünleri” (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1992: 8490); “işitsel ortam ve seslerin belli bir ölçüde bilinçli olarak düzenlenmiş hali”; “seslerin insanın biyolojik ritmini sembolik olarak canlandırmak için kullanılışı” (Winsor, 1997); “anamlı bir yapı oluşturmak üzere melodik, armonik ve ritmik desenler halinde düzenlenmiş sesler” gibi tanımlar sıralanabilir. Şekil 1’de görülen sınıflandırma, günümüzden yaklaşık 26 yüzyıl önceki Pisagor okulunun müfredatını gösteriyor (Garland and Kahn, 1995: 64)⁴. Burada “ayrıklık özelliği olan nicelikler” ve “süreklilik özelliği olan büyüklüklerle uğraşan iki grup yapılmış; aritmetik mutlak olan, müzik göreceli (bağlı) olan niceliklerle, geometri sabit duran, astronomi ise hareketli büyüklüklerle ilişkili olarak sınıflandırılmıştır.

Acaba müziği neden matematiğin dalı olarak sınıflandırmışlardı; bu hiç yerinde olmayan bir sınıflandırma mıydı yoksa mantıklı yanları mı vardı? Bu sorunun yanıtını düşünürken müziği en küçük, temel bileşeninden en üst düzeydeki yapılarına kadar gözden geçirerek anımsamak matematik–müzik ilişkisini aydınlatmaya yardımcı olacaktır.

QUADRIVIUM

Matematik (‘değişmez’in bilimi)			
Aritmetik (mutlak)	Müzik (göreceli)	Geometri (sabit)	Astronomi (hareketli)

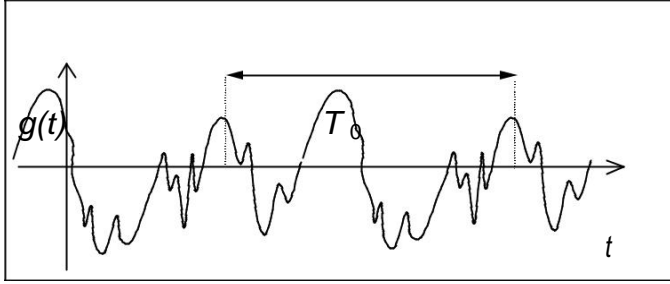
Şekil 1. Quadrivium ve bileşenleri

2. MÜZİKTE MATEMATİKSEL YAPILAR

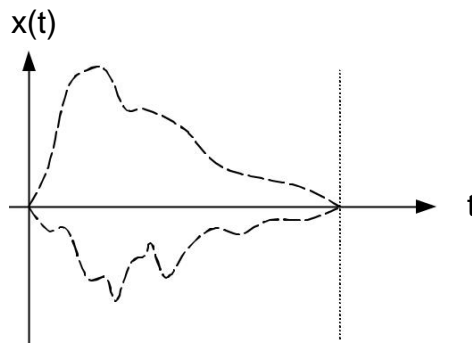
2.1. Müziksel Sesin Başlıca Özellikleri

Girişteki tanımlarda, müziğin öncelikle ses içermesi gerektiğine değinilmişti. Bu ses, genellikle müziksel bir ses olacaktır. Müziksel sesleri gürültü seslerinden ayıran özellik, müziksel seslerin ayırt edilebilir bir perde verebilme özelliğinin olmasıdır*. Bilindiği gibi perde, sesin tizlik derecesine ilişkin bilgiyi taşıyan parametresidir. Yani sesin temel frekansına bağlı bir tizlik derecesi (perde) algılanıyor. Bir sese ilişkin bir perdenin algılanabilmesinin ölçütü ise, o sesin periyodik olma derecesidir. Müziksel bir ses, zamana bağlı bir periyodik fonksiyon olarak düşünülebilir:

$$g(t \pm mT_0) = g(t) \quad \begin{cases} m \in Z \\ -\infty < t < \infty \end{cases}$$



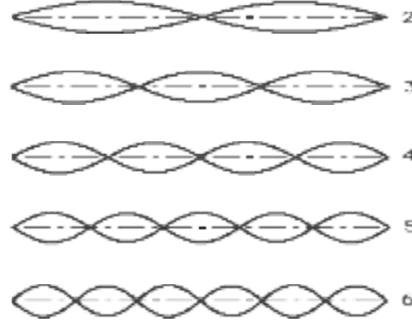
Şekil 2. Periyodik bir $g(t)$ fonksiyonu



Şekil 3. Doğal bir müziksel ses zarfı örneği

* Müzikte yalnızca müziksel sesler değil, gürültü sesleri ve konuşma sesleri de yer alabilir.





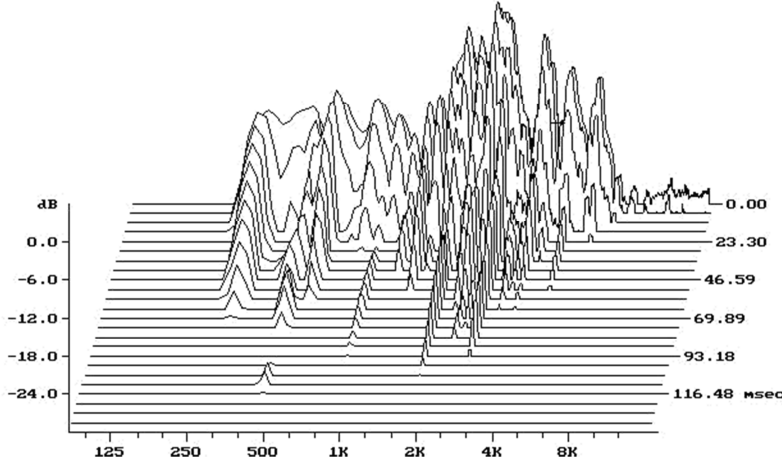
Şekil 4. Titreşen bir telin ilk 6 harmoniği

Şekil 2’de T_0 periyoduyla periyodik olan bir ses yeralıyor, dikey eksen de şiddetini gösteriyor. Ancak doğal kaynaklı müziksel seslerin sınırlı bir süresi vardır ve yarı periyodik özelliktedirler (Bora, 1994: 258-59) (Şekil 3). Müziksel seslerin belirleyici özellikleri arasında ‘perde’, ‘şiddet’ ve ‘süre’nin yanı sıra bir de tını, yani örneğin keman, flüt ve piyano seslerini birbirinden ayırmamızı sağlayan özellik bulunmaktadır. Tını, “sesin dokusu” olarak adlandırılabilir. Doğal müziksel ses zarfı örneğini gösteren şekilde, sesin şiddetindeki yükselme ve alçalmalar, nasıl söndüğü vb. gibi özellikler, o sese ilişkin tınıyı belirleyen özellikler arasındadır. Daha kapsamlı bir inceleme için ise harmoniklerine göz atmalıyız.

Gergin bir tel gibi titreşebilen yapılar, birden çok sayıda frekansta titreşir. Titreşimde temel frekansın yanısıra yeralan “temel frekansın tamsayı katları”, harmonikler olarak adlandırılır (Şekil 4). Tını farkını belirleyen de, titreşen sistemlerin boyut, biçim, malzeme bakımından farkları nedeniyle gerek harmoniklerin, gerekse harmonik olmayan spektral bileşenlerin zaman içinde izledikleri ayrı genlik değişimlerinin (nasıl bir şiddet değeri konturu izleyip ne zaman söndüğü vb) farklı sistemler (titreşim kaynakları) için farklı olmasıdır. Böylece, tını farklarını inceleyebilmek için sesin frekans spektrumunun zaman içindeki değişiminin bilinmesi gerektiğinden, zaman– frekans gösterimi elde edilmelidir. Bunun için biraz daha matematik kullanmamız gerekiyor. Sözelimi, “sinyal işleme”cilerin klasik yöntemlerinden biri olan “kısa süreli Fourier dönüşümü” ile bir sesin zaman–frekans gösterimi elde edilebilir:

$$STFT_x^{(\gamma)}(\tau, f) = \int_{-\infty}^{\infty} x(t) \gamma^*(t - \tau) e^{-j2\pi ft} dt$$

Burada $x(t)$ incelenen “ses sinyalini”, $\gamma(t)$ pencereleme fonksiyonunu, τ pencere merkezinin zaman eksenindeki konumunu simgeliyor. Böylece, özetle açıklanırsa, incelenen sinyalin iç çarpım yoluyla doğal logaritma tabanlı (e) terimin içeriğindeki sinüs ve kosinüs bileşenleri ile korelasyonu saptanarak sinüsoidal dekompozisyonu elde ediliyor. Şekil 5’te bir keman sesinin zaman–frekans gösterimi yer alıyor.

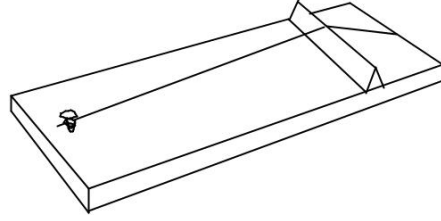


Şekil 5. Bir keman sesinin waterfall diyagramıyla gösterilen zaman-frekans gösterimi
(<http://www.ciarm.ing.unibo.it/researches/violin-1.html>)

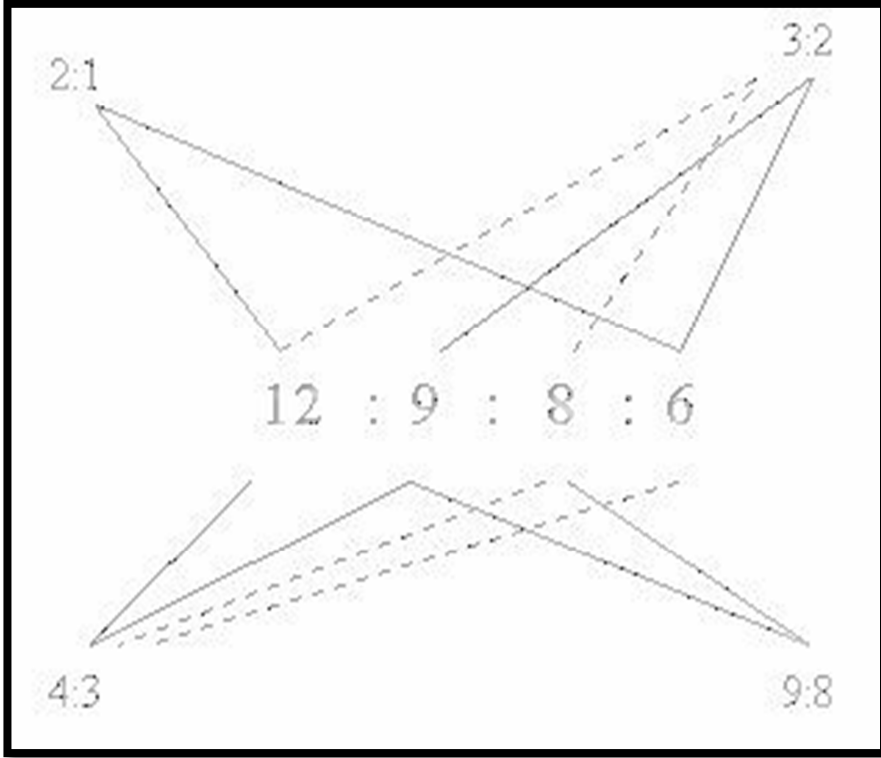
2.2. Müziksel Ses Sistemi, Diziler, Zamanla İlişkili Ögeler

Yukarıda müziksel seslere ve gürültü seslerine değinilmişti. “Konuşma sesleri”, müziksel ses ve gürültü sesi olarak tarif edilen sesleri bir arada içeriyor. Basit bir örnekle açıklarsak, örneğin “kitap” sözcüğündeki k, t, ve p harflerini söylediğimiz anlarda gürültü yapıyoruz, yani belli bir perdenin algılanamadığı sesler üretiyoruz. İ ve a’yı söylediğimiz anlarda ise perdeler oluşuyor. Şarkı söyleyen bir kişinin sesinde de bu periyodik ve periyodik olmayan kısımların hepsi bulunuyor; o halde niçin konuşma değil ama şarkı müzik olarak duyuluyor? Çünkü şarkıda yer alan perdeler “bir müziksel ses sistemini oluşturacak biçimde belirlenmiş bir perdeler kümesi” içinden seçilerek kullanılan perdelerdir. Müziksel ses sisteminin oluşumu ve yapısından sözedebilmek için yine 26 yüzyıl öncesine gitmek gerekiyor. Eski Yunanlılar, bir sesin, temel frekansları o sesin temel frekansının tamsayı katlarına eşit olan seslerle uyumlu tınladığını keşfetmişlerdi. Bu frekanslar yukarıda sözedilen tek sesin harmonik bileşenlerinin frekanslarına eşittir: f_1 ile $2f_1, 3f_1, 4f_1, vb.$

Efsaneye göre, Pisagor ellerinde çekiçlerle çalışan bazı demircilere rastlar. Çekiçlerden çıkan sesler birbiriyle çok uyumlu tınlamaktadır. Pisagor çekiçleri tarttığında ağırlıklarının (12:9:8:6) oranında olduğunu farkeder. Çekiç ağırlıklarıyla seslerinin temel frekansları arasında matematiksel bir ilişki kurmak doğal olarak pek olası değil; ama gergin bir telin boyu ile sesinin temel frekansı arasında kesin bir ilişki bulunuyor (Şekil 6). Pisagorcular (12:9:8:6) oranlarından Şekil 7’deki gibi türettikleri (2:1), (3:2), (4:3) ve (9:8) oranlarını müzikteki esas aralıklar olarak kabul ettiler. Bu oranlar, tamsayı katlardaki frekansların tek bir oktav (başlangıç frekansı ile onun iki katı olan frekans arasındaki oktav) içine aktarıldığında başlangıç frekansına oranlarını belirtiyor. Şekil 6’da görülen monokordu kullanarak, telin boyunu değiştirmek yoluyla bu “bağlı frekansları” kolayca hesaplayabiliyorlardı. (Müziği “bağlı niceliklerin” hesabıyla uğraşan bir öğretici olarak tanımladıklarını burada anımsamak yerinde olur.)



Şekil 6. Monokord



Şekil 7 Pisagorculara göre “esas aralıklar”

2:1 → oktav (sekizli) ($f_1, 2f_1, 4f_1, 8f_1, \dots$) 3:2 → tam beşli

4:3 → tam dördlü

9:8 → tam ses (büyük ikili)



Frekans oranı (2:1) (“oktav”) olan sesler ($f_1, 2f_1, 4f_1, 8f_1, \dots$), aynı ses renginin (kromanın*) açık/koyu tonları gibiydi, böylece aynı adla adlandırıldılar. Ancak, esas aralıklar olarak saptadıkları aralıkların (2:1) dışında hiçbir çeşidini tek başına üst üste ekleyerek başlangıç kromasını üst oktavlardan herhangi birinde tam olarak elde etmeye olanak yoktu, çünkü p 1’den büyük bir doğal sayı olmak üzere $(p+1)/p$ şeklindeki Pisagor tipi aralıkların hiçbir pozitif tamsayı kuvveti, 2’nin hiçbir pozitif tamsayı kuvvetine eşit değildir:

$$2^m \neq \left(\frac{p+1}{p} \right)^n \quad \begin{cases} m, n, p \in \mathbb{N} \\ p > 1 \end{cases}$$

*kroma: Oktav göz önüne alınmaksızın algılanan tizlik derecesi; bir tizlik derecesinin algılanışında oktava göre değişmeyen özellik.

Bununla birlikte, çok önem verdikleri (3:2) oranındaki bağıl frekansı (müzik dilinde “tam beşli”) 12 kez üst üste ekleyerek başlangıç sesinin 7oktav yukarısına yaklaşık olarak ulaşabildiklerini saptadılar

$(3/2)^{12} \approx 2^7$ ve buldukları 12 sesin frekanslarını başlangıç oktavına aktararak oktavı 12 parçaya böldüler. Aşağıda gösterilen, buldukları 12 tam beşli yukarıdaki frekansın tam 7. oktavın frekansına oranına “Pisagor koması” denir

Eşitlikte görüldüğü gibi, bu oran aynı zamanda 6 “tam ses” yukarıdaki sesin de başlangıç oktavındaki bağıl frekansıdır. Bu farklılık, başlangıç sesinin değişik bir yere aktarılması, dizilerin tiz ve kalın bölgelere doğru sürdürülerek genişletilmek istenmesi ve daha karmaşık ve çok sesli müziğin geliştirilmek istenmesi söz konusu olduğunda yeni ses uyumsuzluklarının oluşmasına yol açtı. Bu sorunları gidermek için bugün “eşit düzenli” sistem kullanılmaktadır. Bu ses sisteminin iki kriteri, 12 “yarım sesin” eşit aralıklı olması ve oktavın tam iki kat frekansta olmasıdır. Bu yolla, katsayısı ikinin on ikinci dereceden köküne eşit olan bir geometrik dizi elde edilmektedir:

$$\frac{f_1}{f_0} = \frac{f_2}{f_1} = \frac{f_3}{f_2} = \dots = \frac{f_{12}}{f_{11}} = a$$

$$\left. \begin{array}{l} f_{12} = a^{12} f_0 \\ f_{12} = 2 f_0 \end{array} \right\} \Rightarrow a = \sqrt[12]{2}$$

Böylece örneğin doğal tam beşli biraz küçültülmüş, doğal tam dördü biraz büyütülmüştür. Piyano akortçularının saatlerce irrasyonel frekans oranlarıyla uğraştıkları bugünkü sistem, sözgelimi, Johann Sebastian Bach’a, 12 sesten her birinin majör ve minör tonlarında ikişer tane bestelediği ve “Eşit Düzenli Klavye” adını verdiği ünlü 48 Prelüd ve Füg’ü yazma olanağını sağlamıştır.

Aralarındaki müziksel aralık “yarım ses” olarak adlandırılan ve her oktavda yinelenen bu 12 kroma arasından seçilen bir başlangıç sesine çeşitli ardışık aralık kombinasyonları



uygulanarak, bu başlangıç sesini bir üst oktavdaki karşılığına bir merdiven gibi bağlayan çeşitli diziler elde edilir.

Bu dizileri oluşturan aralık kombinasyonlarına örnek olarak:

Kromatik dizi için:	$[\frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}]$
Majör dizi için:	$[1, 1, \frac{1}{2}, 1, 1, 1, \frac{1}{2}]$
Armonik minör dizisi için:	$[1, \frac{1}{2}, 1, 1, \frac{1}{2}, \frac{3}{2}, \frac{1}{2}]$
Tam ses dizisi için:	$[1, 1, 1, 1, 1, 1]$
Blues dizisi için:	$[\frac{3}{2}, 1, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}, \frac{3}{2}, 1]$

yazılabilir.

Dizilerin bir ya da daha fazla türüne ait seslerin çeşitli besteleme kuralları içinde seçilip sıralanmasıyla “melodiler (ezgiler)” oluşturulur.

Müzikte zamanla ilişkili ögeler olan tempo, ritim, ölçü gibi kavramlara şöyle tanımlar getirilebilir:

Tempo = vuruş sayısı / zaman

Ritim : Vuruş sürelerinin (ve bazen şiddetlerinin de) periyodik olarak yinelenen deseni.

Ölçü : Genellikle ritmin 1 periyodunda yer alan toplam vuruş sayısı

Bu durumda, çeşitli ritimler, bu deseni oluşturan ardışık süre oranları olarak gösterilebilir. Örneğin desenin 1 periyodunun süresi 1 birim alınırsa:

şeklinde yazılabilir. Eğer vuruşların sürelerinin yanı sıra şiddetlerinin de simgelenmesi

Vals :	$[\frac{1}{3}, \frac{1}{3}, \frac{1}{3}]$
Swing :	$[\frac{1}{6}, \frac{1}{12}, \frac{1}{6}, \frac{1}{12}, \frac{1}{6}, \frac{1}{12}, \frac{1}{6}, \frac{1}{12}]$
Samba :	$[\frac{1}{8}, \frac{1}{8}, \frac{1}{8}, \frac{1}{16}, \frac{1}{8}, \frac{1}{8}, \frac{1}{16}, \frac{1}{16}, \frac{1}{16}, \frac{1}{8}]$
Bossa nova:	$[\frac{1}{8}, \frac{1}{16}, \frac{1}{16}, \frac{1}{16}, \frac{1}{8}, \frac{1}{8}, \frac{1}{8}, \frac{1}{16}, \frac{1}{8}, \frac{1}{8}]$

istenirse, her bir vuruş ikişer değer ile gösterilebilir. Sözelimi, ‘kuvvetli’yi 3, ‘hafif’i ‘1’ ile simgelersek Vals için

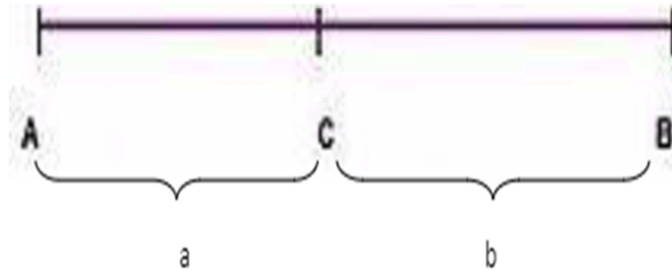


[(1/3, 3), (1/3, 1), (1/3, 1)] yazılabilir.

2.3. Karşılaşılan Bazı Özel Matematiksel Yapılar

Görsel sanat dallarının yanı sıra müzikte de sıkça anılan bir konu

“Fibonacci dizisi” ve “altın oran”dır. Fibonacci dizisi, ilk iki elemanı 1, sonraki her bir elemanın değeri kendisinden önceki son iki elemanın değerlerinin toplamına eşit olan dizidir



$$\frac{|AC|}{|CB|} = \frac{|AB|}{|AC|}$$

$$x = \frac{a}{b} \rightarrow x^2 - x - 1 = 0$$

biçiminde yazılabilir.

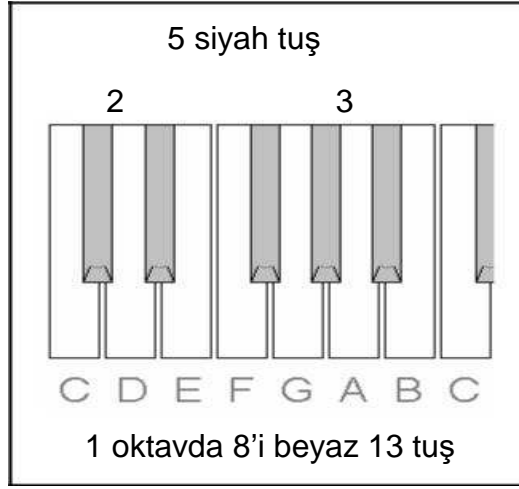
Bu denklemin pozitif kökü

$$\frac{1+\sqrt{5}}{2} \cong 1,618 = \varphi$$

altın orandır.

Fibonacci dizisi = {1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, ...}

Bir piyano klavyesinin bir oktavlık bölümüne bakıldığında, diatonik ve kromatik dizilerin bağlandığı başlangıç perdesi ile birlikte düşünülerek, Fibonacci dizisinin ilk yedi elemanı görülebilir⁸ (Şekil 8)



Şekil 8. Piyano klavyesi ve Fibonacci dizisi

Fibonacci dizisi sonsuza giderken dizinin her bir elemanının bir sonraki elemanına oranının yakınsadığı değer olan altın oranın geometrik anlamı, bir doğru ya da dikdörtgen bu oranda bölündüğünde, büyük parçanın bütüne oranının küçük parçanın büyük parçaya oranına eşit olmasıdır.

Altın oran = 1,618

Bestecilerin, yapıtlarında kimi zaman yapıtı oluşturan daha küçük bölümlerin sürelerini, kimi zaman da yapıtın doruk noktasının konumunu altın orana uygun olarak yerleştirdikleri bulunmuştur.



KAYNAKÇA

- Bora, U., “Geleneksel Türk Sanat Müziği Çalgılarının Dinamik Spektrum Analizi”, 2. Sinyal İşleme ve Uygulamaları Kurultayı Bildiriler Kitabı, s. 258-263, 1994.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Cilt 15-16, Milliyet yayınları, İstanbul, 1992.
- Garland, T.H., and Kahn, C.V., Math and music: Harmonious connections, Palo Alto, Dale Seymour Publications, 1995.
- Lerdahl, F., “Calculating Tonal Tension”, Music Perception, Vol. 13, No. 3, pp.319-363, Spring 1996.
- Sertöz , Sinan, Matematiğin Aydınlik Dünyası,TÜBİTAK,1996
- Solomon, L., “Symmetry as a Compositional Determinant”, Perspectives of New Music, Vol. 11/2, pp.257-263, Spring/Summer 1973 (revised 2000 in <http://cc.pima.edu/users/larry/diss8.htm>).
- Sturik, D.J., Kısa Matematik Tarihi, Sarmal Yayınları, 1996
- Winsor, J. “A Definition of Music (And Why It's Needed)”, http://home.att.net/~j-winsor/jhw_art1.html, 1997.
- Xenakis, I., Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition, Indiana University Press, Bloomington, London, 1972.

TÜRK TEKSTİL ENDÜSTRİSİ VE GELİŞİMİ

Bestem EŞİ

İstanbul Gedik Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi
Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü

ÖZET

İnsanoğlu varolmaya başladığından beri örtünme ihtiyacı duymuştur. Topluluk halinde yaşama sürecinde de doğa şartlarına uyum sağlama ve ahlaksal açıdan örtünme ihtiyacı devam etmiştir. Böyle bir gereksinimden ortaya çıkan tekstil kavramı hem insanların örtünme ihtiyacını karşılamak hem de daha iyi görünmelerini sağlamak için gelişmiş ve bir sektöre dönüşmüştür. Bu çalışmada Türk Tekstil Tarihi, tekstil ve hazır giyim Türkiye'deki gelişimi ve durumu güncel veriler ışığında değerlendirilmiş, sektörün ülkemizdeki sorunlarından bahsedilmiş ve çözüm önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Tekstil, hazır giyim, konfeksiyon, tekstil tarihi.

TURKISH TEXTILE INDUSTRY AND ITS DEVELOPMENT

ABSTRACT

Ever since human beings began to exist, they need to be covered. In the process of living in a community, the need to adapt to the conditions of nature and to cover up in terms of morality continued. The concept of textile has evolved into a developed and transformed sector in order to meet both the need of people to cover and to look better. In this study, Turkish textile history, development of textile and garment industry and situation in Turkey has been evaluated according to current data. Sector's problems in our country are mentioned and solution proposals are presented.

Keywords: Textile, clothing, apparel industry, history of textile.

1. GİRİŞ

Örtünmek, insanoğlunun var olmaya başladığı günden bu yana değişmeyen en büyük ihtiyaçlarından birisidir. Arkeolojik kazılar, neolitik çağdan kumaş benzeri malzeme kalıntılarını kanıtlamakta, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde birkaç bin yıldan beri günümüze ulaşan kaya kabartmaları o çağların insanını alımlı bir şekilde bezenmiş olarak



sergilemektedir.İnsanoğlunun topluluk halinde yaşama sürecinde gerek ahlaksal açıdan, gerek doğal şartlarına adapte olabilme açısından örtünme ihtiyacını hissetmiştir. Bu olguyla birlikte ortaya çıkan tekstil kavramı;insanların beğenilme ve güzel görünme isteklerini karşılamak için gelişmek zorunda kalmış ve bir sektör haline gelmiştir.Bugünün dokuma kavramına günümüzden beş bin yıl önce eski Mısır, Mezopotamya ve Anadolu medeniyetlerinde rastlanmaktadır.

Önceleri yerel ihtiyaçlar için üretilen tekstil mamulleri, Anadolu ve İran halılarının ve kilimlerinin Avrupa'ya satışı ile tekstil ticareti uluslararası bir boyut kazanmıştır.

Gittikçe artan insan nüfusu ve insanların giyimde çeşitlilik isteği sonucu gelişen teknoloji ile birlikte, tekstil sektöründe makineleşme sürecine girmiş ve bugün ki insan emeğinin gittikçe azaldığı makinelerin neredeyse insanın yapabileceği bütün işleri yapabilen robotlar haline geldiği duruma gelmiştir.

Ülkemizin tekstil ticareti ve sanatı Türklerin Anadolu'ya yerleşmesiyle birlikte Orta Asya'dan getirdikleri dokumacılık geleneğini Anadolu'nun yerel mensucat kültürü ile harmanlayarak geliştiğini görüyoruz.Bu gelişimde coğrafi yerleşimde çok önemlidir.Bir ticaret yoluna ismini veren ipek de Çin'den yola çıkıp Lyan ve Krefeld'e varmadan önce Bursa'da konaklamıştır.Anadolu,tekstil sektörünü Doğu ile Batının gelişimini birbirleriyle sentezleyerek geliştirmiştir.

2. TÜRK TEKSTİL TARİHİ

Tekstil sektörü ülkemizin en eski sanayi dallarından birisini oluşturmaktadır. Anadolu'daki tekstil dokumacılığının tarihi, Hitit ve Asur dönemlerine kadar uzanmaktadır.Ankara'nın sonraları ünü tüm dünyaya yayılan tiftik dokumalarının kökeni ise Frikyalıları dayanmaktadır.3 bini yılı aşkın bir süredir, Anadolu'da tekstil üretimi, önemli bir ticaret alanı olarak bilinmektedir.

Kaşgarlı Mahmut tarafından 11. Yüzyılda yazılan Türkçe sözlükteki pamuklu dokumanın karşılığı olarak kullanılan "böz" veya "bez" kelimesi günümüze kadar gelmiştir. Yine gündelik kullanım için üretilen kaba pamuklulara verilen "kirbas", ince pamuklular için kullanılan "dülbent" kelimeleri hala güncelliğini korumaktadır.

İran ve Suriye'deki diğer dokumalarıyla ünlü bölgeleriyle yapılan ticaretin sonucunda buralardan da yeni teknikler, kumaş çeşitleri zamanla Anadolu'ya aktarılmıştır. Asya'dan gelen Türk, Tatar, Moğol ve diğer kavimlerin göçleriyle Anadolu ve yakın coğrafyasına yerleşen topluluklar, geçmişten gelen bu üretim tekniklerini zaman içinde geliştirmişlerdir. Selçuklular ve ardından gelen Osmanlılar döneminde, özellikle ipek, ipekli dokuma en önemli ticaret maddesi haline gelmiştir.

13. Yüzyıl başlarından itibaren Anadolu'da üretilen halı (kali), kilim ve ipekli dokumaların dünyanın çeşitli bölgelerine gönderildiği tarihi kayıtlardan anlaşılmaktadır. Örneğin, 14. Yüzyıla ilişkin belgelerde, Bursa'daki ipekli dokuma tezgahı sayısının bine ulaştığı saptanmıştır. Aynı dönemlerde, İtalya'da da ipekli dokuma üretildiği bilinmektedir, ancak ilginç olan bulgulardan birisi İtalyan dokumacıların, Anadolu'dan gelen ipekli dokumaları taklit etmeleridir.

İpekli, pamukluların dışında zamanla yün, kenevir ve ketenden üretilen dokumaların da çeşitli kentlerde birer sanayi dalına dönüştüğü gözlenmiştir. Kirbas ve tülbent üretiminde



Kastamonu, Amasya, Tokat, Çorum, Burdur, Isparta, Konya, Karaman, Kayseri, Tire, Bergama, Denizli, Menemen, Akhisar ve Nazilli öne çıkan kentler olmuştur.

Ağırlıklı olarak Ege, Akdeniz bölgesine yayılan Türkmen kabilelerinin (Yörük) Kilim ve halıları 13. Yüzyıldan başlayarak çok aranan ürünler haline gelmiştir. Ancak zamanla halı üretiminde Uşak en ünlü kent olarak tanınmıştır. Halı ihracatı yalnız Avrupa ülkelerine değil, Arap yarım adasına da yoğun olarak gerçekleştirilmiştir. 14. Yüzyılda ünlü Arap gezgini İbn Batuta ve Abu'l-Fida, Aksaray halılarından övgüyle söz etmişlerdir (İnalçık, 2008).

Bir dönem (17-18. Yüzyıl) Hindistan'dan gelen pamuklu dokumaların Anadolu'ya yayıldığı ve aranan bir kumaş türü haline geldiği döneme ilişkin kayıtlarda görülmektedir. Ancak bu etki fazla sürmemiş, Anadolu'daki dokuma ustaları, Hint kumaşlarının benzerlerini üreterek eski güçlerine kavuşmuşlardır.

Tekstil sektörü, eğirme, desen-kalıp hazırlanması (nakkaş), dokuma ve boyama olarak farklı uzmanlık alanlarına ayrılmıştır. Böylece tekstil tarım ve hayvancılıkla birlikte çok geniş bir coğrafyada yüz binlerce insanın geçim kaynağı olmuştur.

18. Yüzyıldan sonra, tekstil ürünleri bakımından bu kez yeni üretim teknikleri geliştiren Batı'dan gelen bir istila ile karşılaşmış ve Türkiye'deki zanaatkarlar tezgahlarından kopmaya başlamıştır. Önceleri zengin kesimlerin tercihi olan İngiliz pamukluları, Fransız yünüleri zamanla fiyatların daha da düşmesi sonucunda Osmanlı'nın diğer bölgelerinde de yayılmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde kalan, büyük şehirlerde 19. Yüzyıldan itibaren tekstil imalatı büyük oranda çökmüş, yalnızca yerel ihtiyaçları karşılayan küçük tezgâhlar kalmıştır. Bu dönemde, devlet tarafından kurulan Beykoz'daki Çuha Fabrikası (1805), Haliç'teki Feshane (1826) ve Bakırköy'deki Basmahane ise yalnızca ordunun ihtiyaçlarını karşılamaya dönük üretim yapmıştır. Devletin dışında kurulan az sayıdaki özel imalathane ve fabrikalar ise genellikle iflas etmiş, bunlardan ancak birkaç Cumhuriyet döneminde de varlığını sürdürmüştür. Tekstil sektörünü bu dönemde ayakta tutan, başta pamuk olmak üzere tekstil hammaddelerinin üretimi ve işlenmesidir. Bu nedenle, Tarsus ve Adana kısa sürede iplik eğirme başta olmak üzere tekstil hammaddesi üretimiyle gelişen şehirler arasına girmiştir (İnalçık, 2008).

Cumhuriyet sonrasında, devlet eliyle kurulan fabrikaların sayısı artmaya başlamıştır. Sümerbank'ın kuruluşuyla birlikte tekstil sektörünün bir sanayi olarak gelişimi sağlanmıştır. Sanayi Teşvik Kanunu ile sağlanan olanakla, yeni tekstil fabrikaları, atölyeleri açılmıştır. 1930'lara gelirken, ekonomideki toplam üretim tesisleri arasında tekstil yüzde 23'lük bir paya ulaşmıştır.

1929 Büyük Bunalımı, tüm ekonomiyi olduğu kadar tekstil sektörünü de ağır biçimde etkilemiştir. İhracatımız yüzde 60, ithalatımız ise yüzde 30 dolayında azalmıştır.

Devlet kuruluşları (Sümerbank) 1950'li yıllara kadar, tekstilde hem üretim kapasitesi, hem istihdam gücü ve üretim değeri bakımından en önemli güç olmuştur. Özel sektör 1960 yılların ortalarından itibaren, sağlanan teşvik ve desteklerle hızla gelişmiştir. 1950 yılında özel sektöre ait 441 büyük işletmede yaklaşık 32 bin kişi çalışırken, 10 yıl sonra işletme sayısı bini aşmış, çalışan işçi sayısı ise yaklaşık 74 bine ulaşmıştır.



1970'li yıllar boyunca yüksek gümrük duvarlarıyla korunan iç piyasa, hemen her sanayi sektörü gibi tekstil sektörünün de gelişmesine katkı vermiştir. 1980'lere gelindiğinde imalat sanayinde çalışanların yüzde 29'u tekstil sektöründe yer almıştır.

1980'lerle birlikte başlayan ihracata dönük sanayileşme politikası, özellikle tekstil sektörünün canlanmasını sağlamıştır. 1990'larda sektöre sağlanan teşviklerle bilinen tekstil merkezlerinin dışında da birçok kentte yeni tesisler açılmış, üretim kapasitesi ve istihdam gücü armış, 1990'ların sonunda imalat sanayi içindeki tekstil imalatı oranı yüzde 45'e çıkmıştır (İnalçık, 2008).

Aşağıda Tablo 1'de, Türk tekstil ve hazır giyim sanayinin tarihsel gelişimi görülmektedir.



Tablo 1. Türk Tekstil ve Hazırgiyim Sanayinin Tarihsel Gelişimi

Yıl	Kilit Gelişmeler
1923	Yeni Türkiye Cumhuriyeti: 8 fabrika ve KİT sisteminin getirilmesi
1933	Sümerbank'ın kurulması
1960	Sanayileşmenin başlaması
1970	Küresel tekstil ve hazır giyim sanayii gelişmiş ülkelere gelişmekte olanlara kaymaya başlaması
1974	Çok Elyaflılar Anlaşması (MFA)
1980	İhracata dayalı büyüme stratejileri/ihracat oranında artış
1981	Tekstil ve hazır giyim üretimin çeşitli şehirlerde yaygınlaşması
1982	Tekstil ve hazır giyim üretimin İstanbul ve çevresinde yaygınlaşması
1984	AB'nin Türkiye'ye miktar kısıtlaması uygulaması
1985	Tekstil ve hazır giyim sanayinde özel sektör yatırımlarının artması
1990	Yıllık %12.2 oranında büyüme ile en hızlı büyüyen sektör
1994	Türk ekonomisinde ekonomik kriz
1995	Sümerbank'ın özelleştirilmesi
1995	Sektörün mikrodan mezo ve makro organizasyonlara geçişi
1995	Tekstil ve Giyim Anlaşması (ATC)
1996	Gümrük Birliği anlaşması
1996	Türk tekstil ve hazır giyim firmalarının toplam sayısının 15.000'i geçmesi
1999	Sanayinin toplam ihracatta en yüksek paya erişmesi
2000	Türk ekonomisinde ekonomik kriz
2001	Sektördeki oyuncuların karlılığının azalması
2005	Dünya hazır giyim tüketiminin 930 milyar ABD dolarını geçmesi
2006	Dünya hazır giyim ihracatının 1 milyar ABD dolarını geçmesi
2007	Tekstil ve hazır giyim sektörünün ihracat hacminde en yüksek noktaya ulaşması

(Eraslan ve diğ., 2008)



3. TEKSTİL SEKTÖRÜNÜN TANIMI VE ÖNEMİ

Tekstil elyaftan başlayarak iplik, dokuma, örme, boya ve baskı gibi süreçleri, hazır giyim ise bu süreci kullanım eşyasına dönüştürecek işlemleri kapsamaktadır. Elyaftan iplik ve mamul kumaşa kadar olan kısım tekstil, kumaştan giyim eşyası elde edilene kadar olan süreç ise hazır giyim sektörünün içerisinde değerlendirilmektedir.

Tekstil ve hazır giyim, sanayileşme sürecinin önemli yapı taşı oluşturan ve gelişmekte olan ülkelerin kalkınmasına ciddi katkılar sağlayan emek yoğun sektörlerin başında gelmektedir. Dünyada rekabetin en yoğun yaşandığı bu sektörde, kotaların kalkmasıyla hem arz hem de talep yönünde rekabet daha da keskin hale gelmiştir. Bu çerçevede tekstil ve hazır giyimde markalaşma büyük önem arz etmeye başlamış, nitekim sektörün güç kaybetmesi sonucunda bazı ülkelerin markalaşmaya yöneldikleri görülmüştür (<http://www.istekobi.com.tr>).

Tekstil sektörü, hazır giyim sektörünün tedarik zinciri altında yer alan ve geniş kapsamlı üretim yelpazesine sahiptir. Her nevi ihtiyaca yönelik elyaf, iplik, örme dokuma kumaş, keçe ve tufting yüzeylerin dahil olduğu dokusuz yüzeyler, ev tekstili ürünleri, halılar, bunların yanında ağ, ip, kablo, taşıyıcı tekstil bandı, branda, koruyucu bez, filtre, paraşüt, fren bezi, keçe gibi teknik kullanıma yönelik ürünler tekstil sektöründe yer almaktadır. Türk Gümrük Tarife Cetveli (GTİP)'nin 50-60 arası fasılları ve 63 fasıl grubunun bir kısmı bu grupta değerlendirilmektedir.

Örme ve dokuma kumaştan imal edilmiş tüm giyim ürünleri ise hazır giyim sektöründe üretilmektedir. Hazır giyim sektörü emek yoğun bir sektör olup, tekstil sektöründe üretilen ürünlerin moda sektörüne yönelik olarak işlendiği, katma değer yaratan, ancak emek yoğun olması dolayısıyla genelde işçiliğin ucuz olduğu gelişmekte olan ülkelerin yatırım yaptığı sektör olarak değerlendirilmektedir.

Her türlü hayvanın derileri ve kürkleri ile bu derilerden üretilmiş valiz, çanta, sandık, eldiven, kemer, koşum takımları gibi aksesuarlar ile deri ve kürkten imal edilmiş giyim ürünleri ve ayakkabılar ise deri ve deri ürünleri sektöründe üretilmektedir. Geniş bir üretim alanında faaliyet gösteren bu sektör daha çok el emeğine dayanan ancak yüksek uzmanlık gerektiren bir sektördür.

Küresel eğilimlere bakıldığında, her üç sektörde standart basit ürünlerin üretiminin sanayileşmekte olan ülkeler tarafından yapıldığı, fakat yüksek katma değerli moda-marka ürünlerle, üstün nitelikli teknik tekstillerin üretiminin yaygın olarak gelişmiş ülkelere yapıldığı görülmektedir. Üretim ve işçiliğin ucuz olduğu ülkelerde emek yoğun hazır giyim ve deri ürünleri sektörleri görülse de, AB ülkeleri ve ABD halen bu sektörlerde büyük ihracatçı konumunu sürdürmektedir. Dolayısıyla THD sektörleri için gelişmiş ülkelerin terk ettiği sektörler algısı pek de doğru değildir (Ekti, 2013).

Tekstil, hazır giyim ve deri ürünleri (THD) sektörleri ülkelerin ekonomik kalkınma süreçlerinde önemli rol oynamıştır. Gelişmiş ülkelerin 18. yüzyılda gerçekleştirdikleri sanayileşme sürecine katkı sağlayan tekstil ve hazır giyim sanayi, bugün gelişmekte olan ülkelerin ekonomik kalkınmasında benzer bir rol üstlenmektedir.

Türkiye ekonomisine büyük katkı sağlayan bu sektördeki gelişmeler tüm ekonomimizi etkilemektedir. Küresel rekabet koşulları altında ve rakip ülkelerin sektörlere tanıdığı pozitif katkılar göz önünde bulundurulduğunda, bu sektördeki rekabet gücünün sürdürülmesi kaçınılmazdır.



Küresel pazara AB'ye fason üretim yaparak giren sektör, teknik tekstiller gibi katma değeri yüksek, bilgi ve ileri teknoloji içeren, yenilikçi üretimleri geliştirip, organizasyon ve ihracat kapasitesi yüksek sanayiler olmayı hedeflemektedir (Ekti, 2013).

4. TEKSTİL SEKTÖRÜNÜN GENEL DURUM DEĞERLENDİRMESİ

4.1. Sektörün Türkiye'deki Genel Durumu

Tekstil, hazır giyim ve deri sektörleri, Gayri Safi Yurtiçi Hasıla (GSYH) içindeki payı, sağladığı istihdam ve yüksek ihracat potansiyeli ile ülke ekonomisinin lokomotif sektörlerinden birisidir. İhracata yönelik sanayileşme politikasının en önde gelen sektörü tekstil olmuştur.

Tekstil sektörüne, ilk büyük darbe, Çin Halk Cumhuriyeti'nin 2001 yılında Dünya Ticaret Örgütü'ne katılması ve 2005 yılında da kotaların kaldırılmasıyla meydana gelmiştir.Çin'in varlığı, tekstil sektöründeki uluslararası rekabette Türkiye'nin koşullarını olumsuz etkilemiş, ciddi pazar kayıpları yaratmıştır. Türkiye tekstil sektörü, Çin ve diğer Asya ülkelerinin yarattığı baskıyı kırmak için uğraş verdiği bu süreçte, 2007'de ABD'de patlak veren kriz başlamıştır.

Son 10 yıl içinde birbirini izleyen krizler, sektörü önemli ölçüde etkilemiştir. Bunun en başta gelen nedenlerinden biri, küresel krizlerin uluslararası piyasalarda daralmaya ve talepte düşmeye yol açmasıdır. Azalan talep ile birlikte, ihracata yönelik üretime önem vermiş ülkemizde, tekstil sektörünün daralmasına neden olmuştur.

Ekonomik krizlerle birlikte, tekstil sektörünü daralan, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri gibi pazarlar yerine, küresel krizden nispeten daha az etkilenen, küresel sistemle daha az bütünleşmiş alanlara yöneltmiştir.2009 yılında, Avrupa Birliği, OECD ülkelerine yapılan ihracat azalırken, Kuzey Afrika, Suudi Arabistan, İran, İran, İsrail gibi Ortadoğu ülkelerine ise tekstil ihracatı artmıştır. Ülkemizin Pazar alanlarındaki bu değişikliğe rağmen, 2009 yılının ortalarında tekstil ihracatı yüzde 19,1 oranında, hazır giyim ve konfeksiyon da ise yüzde 15,5 oranında gerileme meydana gelmesi önlenememiştir.2008 yılında tekstil sektöründe yer alan 49 bini aşkın işletme ve firma sayısı, 2009 yılının sonunda yaklaşık 42 bine inmiştir (Belge, 2010).

Krizden etkilenenlerin etkilenmesin, tekstil sektörü her kriz ortamında ilk tasarrufunu, işçilerin kapı önlerine konulması biçiminde gerçekleştirmiştir.İstanbul Hazır Giyim Konfeksiyon İhracatçıları Birliği'nin verileri göre, 2009 yılının ilk dokuz ayında, hazır giyim ve konfeksiyon alanında 5 bini aşkın firma kapanmış, buna bağlı olarak da 44 bin işçi işsiz kalmıştır.Dünyada ikinci, Avrupa'da ise en büyük üretim kapasitesine sahip olan örme sanayinde, Örme Sanayicileri Derneği (ÖRSAD) tarafından açıklanan verilere göre, faaliyet gösteren 350 fabrikanın 184'ü üretimine ara vermiştir (Yüksel, 2009).Aynı yılın sonlarına doğru ise ihracat oranlarının yeniden artışa geçtiği, 2010 yılı süresince de bu artışın devam ettiği gözlenmiştir. Tekstil sektöründe ihracatın 2010 yılının ilk 11 ayında yüzde 17,46 artarak, 5,9 milyar ABD Doları'na, hazır giyim ihracatının ise yüzde 10,9 artarak 13,2 milyar ABD Doları'na ulaştığı belirtilmektedir (Tekstil İşveren, 2011,370;19).

Sonuç itibariyle tekstil sektörü krizde önemli oranda etkilenmiş, ancak kısa süre içinde toparlanma eğilimine girmiştir. Bu açıdan Avrupa'dan gelen talep artışı sektörün tüm alt gruplarıyla genel görünümünü değiştirmiştir. Şubat 2010'dan itibaren, dış piyasalardaki talepler doğrultusunda önce kapasite kullanım oranları, Türkiye ortalamasının 3-4 puan



üzerinde artış göstermiştir. Temmuz 2010'da tekstil ürünleri imalatında yüzde 77,7, giyim eşyası üretiminde ise yüzde 78,1'e ulaşmıştır (Tekstil İşveren,2010, 365;4).

Geride bıraktığımız 2016 yılında gerçekleşen darbe olayı, terör olayları gibi durumlar döviz kurlarının hızla yükselmesine ve tekstil, hazır giyim sektörü de dahil birçok sektörün olumsuz etkilenmesine neden olmuştur.

İstanbul Tekstil ve Hammaddeleri İhracatçıları Birliği'nden (İTHİB) alınan verilere göre Türkiye'de tekstil ve hazır giyim eşyaları imalatında çalışan sayısı toplam 865 bin civarında. Perakende sektöründe çalışanlar ve diğer yan sektörler ile birlikte bu rakamın toplamda 2 milyona ulaştığı tahmin edilmektedir. Ancak, 2016'da siparişlerde ve dolayısıyla ihracat ve üretimde durgunluk olması istihdamı sektör genelini olumsuz etkilemiştir. Yılın ilk üç çeyreği itibariyle istihdamda geçen yılın aynı dönemine göre yüzde 2,9'luk düşüş kaydedilmiştir. İstanbul Hazır giyim ve Konfeksiyon İhracatçıları Birliği (İHKİB) verilerine göre ise sadece hazır giyim sektöründe kayıtlı istihdam rakamı 2016 Eylül ayı itibariyle 458 bin seviyesinde olmuştur. Bu rakamın 2015 sonunda 483 bin civarında olduğu düşünülürse, hazır giyim alanındaki istihdamın 25 bin azaldığı yorumlanabilir (Türsen, 2017).

4.2. Sektörün Dünyadaki Genel Durumu

Dünya Ticaret Örgütü (DTÖ) tarafından 1995 yılında imzalanan ve 2005 sonrası tekstil ve hazır giyim ticaretinin tamamen liberalleşmesini öngören Tekstil ve Hazır Giyim Anlaşmasını takiben 2001 yılında Çin'in DTÖ'ye üye olarak bir anda bu anlaşmaya taraf olması dünya tekstil, hazır giyim, deri ve deri ürünleri sektörlerinde yeni bir dönem başlatmıştır.

2000'li yılların üretim merkezi olan Çin, ithalatçı ve yatırımcı kimliğini bu dönemde kazanmaya başlarken, Bangladeş ve Vietnam gibi ülkeler, gerek üretim maliyetlerinin düşük olmasının etkisiyle, gerekse önemli ithalatçı ülkelerle imzaladığı tercihli ticaret anlaşmaları ve düzenlemeleri vasıtasıyla önemli üreticiler ve ihracatçılar haline gelmişlerdir.

2008 yılında ABD'de başlayan küresel kriz AB ülkelerini de etkileyerek dünyada tüketici talebinin daralmasına sebep olmuştur. 2010-2011 yıllarında dünya Tekstil, hazır giyim ve deri ürünleri (THD) ticaretinde genel bir toparlanma gözlenmiş, 2012 yılında AB'de etkisini tekrar hissettiren krizle beraber dünya ticareti hafif bir düşüşe geçmiş, 2013 ve 2014 yıllarında THD küresel ticareti az da olsa yükseliş göstermiştir.

Tekstil sektöründe 2012 yılında 334 milyar dolar olan dünya ihracatı 2013 ve 2014 yıllarında sırasıyla 355 ve 356 milyar dolara, hazır giyimde 405 milyar dolardan 443 ve 473 milyar dolara, deri ürünleri sektörlerinde ise 147 milyar dolardan 163 ve 171 milyar dolara yükselmiştir (Tekstil, Hazır giyim ve Deri Sektörleri Raporu, 2015).

5. TEKSTİL VE HAZIR GİYİM SEKTÖRÜNÜN GÜNCEL DURUM DEĞERLENDİRMESİ

5.1. Son Dönemde Tekstil ve Hazır giyim Sektörüne İlişkin Türkiye ve Dünyadaki Gelişmeler

İhracat ağırlıklı olarak üretimlerini sürdüren tekstil, hazır giyim ve deri sektörleri (THD), ticari ilişkide bulunduğumuz ülkelerdeki iç gelişmelerden ve küresel ekonomiden etkilenmeye devam etmektedir.



2014 yılında küresel ekonomideki yavaşlamanın da etkisiyle ülkemizin toplam ihracatının yıllık büyümeye katkısı görece olarak azalmıştır. 2015 yılı itibariyle küresel para politikalarına ilişkin belirsizlikler, jeopolitik gelişmeler ve dış talepteki kırılma süreci üzerinde riskler oluşturmuştur.

2014 yılı başında Ukrayna’da yaşanan iç çatışma ve krizin bir tarafı olan Rusya’nın ekonomik olarak negatif etkilenmesi, Türkiye’den Rusya’ya yapılan ihracatı olumsuz etkilemiş, Ukrayna pazarında da benzer doğrultuda kayıplar yaşanmıştır.

Diğer yandan Suriye iç savaşı sürmekteyken, yine önemli ticari ortaklarımızdan Irak’ta ortaya çıkan olaylar ve siyasi belirsizlik bölgedeki ticaretimizi olumsuz etkilemiş ve bu bölgeyle ticaret yapan işadamlarını diğer pazarlara yönlendirmiştir.

AB tarafında özellikle en büyük ticari ortaklarımızdan Almanya ve İngiltere’de ekonomik anlamda yaşanan gelişmeler ise olumlu algılanmıştır.

2014 yılı sonu ve 2015 yılı başı itibariyle dolar ve Euro’da yaşanan dalgalanmalar THD sektörlerini etkilemiştir. 2015 yılında Euro’nun dolar karşısında değer kaybetmeye devam etmesi, İtalya ve İspanya gibi Euro bölgesi ülkelerinin ABD’ye satışlarını arttırmıştır. Ayrıca Avrupalı bazı üreticilerin, Rusya’da tekstilin kalbi olarak adlandırılan İvanova şehrinde bulunan tesislerini elden çıkarmaya başlamaları neticesinde, 2015 yılı Şubat ayı itibariyle Rusya, yabancı yatırımcıları ülkeye davet etmiştir.

Dolar karşısında değer kaybeden Euro, hazır giyimcilerimiz için yeni pazarlara yönelmeyi gerektirmekte, dünyanın en büyük hazır giyim ithalatçısı ABD ön plana çıkmıştır.

Hazır giyim ihracatımız için Çin pazarı da değerlendirilmiş, markalı ve katma değeri yüksek ürünleri tercih eden üst gelir seviyesindeki tüketiciye ulaşmak için çalışmalar başlatılmıştır.

Çiftçinin sağlıklı koşullarda, çevresel ve sosyal değerleri iyileştirilmiş bir şekilde pamuk üretmesini öngören İyi Pamuk Uygulaması-Better Cotton Initiative (BCI) dünyada hızla yayılmaktadır. BCI kapsamında dünyada 2013 yılında 900 bin ton, 2014’te 1 milyon 900 bin ton (lif) “iyi pamuk” üretilmiştir. Ülkemizde de BCI kapsamında kurulan İyi Pamuk Uygulamaları Derneği (IPUD), iyi pamuk üretmeyi taahhüt eden çiftçilerin tarlalarında, çevresel ve sosyal yönden inceleme yapmaktadır. 2013 yılında 15 bin ton, 2014 yılında 24 bin ton (lif) iyi pamuk üretilmiştir. IPUD, ekimden hasata kadar kontrollerini yapmakta, işçilerin kaldığı yerler, sigortaları, iş sağlığı şartları, çocuk işçi çalıştırılmaması, kullanılan suyun miktarı ve kaynağı, ilaçların miktarı, ambalajların istiflendiği yerler kontrol edilmektedir.

Tüm bu gelişmeler doğrultusunda, Türkiye Tekstil, Hazır giyim ve Deri Ürünleri Sektörleri Strateji Belgesi ve Eylem Planı (2015-2018) 25/06/2015 tarihli ve 29397 sayılı Resmi Gazete’de yayımlanarak yürürlüğe girmiştir. Eylem Planı 5 hedef başlık altında yer alan 32 eylemden oluşmakta, sektörlerin birçok sorununa uzun vadede çözüm getirebilecek planlar içermektedir.

Yaşanan diğer gelişmeler;

Bursa Eskişehir Bilecik Kalkınma Ajansı güdümlü proje desteği kapsamında Bursa Ticaret ve Sanayi Odası tarafından hazırlanan, Türkiye’nin ilk “Tekstil ve Teknik Tekstil Mükemmeliyet Merkezi Projesi” Kalkınma Bakanlığı tarafından onaylanmıştır. Merkezde, akredite tekstil ve teknik tekstil laboratuvarı yer almaktadır.



Ege İhracatçı Birlikleri, Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye Tekstil, Hazırgiyim, Deri Sanayi Teknoloji ve Tasarım Araştırma Geliştirme Vakfı'nın “Teknik Tekstiller Araştırma ve Uygulama Merkezi (Teksmar) Projesi” imzalanmıştır. Kurulan merkezde teknik tekstillerin testleri yapılabilmektedir.

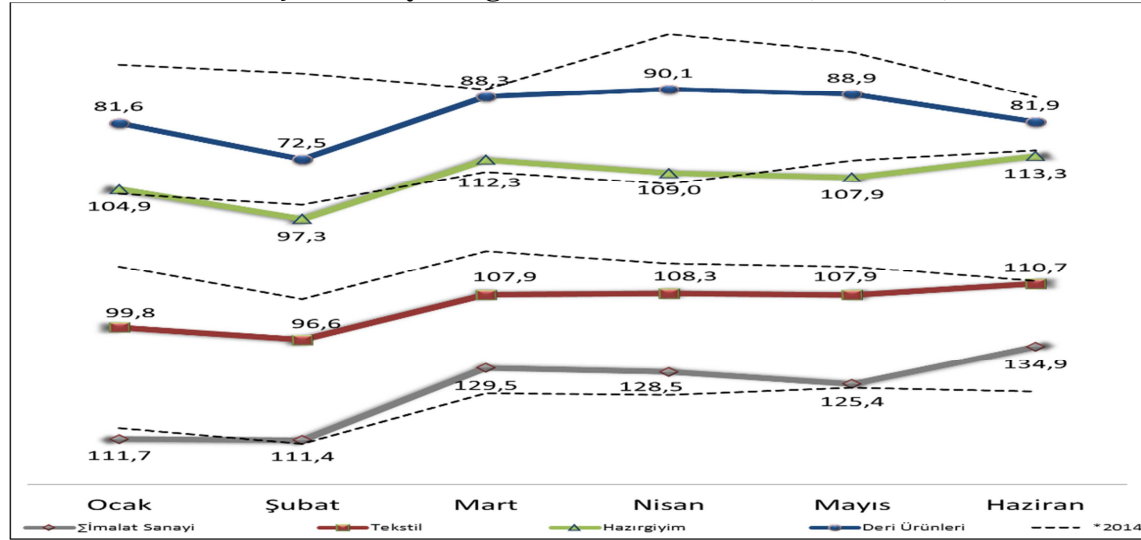
Dâhilde İşleme Rejimine ilişkin işlemlerin yapılmasında değişikliğe gidilmiş, Dâhilde İşleme Rejimi belgelerinin kapatılması görevi 01/01/2015 tarihinden itibaren geçerli olmak kaydıyla, ihracatçı birliklerinden alınarak Ekonomi Bakanlığı'na devredilmiştir.

Tekstil ürünleri ve ayakkabıların etiketlenmesi hususlarını kapsayan yönetmeliklerin yürütme yetkisi ve denetimi Bilim, Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı'ndan Gümrük ve Ticaret Bakanlığı'na devredilmiştir. Söz konusu yönetmelikler Gümrük ve Ticaret Bakanlığı tarafından “Tekstil Elyaf İsimleri ve Tekstil Ürünlerinin Elyaf Kompozisyonlarıyla İlgili Etiketleme ve İşaretleme Hakkındaki Yönetmelik” ve “Tüketicinin Satın Alacağı Ayakkabıların Temel Unsurlarının Yapımında Kullanılan Malzemelerin Etiketlenmesine Dair Yönetmelik” isimleri ile 25/04/2015 tarihli ve 29337 sayılı Resmi Gazete'de yeniden yayımlanmıştır (Tekstil, Hazırgiyim ve Deri Sektörleri Raporu, 2015).

5.2. Tekstil ve Hazırgiyim Sektörünün Üretim Endeksi, Kapasite Kullanım Oranı ve İthalat-İhracat Değerlendirmesi

2015 yılı ilk altı aylık döneminde THD üretim endeksleri imalat sanayi ortalamasının altında yer almıştır. Ayrıca 2014 yılının aynı dönemine oranla tekstil ve deri ürünleri sektörlerinde belirgin bir düşüş gözlenmiştir.

Şekil 1. Aylara göre üretim endeksleri (2010=100)



Kaynak: (TUİK, 2015)

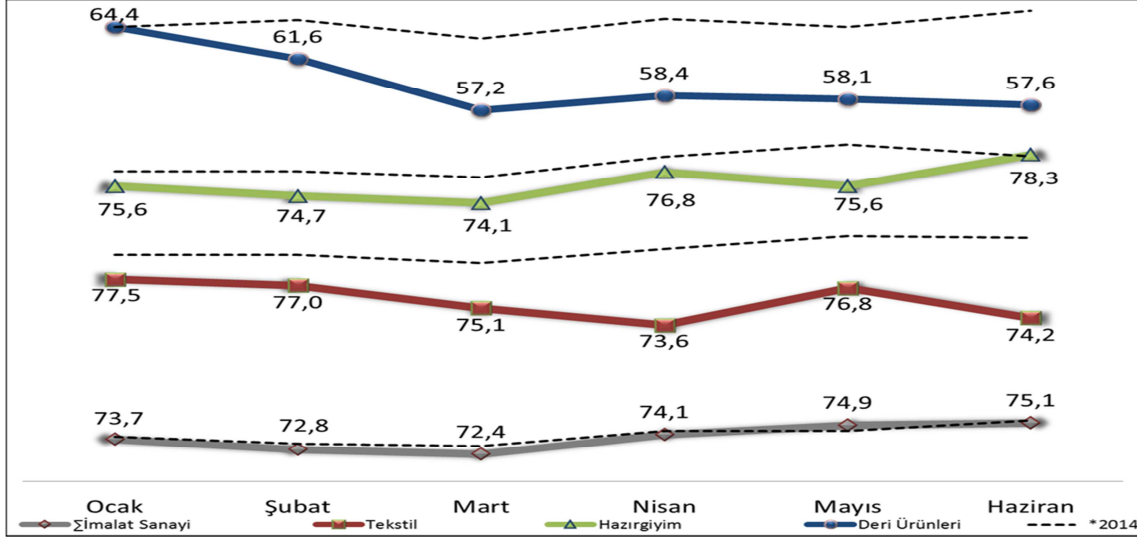
2015 yılı ilk altı aylık döneminde THD sektörleri kapasite kullanım oranları 2014 yılı aynı dönemine oranla düşüş göstermiştir. Tekstil ve hazırgiyim sektörlerinde imalat sanayi ortalamasının üzerinde, deri ürünleri sektöründe ise imalat sanayi ortalamasının altında bir seyir gözlenmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası (TCMB) tarafından açıklanan son “İmalat Sanayi Kapasite Kullanım Oranı” tablosundaki bilgilere göre, hazırgiyim ve konfeksiyon



sanayiinde 2016 Mart ayında %76,6 olan kapasite kullanım oranı, 2017 yılının Mart ayında %2,2 oranında azalarak %74,9'a düşmüştür (TCMB, 2017).

Şekil 2. Aylara göre kapasite kullanım oranı (%)



Kaynak: (TCMB, 2015)

Türkiye'nin toplam tekstil ve hammaddeleri sektörü ihracatı, 2017 yılının Mart ayında %8 oranında artış ile yaklaşık 930 milyon dolar değerinde gerçekleşmiştir. 2017 yılı Ocak – Mart dönemi toplam tekstil ve hammaddeleri ihracatı ise %3,6 oranında artış ile yaklaşık 2,5 milyar dolar değerinde kaydedilmiştir.

2017 yılı Mart ayında Türkiye'nin genel ihracatı %19 oranında artarak 13,6 milyar dolar değerinde gerçekleşmiştir. Bu dönemde sanayi ürünleri ihracatı ise %20,5 oranında artmış ve 11,3 milyar dolar değerinde gerçekleşmiştir.

2017 yılı Mart ayında toplam tekstil ve hammaddeleri sektörü ihracatının genel ihracat içerisindeki payı %6,8 olarak gerçekleşmiştir.

Tablo 2. Genel ihracat performansı içinde toplam tekstil ve hammaddeleri sektörü ihracatının payı

Genel İhracat Performansı İçinde Toplam Tekstil ve Hammaddeleri Sektörü İhracatının Payı						
Birim: 1000 \$	2016 Mart	2017 Mart	Değişim	2016 Ocak - Mart	2017 Ocak - Mart	Değişim
Türkiye Genel İhracatı	11.440.823	13.616.061	19,0%	31.344.590	35.417.580	13,0%
Toplam Tekstil ve Hammaddeleri Sektörü İhracatı	861.152	929.923	8,0%	2.391.161	2.476.539	3,6%
Toplam Tekstil ve Hammaddeleri Sektörü İhracatının Payı %	7,5%	6,8%		7,6%	7,0%	
Sanayi İhracatı	9.425.403	11.357.753	20,5%	25.682.806	29.194.126	13,7%
Toplam Tekstil ve Hammaddeleri Sektörü İhracatının Sanayi İhracatındaki Payı %	9,1%	8,2%		9,3%	8,5%	

(TUİK, 2017)



Aylar bazında incelenecek olursa, 2017 yılının Ocak ayında tekstil ihracatı yıla %2,3 artış ile başlamıştır. Şubat ayında tekstil ihracatı %3,4 artarak yaklaşık 786 milyon dolar değerinde gerçekleşmiştir. Mart ayında ise tekstil ihracatı %8 artarak yaklaşık 930 milyon dolar değerinde gerçekleşmiştir.

Şekil 3. 2017 yılının 2016 yılının aynı ayına göre ihracat değişimi (%)



Kaynak:(TUİK, 2017)

2017 Mart ayı tekstil ve hammaddeleri ihracatı 2016 Şubat ayına göre %18,4 oranında artmıştır.

2017 yılı Mart ayında en fazla tekstil ve hammaddeleri ihracatı AB(28 ülke) ülkelerine yapılmış ve AB(28) ülkelerine yapılan ihracat, Mart ayında %7,9 oranında artış ile yaklaşık 507 milyon dolar değerinde gerçekleşmiştir. AB(28) ülkelerine 2017 yılı Ocak-Mart dönemi ihracatı ise 1,3 milyar dolar değerinde kaydedilmiştir.

Mart ayında, ülkemizden en fazla toplam tekstil ve hammaddeleri ihracatı yapılan ikinci ülke grubu Ortadoğu ülkeleri olmuştur. Bu bölgeye yapılan ihracat Mart ayında %5,2 gerilemeyle yaklaşık 92 milyon dolar değerinde ve 2017 yılı Ocak-Mart döneminde ise %0,9 oranında artışla ile yaklaşık 286 milyon dolar değerinde kaydedilmiştir.

Mart ayında tekstil ve hammaddeleri ihracatının en fazla yükseldiği ülke grubu %24,1 oranında artış ile Eski Doğu Bloku Ülkeleri olurken, ihracatımızın en keskin şekilde düştüğü ülke grubu ise %5,2 oranında gerileme ile Ortadoğu Ülkeleri olmuştur.

2017 yılı Ocak-Mart döneminde ise tekstil ve hammaddeleri ihracatında en fazla artış kaydedilen ülke grubu %14,1 oranında artış ile Türk Cumhuriyetleri iken, ihracatın bir önceki yılın aynı dönemine kıyasla en fazla gerilediği ülke grubu ise %7,4 oranında gerileme ile Diğer Avrupa Ülkeleri olmuştur (İTKİB, 2017).

**Tablo 2. Ülke grupları itibariyle Türkiye Tekstil Sektörü İhracatı**

Ülke Grupları İtibariyle Türkiye Tekstil Sektörü İhracatı							
Birim: 1.000 ABD \$	2016 Mart	2017 Mart	Değişim %	2016 Ocak - Mart	2017 Ocak - Mart	Değişim %	Pay %
AB Ülkeleri (28) Toplamı	469.465	506.650	7,9%	1.324.073	1.349.618	1,9%	54,5%
Ortadoğu Ülkeleri Toplamı (Irak, S. Arabistan, İsrail, BAE vb)	97.031	91.980	-5,2%	282.856	285.515	0,9%	11,5%
Afrika Ülkeleri Toplamı (Fas, Mısır, Libya, Tunus vb)	79.754	90.447	13,4%	221.679	222.592	0,4%	9,0%
Amerika Ülkeleri Toplamı (ABD, Kanada, Brezilya, Meksika vb)	57.127	67.481	18,1%	155.670	176.210	13,2%	7,1%
Eski Doğu Bloku Ülkeleri Toplamı (Rusya Fed., Ukrayna, Sırbistan, Belarus vb)	62.892	78.018	24,1%	170.312	191.202	12,3%	7,7%
Asya ve Okyanusya Ülkeleri Toplamı (Çin, Hong Kong, Japonya, G. Kore vb.)	50.857	49.625	-2,4%	120.477	132.932	10,3%	5,4%
Türk Cumhuriyetleri Toplamı (Kazakistan, Azerbaycan, Özbekistan, vb)	20.717	22.673	9,4%	49.788	56.790	14,1%	2,3%
Serbest Bölgeler Toplamı	17.232	17.071	-0,9%	49.521	46.130	-6,8%	1,9%
Diğer Avrupa Ülkeleri Toplamı (Norveç, İsviçre, KKTC, İzlanda)	6.077	5.978	-1,6%	16.786	15.550	-7,4%	0,6%
TEKSTİL SEKTÖRÜ İHRACATI	861.152	929.923	8,0%	2.391.161	2.476.539	3,6%	100%

Kaynak: (İhracatçı Birlikleri Kayıt Rakamları, 2017).

Yine aynı dönemde, Türkiye tekstil ve hammaddeleri ihracatında öne çıkan ülkenin İtalya olduğu görülmektedir. İtalya'ya yapılan tekstil ve hammaddeleri ihracatı 2017 Mart ayında %11,4 artışla 82 milyon dolar değerinde gerçekleşirken 2017 yılı Ocak - Mart döneminde ise ihracat %3,3 oranında artarak yaklaşık 223 milyon dolar değerinde kaydedilmiştir (İTKİB, 2017).

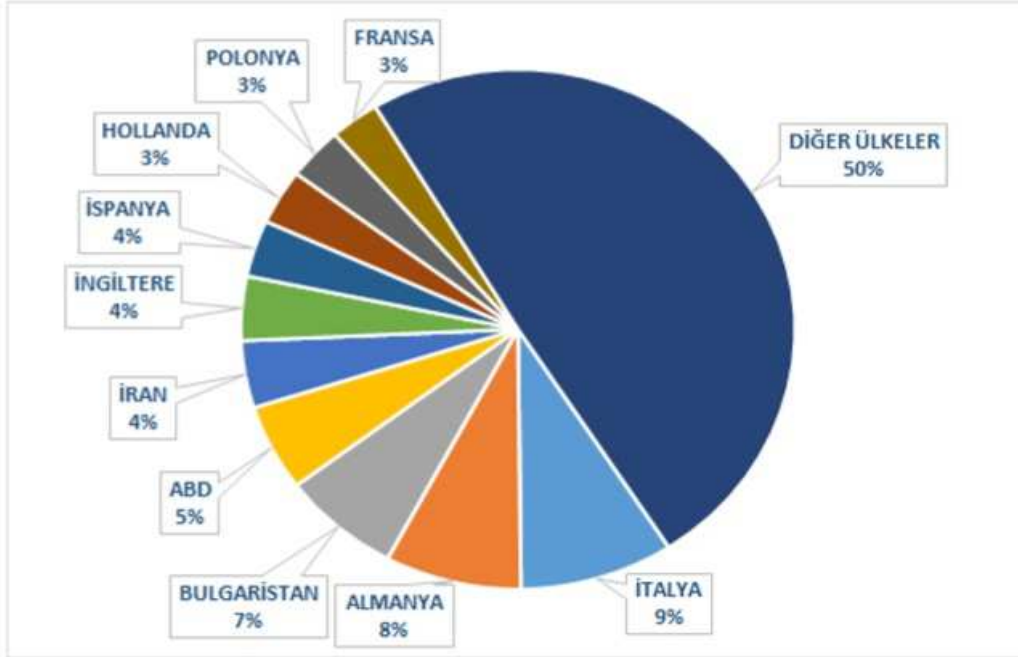


Tablo 3. Türkiye Tekstil Sektörü İhracatında İlk 10 Ülke

Türkiye Tekstil Sektörü İhracatında İlk 10 Ülke							
Birim: 1.000 ABD \$	2016 Mart	2017 Mart	Değişim %	2016 Ocak - Mart	2017 Ocak - Mart	Değişim %	Pay %
1 İTALYA	73.696	82.125	11,4%	215.451	222.641	3,3%	9,0%
2 ALMANYA	73.408	72.819	-0,8%	204.392	197.752	-3,2%	8,0%
3 BULGARİSTAN	44.453	65.163	46,6%	115.896	171.910	48,3%	6,9%
4 ABD	43.505	51.705	18,8%	120.847	133.121	10,2%	5,4%
5 İRAN	26.588	27.484	3,4%	87.154	103.265	18,5%	4,2%
6 İNGİLTERE	32.282	36.126	11,9%	98.561	99.025	0,5%	4,0%
7 İSPANYA	34.233	28.761	-16,0%	91.963	87.060	-5,3%	3,5%
8 HOLLANDA	26.116	31.098	19,1%	78.786	84.643	7,4%	3,4%
9 POLONYA	28.747	31.820	10,7%	81.629	81.160	-0,6%	3,3%
10 FRANSA	23.718	26.370	11,2%	69.443	71.281	2,6%	2,9%
İLK 10 ÜLKE TOPLAMI	406.746	453.470	11,5%	1.164.122	1.251.858	7,5%	50,5%
DİĞER ÜLKELER VE S.BÖLGELER	454.406	476.453	4,9%	1.227.039	1.224.681	-0,2%	49,5%
AB (28) TOPLAMI	469.465	506.650	7,9%	1.324.073	1.349.618	1,9%	54,5%
TEKSTİL SEKTÖRÜ İHRACATI	861.152	929.923	8,0%	2.391.161	2.476.539	3,6%	100%

Kaynak: (İhracatçı Birlikleri Kayıt Rakamları, 2017)

Şekil 4.2017 yılı Ocak-Mart dönemi ihracatta yer alan ülkelerin grafiksel gösterimi



Kaynak:(İhracatçı Birlikleri Kayıt Rakamları, 2017)



Bu dönemde, ülkemizden en fazla tekstil ve hammaddeleri ihracatı gerçekleştirilen ikinci ülke Almanya'dır. 2017 yılı Ocak - Mart döneminde ise Almanya'ya tekstil ve hammaddeleri ihracatı bir önceki yılın aynı dönemine kıyasla %3,2 oranında gerileyerek yaklaşık 198 milyon dolar değerinde gerçekleşmiştir.

2017 yılı Ocak - Mart döneminde tekstil ve hammaddeleri ihracatında üçüncü önemli ihracat pazarımız Bulgaristan olmuştur. 2017 yılı Ocak - Mart döneminde ise bu ülkeye tekstil ve hammaddeleri ihracat %48,3 artış ile yaklaşık 172 milyon dolar değerinde gerçekleşmiştir. 2017 yılı Ocak - Mart döneminde dördüncü ve beşinci büyük ihracat pazarlarımız sırasıyla ABD ve İran olmuştur.

2017 yılı Mart ayında tekstil ve hammaddeleri ihracatında ilk on ülke arasında ihracatın en fazla yükseldiği ülkeler, %46,6 oranında artışla Bulgaristan, %19,1 oranında artışla Hollanda ve %18,8 oranında artışla ABD olmuştur. 2017 yılı Mart ayında tekstil ve hammaddeleri ihracatında ilk on ülke arasında ihracatın en fazla gerilediği ülke ise %16 gerileme ile İspanya'dır (İTKİB, 2017).

2017 yılı Ocak - Mart döneminde ürün grupları bazında tekstil ve hammaddeleri ihracatı incelendiğinde, en önemli ürün grubunun dokuma kumaş olduğu görülmektedir. Tekstil ve hammaddeleri ihracatının %24'ünü oluşturan dokuma kumaş ihracatı bu dönemde bir önceki yılın aynı dönemine kıyasla %6,2 oranında azalarak 595 milyon dolar değerinde gerçekleşmiştir.

2017 yılı Ocak - Mart döneminde toplam tekstil ve hammaddeleri ihracatında ikinci önemli ürün grubu, sektörümüz ihracatının %18,8'ini oluşturan iplik grubudur. İplik ihracatı 2017 Ocak - Mart döneminde 465 milyon dolar değerinde gerçekleşmiştir (İTKİB, 2017).

2017 yılı Ocak - Mart döneminde tekstil ve hammaddeleri ihracatında üçüncü önemli ürün grubu ise, tekstil ve hammaddeleri ihracatının %15,6'sını oluşturan örme kumaş grubudur. Bu ürün grubuna ihracatı %8,6 oranında artışla 386 milyon dolar değerinde gerçekleşmiştir (İTKİB, 2017).

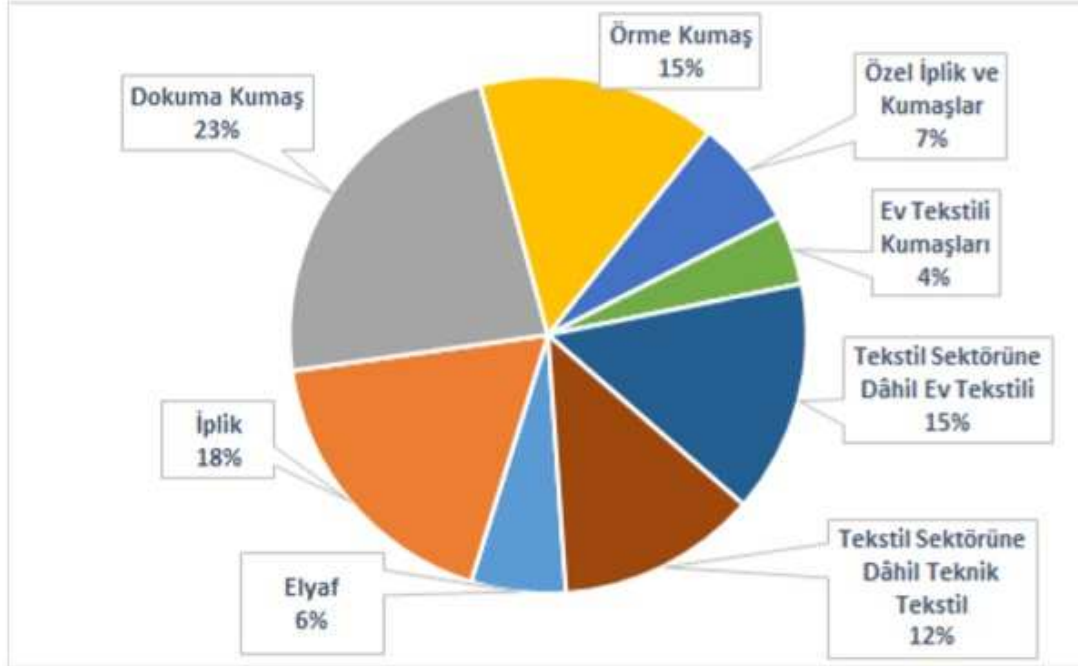


Tablo 4. Ürün grupları itibariyle Türkiye Tekstil Sektörü İhracatı

Ürün Grupları İtibariyle Türkiye Tekstil Sektörü İhracatı							
Birim: 1.000 ABD \$	2016 Mart	2017 Mart	Değişim %	2016 Ocak - Mart	2017 Ocak - Mart	Değişim %	Pay %
Elyaf	42.295	51.125	20,9%	125.665	153.861	22,4%	6,2%
İplik	138.333	171.872	24,2%	392.523	465.279	18,5%	18,8%
Dokuma Kumaş	236.640	233.432	-1,4%	634.872	595.203	-6,2%	24,0%
Örme Kumaş	134.605	152.964	13,6%	355.747	386.288	8,6%	15,6%
Özel İplik ve Kumaşlar	69.798	69.338	-0,7%	183.958	176.040	-4,3%	7,1%
Ev Tekstili Kumaşlar	40.506	42.443	4,8%	115.594	112.660	-2,5%	4,5%
Tekstil Sektörüne Dâhil Ev Tekstili	126.889	137.235	8,2%	369.880	376.948	1,9%	15,2%
Tekstil Sektörüne Dâhil Teknik Tekstil	117.265	122.257	4,3%	321.725	324.047	0,7%	13,1%
TEKSTİL SEKTÖRÜ İHRACATI	861.152	929.923	8,0%	2.391.161	2.476.539	3,8%	100%
Toplam Ev Tekstili	147.644	161.895	9,7%	429.985	440.762	2,5%	N/A
Toplam Teknik Tekstil	134.554	138.096	2,6%	369.706	368.854	-0,2%	N/A
Konfeksiyon Yan Sanayi	55.672	56.985	2,4%	147.347	155.291	5,4%	N/A

Kaynak: (İhracatçı Birlikleri Kayıt Rakamları, 2017)

Şekil 5. 2017 yılı Ocak-Mart dönemi ihracatta yer alan ürün gruplarının grafiksel gösterimi



Kaynak:(İhracatçı Birlikleri Kayıt Rakamları, 2017)



Türkiye İhracatçıları Meclisi tarafından açıklanan verilere göre, 2017 yılının Ocak-Mart ilk üç aylık döneminde Türkiye'nin Hazırgiyim ve konfeksiyon ihracatı 2016 yılının aynı dönemine göre %4 düşüş ile 4,1 milyar dolar olmuştur.

Hazırgiyim ve konfeksiyon sektörü, 2017 Ocak-Mart döneminde ihracatı %26,5 oranında artan otomotiv endüstrisi ve %23,7 oranında artan kimyevi maddeler ve mamüllerinin ardından, en fazla ihracat yapan üçüncü sektör konumundadır.

2017 Ocak-Mart döneminde, Türkiye'den Ortadoğu ülkeleri, Amerika ülkeleri, Türk Cumhuriyetleri ile Asya ve Okyanusya ülkelerine yapılan hazırgiyim ve konfeksiyon ihracatı, %4 ile %12,3 arasında değişen oranlarda artmıştır. Avrupa Birliği ülkeleri, Eski Doğu Bloku ülkeleri, Afrika Ülkeleri, Diğer Avrupa Ülkeleri ile Serbest Bölgelere yapılan ihracatta %5,7 ile %10,9 arasında değişen oranlarda düşüşler görülmüştür (İTKİB, 2017).

2017 yılının ilk üç ayında Türkiye'den en fazla hazırgiyim ve konfeksiyon ihracatı yapılan ülkeler Almanya, İngiltere, İspanya, Hollanda, Fransa, Irak ve İtalya olarak sıralanmışlardır. En fazla ihracat yapılan ilk on ülke içinde Almanya, Hollanda, Irak ve ABD'ye yönelik hazırgiyim ve konfeksiyon ihracatı, 2016 yılının Ocak-Mart dönemine kıyasla %0,7 ile %16,5 arasında değişen oranlarda artmıştır. En yüksek oranlı ihracat artışı %16,5 ile Irak olmuştur.

Türkiye'nin hazırgiyim ve konfeksiyon ihracatında ağırlıklı ürün grubu yıllardır örme konfeksiyon mamulleridir. 2017 Ocak-Mart döneminde örme konfeksiyon mamullerinin toplam hazırgiyim ve konfeksiyon ihracatındaki payı %51,3, dokuma konfeksiyon mamullerinin payı %36,3 ve hazır eşyaların payı %11,4 olmuştur.

2017 Ocak-Mart döneminde genel ihracat performansı içerisinde, hazırgiyim ve konfeksiyon ihracatının payını 2016 Ocak-Mart dönemi ile karşılaştırmalı olarak gösteren tablo aşağıda verilmiştir (İTKİB,2017).

Tablo 5. Genel İhracat Performansı İçinde Hazırgiyim ve Konfeksiyon İhracatının Payı

Genel İhracat Performansı İçinde Hazırgiyim ve Konfeksiyon İhracatının Payı			
<i>Birim: 1000 \$</i>			
	2016 Ocak - Mart	2017 Ocak - Mart	2016/17 Değişim %
Türkiye Genel İhracatı	34.671.927	37.003.060	6,7
Hazırgiyim ve Konfeksiyon İhracatı	4.244.667	4.076.705	-4,0
Haz. ve Konf. İhracatının Payı %	12,7	11,0	
Sanayi İhracatı	25.682.806	29.194.126	13,7
Haz. ve Konf. İhracatının Sanayi Ürünleri İhracatındaki Payı %	16,5	14,0	

Kaynak:(İhracatçı Birlikleri Kayıtları, 2017)



Türkiye'nin hazır giyim ithalatı ise, kotaların kaldırılması süreciyle birlikte, özellikle 2003 yılından itibaren hızla yükselmeye başlamış ve 2011 yılı itibarıyla 2,9 milyar dolara ulaşmıştır. Ancak 2012 yılında hazır giyim ithalatımız %20,9 oranında gerileyerek 2,3 milyar dolar seviyesinde gerçekleşmiştir. 2013 yılında ise sektör ithalatı yeniden artış göstererek 2,8 milyar dolar olarak gerçekleşmiştir. Söz konusu değer, 2014 yılında bir önceki yıla göre %2,3 oranında artış göstermiş ve yeniden 2,9 milyar dolar seviyesine ulaşmıştır.

2015 yılında ise sektör ithalatı %7,6 oranında azalarak 2,7 milyar dolara gerilemiştir. Çin, Bangladeş, Hindistan, Vietnam, Kamboçya, Sri Lanka, Endonezya ve Pakistan'dan gerçekleştirilen hazır giyim ithalatı 1998'de %7 payla sadece 14,5 milyon dolarken, 2015 yılına gelindiğinde %70,5 payla yaklaşık 1,9 milyar dolara ulaşmıştır. Diğer taraftan son yıllarda Çin ve Bangladeş, ülkemiz ithalatında benzer Uzakdoğu pazarlarını geride bırakarak öne çıkmıştır. Hazır giyim ithalatımızda Çin 1. sırada, Bangladeş 2. sırada yer almaktadır. 2015 yılında, Çin'den yapılan sektör ithalatı %9,1 oranında, Bangladeş'ten yapılan ithalat ise %2 oranında azalmasına rağmen, söz konusu ülkeler, ülkemizin en fazla ithalat yaptığı ülkeler sıralamasındaki yerlerini korumuşlardır. Sektör ithalatında 3. sırada ise İtalya yer almaktadır (T.C. Ekonomi Bakanlığı, 2015).

6. TÜRK TEKSTİL VE HAZIR GIYİM SEKTÖRÜNÜN SORUNLARI

Türk tekstil ve hazır giyim sektörünün sorunları aşağıdaki gibi sıralanabilir.

* Tekstil sektöründe vizyon ve strateji eksikliği vardır. Bu nedenle, sektördeki birçok işletme gelecekte çalışmalarını hangi yöne çevireceği konusunda kararsızdır. Bu durum, tekstil sektörünü gelecekte sorunlarla karşı karşıya bırakacaktır. Strateji belirleme konusunda işletmelere devletin, ticaret sanayi odalarının, üniversitelerin, ihracatçı birliklerinin ve ilgili sivil toplum kuruluşlarının yardımı ve katkısı gereklidir. Dünyadaki gelişmelere göre, izlenecek stratejiler tespit edilmeli, hedef ve stratejiler sektöre aktarılmalıdır.

* Bilinçsiz yapılan yatırımlar özellikle 1995 yılından sonra devlet yatırım teşviklerinin çarpıklığı ile birlikte tekstil sektöründe kapasite fazlalığına yol açmıştır.

* Yatırımların büyük çoğunluğunun yüksek faizli ve kısa vadeli borçlanma şeklinde yönlendirilmesi işletmelerin mali yapılarını daha da bozmuştur.

* Kriz dönemlerinde plansız davranarak yatırıma devam edilmesi sektörün genel yapısına zarar vermiştir.

* Sektördeki firmaların büyük çoğunluğunun KOBİ'lerden oluşuyor olması işletmelerin bozuk finansal yapılarının temel nedenini oluşturmaktadır.

* Öz kaynak yetersizliği ve Uzakdoğu rekabeti sektörü olumsuz etkilemektedir.

* Tekstil ürünleri ithalatının, yeterli yerli üretim ve aşırı kapasite fazlalığı olmasına rağmen büyük boyutlarda yapıyor olması, özellikle hazır giyim sektörünün ihracat şansını azaltmaktadır.

* Sektörde ciddi bir pazar problemi yaşanmaktadır. Dünyada tekstil ve konfeksiyon arzının artacağı ve hatta talepten fazla olacağı dikkate alınarak mal satabilmenin zorlaşacağı, pazarlamanın öneminin daha da artacağı sektör için sorun olarak mutlaka değerlendirilmelidir.

* Tekstil makinelerinin büyük oranda gelişmiş ülkeler tarafından üretiliyor olması ve tekstil üretiminde teknolojinin her geçen gün daha da yenilenerek üretim maliyeti içinde



işçilik maliyetlerinin düşüyor olması ve miktar kısıtlamaları avantajının etkisiyle gelişmiş ülkelerin ciddi boyutlarda tekstil üretimi ve ihracatı devam etmektedir.

* Gelişmiş ülkelerin tekstil üretimi ve ticaretindeki etkinliği devam etmekte iken hazır giyim üretim ve ihracatı azalmakta, ithalat ise hızla artmaya devam etmektedir. Bu durum yapılabilecek olan yeni düzenlemelerle ülkemiz lehine çevrilebilecektir.

* Kaliteli üretim için gerekli olan işgücü verimliliği Türkiye’ de son derece düşüktür.

* Toplam tekstil ürünleri ihracatımızın 2/3’ ü tekstil makineleri ithalatı için döviz olarak yurtdışına geri ödenmektedir. Teknoloji üretmeyen bir ülke olduğumuz bu bağlamda asla unutulmamalıdır.

*Çin tekstilinin aşırı, acımasız ve haksız rekabeti çok önemli bir sorundur. Özellikle temel ve standart tekstil ürünlerinde Çin firmaları ile rekabet etmek mümkün değildir. Gerekli önlemler alınmaz ise, birçok işletme kapanacaktır.

* Yurt dışındaki rakiplere göre, enerji, doğal gaz, işçilik, vergi, sigorta gibi temel girdiler ülkemizde oldukça yüksektir. Dünya fiyatları seviyesine çekilmelidir.

*Diğer ihracatçılar gibi tekstilciler de kur riski ile karşı karşıyadır.

* Sağlıklı bir sektör envanteri çıkarılmalıdır.

* Tekstil, hazır giyim ve konfeksiyon sektörünün en önemli sorunlarından birisi de kayıt dışılıktır Kayıt dışı çalışan tekstil işletmeleri, rekabet ortamının bozulmasına, makine parkının bilinmemesine, istihdam bilgilerinin yetersizliğine neden olmaktadır. Yetersiz bilgiler, geleceğe ilişkin doğru tahminler yapılmasına imkân vermemektedir.

* Ülkemizde işsizlik çok ciddi boyutlarda olmasına karşın, tekstil sektöründe nitelikli eleman yetersizliği söz konusudur. Bu sektörde de üniversite sanayi işbirliği gerçekleştirilememektedir.

* Sektörün sorunu, tasarım yapamamak, marka olamamak ve moda yaratamamaktır.

* Tekstil şirketleri bir araya gelip sorunlarını ilgililere iletmemekte ve birlikte hareket edememektedirler. Bilindiği gibi, ortaya konulamayan veya birlikte dile getirilemeyen sorunlar, ilgili kurumlar tarafından dikkate alınmamaktadır.

* Sektördeki firmalar arasında dayanışma yoktur, aynı müşterileri karşısında anlamsız bir rekabet söz konusudur.

* Tekstil firmaları çalışanlarına gereken yatırımı yapmamaktadır.

* Tekstilde Ar-Ge yatırımları yeterince yapılmamaktadır.

* Küreselleşme olgusunun ve küresel etkileşimin etkilerinin, bilgi ve teknoloji üreten, bunu kullanan-satın alan toplumlar arasındaki gelişmişlik ve refah farkının artacağı bir dünyada Türk tekstil sektörünün vizyonu; katma değeri yüksek, yenilikçi, rekabetçi ve teknoloji içeren ürün ve hizmet sunumları ile dünya ticaretindeki payını ve toplumsal refahı artırmaktır (Özyazgan, 2012).



7. HEDEFLER VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Türk tekstil ve hazır giyim sektörünün sorunlarına yönelik çözüm önerileri aşağıdaki gibi sıralanabilir.

*İlgili kurum ve kuruluşların, Tekstil Fakülteleri ve Araştırma Merkezlerine katkıda bulunmalarını sağlamak,

* Öncelikle sağlıklı bir sektör envanteri çıkarılmalı ve sorunlar masaya yatırılmalıdır.

* Bu endüstriye ilişkin kısa, orta ve uzun vadeli hedefler belirlenmeli, vizyon oluşturulmalı ve dünyadaki gelişmelere göre izlenecek stratejiler tespit edilmelidir.

* Belirlenen hedef ve stratejiler sektör bünyesindeki firmalara anlatılmalıdır.

* Ar-Ge ve eğitim yatırımları en üst düzeyde yapılmalıdır.

* Küresel rekabet gücü sağlayan uygulamaların ve tekstil teknolojilerinin araştırılması, uyarlanması ve kullanımını; sektörel ve sektörler arası bilgi alış verişi ağının ve işbirliklerinin güçlendirilmesini sağlamak,

* Küresel eğilimler ve itici güçler doğrultusunda moda/marka ve dağıtım kanalları oluşturmak,

* Tekstil sektörünün kayıt altına alınabilmesi için vergi oranları düşürülmeli, denetimler yoğunlaştırılmalı ve kapsamlı bir vergi reformu yapılmalıdır.

* Fiyatı devlet tarafından belirlenen ve sanayide kullanılan enerji giderleri dünya fiyatları seviyesine çekilmelidir (Özyazgan, 2012).

8. SONUÇ

Türk tekstil ve hazır giyim sektörü, geçmişten beri en çok istihdam ve katma değer yaratan, ülkemizin lokomotif sektörlerindedir. Tekstil ve hazır giyim sektörü ihracata yönelik sanayileşme politikasının önde gelen sektörlerinden olmuştur. Sektörlerin kalite, moda, tasarım ve inovasyon anlamında bugün ulaştığı nokta küçümsenemez düzeydedir. Bu hali ile Türk tekstil ve hazır giyim sektörü ülkemizi küresel pazarda üst sıralara taşımaktadır. Ülkemizde son yıllarda yaşanan olumsuz durumlar, tekstil sektörünü de etkilemiş, ihracat ve üretim seviyelerinin düşmesine neden olmuşsa da, Ekonomi Bakanlığı verileri, devletin oluşturduğu yatırım teşvik belgeleri yoluyla kurulan tekstil işletmelerinin istihdam yaratma bakımından başarılı olduğunu göstermektedir. İstatistikler yaklaşık bir yıl öncenin istihdam oranlarına göre yaklaşık %37'lik artış saptandığını göstermektedir (Türsen, 2017).



KAYNAKÇA

- BELGE, N. (2010). 2009’u kayıplarla kapatan tekstilde ayağa kalkma savaşı, Sanayici Dergisi.
- EKTİ, E. (2013). Tekstil Sektörü Raporu. Sektörel Raporlar Serisi V.
- ERASLAN, İ. H. ve diğ. (2008). Türk Tekstil Ve Hazırgiyim Sektörünün Uluslararası Rekabetçilik Düzeyinin Analizi.
- Hazırgiyim Sektörü Raporu. (2015). T.C. Ekonomi Bakanlığı.
- İNALCIK, H. (2008). Türkiye tekstil tarihi: üzerine araştırmalar (No. 1557). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖZYAZGAN, V. (2012). Türk tekstil sektörünün sorunları ve çözümü üzerine bazı düşünceler. ABMYO Dergisi, 7(25):66-75.
- Tekstil İşveren, Ocak 2011, Sayı 370, Sf .19.
- Tekstil İşveren, Ağustos 2010, Sayı 365, Sf. 4.
- Tekstil, Hazırgiyim ve Deri Sektörleri Raporu. (2015). T.C. Bilim, Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı.
- Toplam Tekstil ve Hammaddeleri Sektörü 2017 Yılı Mart Ayı İhracatı Performans Raporu. (2017). İTKİB.
- TÜRSEN, D. (2017). Tekstil 2017’ye Umutlu Giriyor, Hürriyet Gazetesi, <http://www.hurriyet.com.tr/tekstil-2017ye-umutlu-giriyor-40324232>
- YÜKSEL, Ö. ve diğ. (2009). Küresel krizden çıkışta kümelenme modeli; tekstil ve hazır giyim sektörü örneği, ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 1(5).
<http://www.istekobi.com.tr> , (Erişim Tarihi: 12.04.2017).
<http://www.tekstilteknik.com>, (Erişim Tarihi: 12.04.2017).
- İmalat Sanayi Kapasite Kullanım Oranı Raporu. (2017). Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.



JOURNAL OF AWARENESS

THE EFFECTS OF MOBBING AND PSYCHOLOGICAL TORTURE PRACTICES ON SCIENCE IN CANAKKALE EIGHTEEN MARCH UNIVERSITY

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Rıza GEZEN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Çanakkale Sağlık Hizmetleri Meslek Yüksekokulu
Tıbbi Hizmetler ve Teknikler

ABSTRACT

Mobbing and psychological torture are unethical social behaviors that one or more people apply to one person or more than one person. Many researchers have investigated the social dimension of mobbing and psychological torture in universities, but they have not been able to examine their effects on science. The mobbing and psychological acts of torture applied to faculty members who worked at Canakkale Eighteen March University between 2011-2015 were investigated and the effects of these actions on science were investigated. For this purpose, 200 teaching staff participated in the sampling. They have shown that all the individuals involved in the sample are exposed to mobbing and psychological torture in different dimensions, and that they do not have the same worldviews as the university administration in question at the time.

Keywords: *Mobbing, Canakkale Eighteen March University, Psychological Torture*

1. INTRODUCTION

Today, mobbing, which can turn a person's nightmare for employees, includes many social behaviors such as emotional abuse, psychological violence, exclusion, humiliation, disturbance, work motivation and self-confidence in one or a group of people. Psychological torture is a systematic action against a person that is incompatible with human dignity and causes suffering in the physical or mental side, acts that will cause the perception or will ability to be influenced or humiliated. Many private and public sector employees have been identified in many researches where mobbing is applied. However, no studies have been found that show the effects of mobbing and psychological torture victims on scientific work in universities.



It was aimed to investigate the effects of the academic offender who directed Canakkale Eighteen March University between 2011-2015 on the scientific work of mobbing and psychological torture against their academicians, who were detained with the accusation of FETO / PDY in our research and some of which were still pending trial.

2. METHOD

Among the qualitative research sampling methods, snowball sampling method which is among the purpose sampling methods is used in the research. The purpose of the snowball sampling method is to detect the most knowledgeable people in order to reach the information source related to the probing and to reach the rich information by reaching the other persons in a chained way in the direction of the suggestions of the first opinion (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 111). In addition, the evidence of the prosecutor's office of the FETO / PDY and the information in the local press were utilized. A total of 200 academicians who worked at Canakkale Eighteen March University formed the sample of the research.

3. RESULTS

Three of the academicians who are included in the sample of the research stated that they are members of Atatürk's Assumption Association, 4 of them are members of education and 6 of them are members of education and employment trade union.

There are 2 people who are prevented from applying to associate professorship, 15 people who are not given special education courses, 10 people who are provoked by students, 17 people who are investigated for their rights, 8 people who are constantly informed about their dismissal in local web site,, 5 persons who are not intentionally given paper documents, 3 persons who are not informed of the investigation files, 7 people who are exposed to abuse, 9 people who are threatened, 2 people who are seated in academicians' unfavorable branches, 2 people who have to use unqualified office materials, person, 15 people who have been forced to leave university due to psychological pressure, 18 people who have passed away from other universities, 5 people who have suffered from psychological stress, 5 persons who were forced to retire, 5 persons who were victimized, 3 persons who were negatively given records, 5 persons who were dropped from duty, 1 person who was temporarily held by the duty, 1 person who was examined by the doctor repeatedly, 1 person who intentionally did not enter surgery, 1 person who did not intentionally take medical equipment to do the surgery, 3 people who did not give a Master degree student, 8 people who complained to the prosecutor, 15 people who complained to Higher Education Institution, 8 people who complained to Prime Ministry Communication Center, 15 people who objected to the Administrative Court, 14 persons who sentenced to criminal investigation, 14 people who gave a complaint to the administration, 104 people who did not give academic staffs, 16 people who stated that they had to spend time to manage themselves, to struggle with investigation documents and to organize court papers, 67 people who declared that scientific motivation had fallen.

4. DISCUSSION

As a result of this research; Academicians who are exposed to mobbing and psychological torture while working at Canakkale Eighteen March University show that they have different ideological opinions with university administration as reasons for living mobbing.

Gönen and Acar (2008) report that mobbingin can negatively affect individuals' working lives and health and can cause many social harms. Gül (2009) states that stress and



depressive psychosomatic disorders, and even chronic diseases and cardiovascular problems can occur in workers exposed to mobbing. Mobbing victims are suffering from physical and mental health problems as well as physical and mental health problems as well as mental disorders and lack of self-confidence, depression, panic attacks, psychosomatic disturbances, high blood pressure, tachycardia, attention deficit, Feelings of chills, headaches, loss of appetite, skin rashes and pruritus occur (Tınaz, 2006: 154-155). During the dark period of Canakkale Eighteen March University, mobbing and psychological torture victims are in academicians; Psychological trauma, aggression, inward closure, suspicion, feeling of worthlessness, social problems in the family and panic attacks, as well as scientific activities were also affected in the negative direction.

5. RESULTS

Based on the findings of this research, it has been determined that Canakkale Eighteen March University Administration between 2011-2015 has been exposed to psychological effects of the academicians exposed to mobbing by 200 academicians who have been prosecuted or given unlawful investigations through their rights such as personal rights, scientific studies and lectures , Psychosomatic discomfort, which in turn has adversely affected their productivity, and some instructors have been subjected to acts of torture. Especially, it has been revealed that scientific activities have been prevented with mobbing and spiritual torture as well as creating very serious pressures on the teaching staff who do not think like themselves.

6. RECOMMENDATIONS

It is thought that academicians should take legal support through mobbing centers and establish their organization in order to allocate time to scientific activities by reducing or preventing psychological injuries from mobbing and psychological torture as well as establishing a mobbing unit in universities.



REFERENCES

- Dünder, G. ve Acar, A.C. (2008). İşyerinde psikolojik yıldırmaya (mobbing) maruz kalma sıklığı ile demografik özellikler arasındaki ilişkinin incelenmesi. Istanbul University Journal of the School of Business, Vol 37, No 2.
- Gül, H. (2009). İş Sağlığında Önemli Bir Psikososyal Risk: Mobbing-Psikolojik Yıldırma. TAF Preventive Medicine Bulletin . Vol. 8 Issue 6, p515-520.
- Tınaz, P. (2006). İşyerinde Psikolojik Taciz. İstanbul: Beta Yayınları.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). Nitel araştırma yöntemleri. Seçkin Yayıncılık Ankara.

Numerical solutions of Nonlinear Evolution Equation

Ars. Gor. Dr. Esen HANAÇ
Adiyaman University
ehanac@adiyaman.edu.tr

May 4, 2017

Abstract

Nonlinear evolution of acoustic disturbance such as a sound wave is governed by Burgers equation. This presentation will focus on the evolution of wave motion is governed by Burgers equation, comparing solutions in limited time ranges, such as those are obtained by numerical method known as parabolic method, with exact solutions obtained using the method of matched asymptotic coordinate expansions.

Key words: Burgers Equation

1 Introduction

In this presentation I consider an initial-value problem for Burgers's equation, namely,

$$u_t + uu_x - uxx = 0, \quad -\infty < x < \infty, \quad t > 0 \quad (1)$$

$$u(x, 0) = \begin{cases} u_+, & x \geq 0, \\ u_-, & x < 0 \end{cases} \quad (2)$$

where $u_+ > u_-$. In what follows we label initial-value problem (1), (2) as IVP. In this presentation I develop the large-time structure of the solution of IVP using the method of matched asymptotic coordinate expansions. I begin by examining the asymptotic structure of the solution to IVP as $t \rightarrow 0$.

2 ASYMPTOTIC STRUCTURE

Asymptotic solutions of IVP as $t \rightarrow 0$

Consideration of initial data (2) indicates that the structure of the asymptotic solution of IVP as $t \rightarrow 0$ has three asymptotic regions, namely:

$$\text{Region I} : x = o(1) \quad u(x, t) = O(1)$$

$$\text{Region II}^+ : x = O(1)(> 0) \quad u(x, t) = u_+ + o(1)$$

$$\text{Region II}^- : x = O(1)(< 0) \quad u(x, t) = u_- - o(1).$$

To examine region I, I introduce the scaled coordinate $\eta = xt^\alpha$ where $\alpha > 0$ and $\eta = O(1)$, and after some minor calculation, the expansion in region I is obtained as

$$u(\eta) = A_1 + B_1 \operatorname{erfc}\left(\frac{\eta}{2}\right) \quad (3)$$

where A_1 and B_1 are constants to be determined on matching, and $\operatorname{erfc}[\cdot]$ is the complementary function. As $\eta \rightarrow \infty$ we move into region II⁺ and after some calculations:
In region II⁺, we have that

$$u(x, t) = u_+ + \exp\left(-\frac{x^2}{4t} + \frac{1}{2}lnt + \frac{u_+x}{2} - \ln(x) + \ln\frac{(u_- - u_+)}{\sqrt{\pi}} + o(1)\right) \quad (4)$$

as $t \rightarrow 0$ with $x = O(1)(> 0)$.

As $\eta \rightarrow -\infty$ we move into region II^- and after some calculations:

In region II^- , we have that

$$u(x, t) = u_- - \exp\left(-\frac{x^2}{4t} + \frac{1}{2}lnt + \frac{u_-x}{2} - \ln(-x) + \ln\frac{(u_- - u_+)}{\sqrt{\pi}} + o(1)\right) \quad (5)$$

as $t \rightarrow 0$ with $x = O(1)(< 0)$.

The asymptotic structure as $t \rightarrow 0$ is now complete with the expansions in regions I, II^+ and II^- providing a uniform approximation to the solution of IVP as $t \rightarrow 0$.

Asymptotic solutions of IVP as $|x| \rightarrow \infty$

Now, I examine the asymptotic structure of the solution to IVP as $|x| \rightarrow \infty$ with $t = O(1)$. I first consider the structure of solution to IVP as $x \rightarrow \infty$ with $t = O(1)$. In region III^+ , I obtain after some calculations that

$$u(x, t) = u_+ + \exp\left(-\frac{x^2}{4t} + \frac{u_+x}{2} - \ln(x) + \left(-\frac{u_+^2}{4}t + \frac{1}{2}lnt + \ln\frac{(u_- - u_+)}{\sqrt{\pi}}\right) + o(1)\right) \quad (6)$$

as $x \rightarrow \infty$, with $t = O(1)$. Expansion (6) remains uniform for $t \gg 1$ provided that $x \gg t$, but becomes non-uniform when $x = O(t)$ as $t \rightarrow \infty$.

I now investigate the structure of solution of IVP as $x \rightarrow -\infty$, with $t = O(1)$. In region III^- , I obtain after some calculations that

$$u(x, t) = u_- - \exp\left(-\frac{x^2}{4t} + \frac{u_-x}{2} - \ln(-x) + \left(-\frac{u_-^2}{4}t + \frac{1}{2}lnt + \ln\frac{(u_- - u_+)}{\sqrt{\pi}}\right) + o(1)\right) \quad (7)$$

as $x \rightarrow -\infty$, with $t = O(1)$. Expansion (7) remains uniform for $t \gg 1$ provided that $(-x) \gg t$, but becomes non-uniform when $(-x) = O(t)$ as $t \rightarrow \infty$.

Asymptotic solutions of IVP as $t \rightarrow \infty$

The asymptotic expansions (6) and (7), which are defined in region III^+ ($x \rightarrow \infty$ with $t = O(1)$) and region III^- ($x \rightarrow -\infty$ with $t = O(1)$) remain uniform provided $|x| \gg t$ but become nonuniform when $|x| = O(t)$. After minor calculations I have leading order problem and the solution of this problem is combination of a one-parameter family of linear solutions and the associated envelope solution

$$c_0(y) = \begin{cases} \frac{(y-u_+)^2}{4}, & y > u_+ + 2A \\ A[y - (u_+ + A)], & u_+ + A < y \leq u_+ + 2A \end{cases} \quad (8)$$

for each $A > 0$. When each case is considered separately.

(a) In first case $c_0(y) = \frac{(y-u_+)^2}{4}$, $y > u_+$:
In region IV^+

$$u(y, t) = u_+ + \exp\left\{-\frac{(y-u_+)^2}{4}t - \frac{1}{2}lnt - H(y) + o(1)\right\} \quad (9)$$

as $t \rightarrow \infty$ with $y = O(1)(\in (u_+, \infty))$. In region A, I have that

$$u(\eta, t) = u_+ + \frac{2e^{-\frac{\eta^2}{4}}}{D_2 - \sqrt{\pi}}t^{-\frac{1}{2}} + o(t^{-\frac{1}{2}}) \quad (10)$$

as $t \rightarrow \infty$ with $\eta = O(1)$. In region V,

$$u = u_- - o(1) \quad ast \rightarrow \infty, \quad (11)$$

and we conclude that this case can be ruled out and that $c_0(y)$ is given by (8₁).

(b) In the second case $c_0(y) = A[y - (u_+ + A)]$:
In region IV⁺(a) I obtain that

$$u(y, t) = u_+ + \exp \left\{ -\frac{(y - u_+)^2}{4}t - \frac{1}{2} \ln t - H_R(y) + o(1) \right\} \quad (12)$$

as $t \rightarrow \infty$ with $y = O(1) (\in (u_+ + 2A, \infty))$ and where $H_R(y) \sim \ln y - \ln \frac{(u_- - u_+)}{\sqrt{\pi}}$. In region TR⁺ I have that

$$u(\eta, t) = u_+ + \left(\frac{1}{2} e^{-E_R} \operatorname{erfc} \left(\frac{\eta}{2} \right) + o(1) \right) e^{-A^2 t - A \eta t} \quad (13)$$

as $t \rightarrow \infty$ with $\eta = O(1)$. As $\eta \rightarrow -\infty$ move out from region TR⁺ into region IV⁺(b). I obtain that

$$u(y, t) = u_+ + \exp \{ -A[y - (u_+ + A)]t - E_R \} + t^{-\frac{1}{2}} K_R(y) \exp \left\{ -\frac{(y - u_+)^2}{4}t \right\} + o \left(t^{-1/2} \exp \left\{ -\frac{(y - u_+)^2}{4}t \right\} \right) \quad (14)$$

as $t \rightarrow \infty$ with $y = O(1) (\in (u_+ + A, u_+ + 2A))$ and where $K_R(y) \sim \frac{e^{-E_R}}{\sqrt{\pi((u_+ + 2A) - y)}}$. Now as $y \rightarrow (u_+ + A)^+$ move out of region IV⁺(b) into region TW and in this region we have that

$$U(z) = \frac{u_+ + (2A + u_+)e^{-Az}}{1 + e^{-Az}}, \quad -\infty < z < \infty \quad (15)$$

where the translational invariance has been fixed by requiring $U(0) = 1/2$. Before completing region TW, I summarize regions IV[±](b).

Region IV⁻(b)

$$u(y, t) = u_- - \exp \{ A[y - c]t - E_L \} + t^{-\frac{1}{2}} K_L(y) \exp \left\{ -\frac{(y - u_-)^2}{4}t \right\} + o \left(t^{-1/2} \exp \left\{ -\frac{(y - u_-)^2}{4}t \right\} \right) \quad (16)$$

as $t \rightarrow \infty$ with $y = O(1) (\in (u_+, c))$ where $c = \frac{u_+ + u_-}{2}$ and $A = \frac{u_- - u_+}{2}$.

Region IV⁺(b)

$$u(y, t) = u_+ + \exp \{ A[y - c]t - E_R \} + t^{-\frac{1}{2}} K_R(y) \exp \left\{ -\frac{(y - u_+)^2}{4}t \right\} + o \left(t^{-1/2} \exp \left\{ -\frac{(y - u_+)^2}{4}t \right\} \right) \quad (17)$$

as $t \rightarrow \infty$ with $y = O(1) (\in (c, u_-))$.

In summary, I have in region TW, that

$$u(z, t) = \frac{u_+ + u_- e^{-Az}}{1 + e^{-Az}} + O(t^{-3/2} e^{-\frac{A^2}{4}t}) \quad (18)$$

as $t \rightarrow \infty$ with $z = o(1)$ where $A = \frac{u_- - u_+}{2}$, $z = x - s(t)$ and

$$s(t) = ct + O \left(t^{-3/2} e^{-\frac{A^2}{4}t} \right) \quad (19)$$

as $t \rightarrow \infty$. We recall that

$$c = \frac{u_+ + u_-}{2} \begin{cases} > 0 & \text{when } u_- > u_+ > -u_- \quad \text{with } u_- > 0 \\ < 0 & \text{when } u_+ < u_- < -u_+ \quad \text{with } u_+ < 0 \\ = 0 & u_+ = -u_- \quad \text{with } u_- > 0 \end{cases}$$

3 Numerical Solutions

In this section representative numerical solutions of IVP are presented which confirm the analysis presented in this chapter. I solved IVP using the numerical method outlined in [7]. In order to obtain numerical solutions of IVP I use a parabolic method with $N = 100$ where N is the number of grid points time step $\Delta t = 0.001$ and the length $\Delta x = 0.005$.

In this Section we consider two sets of problem parameters which illustrate the situation when the wave speed c is positive and when it is negative. The two cases, we will consider are:

1. $u_- = 1, \quad u_+ = 0$
2. $u_+ = -1, \quad u_- = 0$

We now consider these two cases in turn.

$u_- = 1, \quad u_+ = 0$

In Figure 1 we plot the numerical solution of IVP against x at times $t = 10 \quad t = 15 \quad t = 20$ and $t = 25$ clearly, the solution converges to the PTW rapidly as $t \rightarrow \infty$.

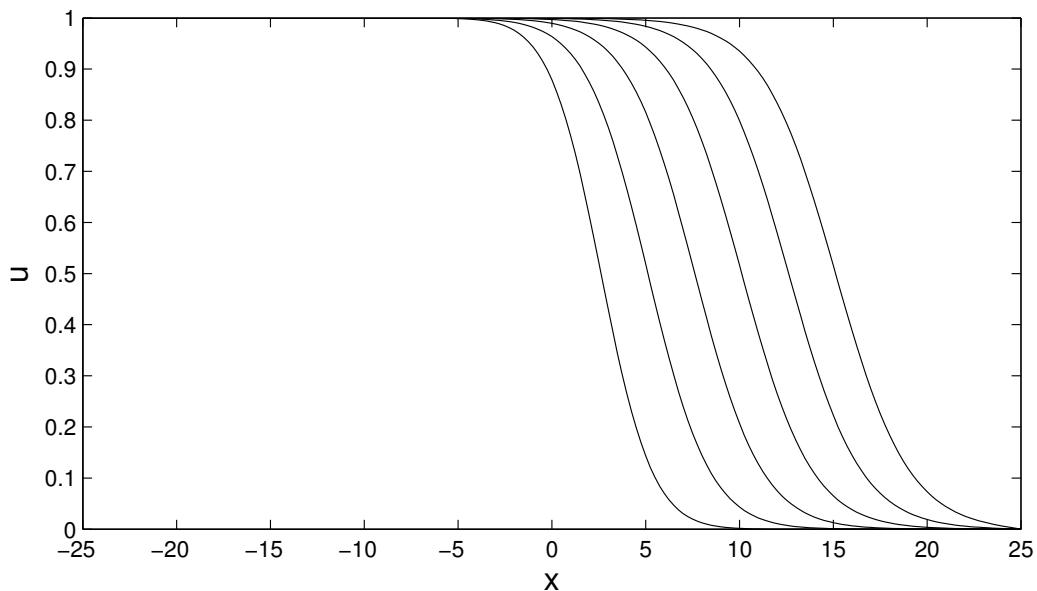


Figure 1: Numerical solution of IVP at times $t = 10 \quad t = 15 \quad t = 20$ and $t = 25$.

The asymptotic wave speed, $\dot{s}(t)$, is given by

$$\dot{s}(t) = \frac{1}{2} + O(\chi(t)) \tag{20}$$

as $t \rightarrow \infty$. Clearly, In Figure 2 the numerically calculated wave speed rapidly approaches the expected value of $\frac{1}{2}$ as $t \rightarrow \infty$.

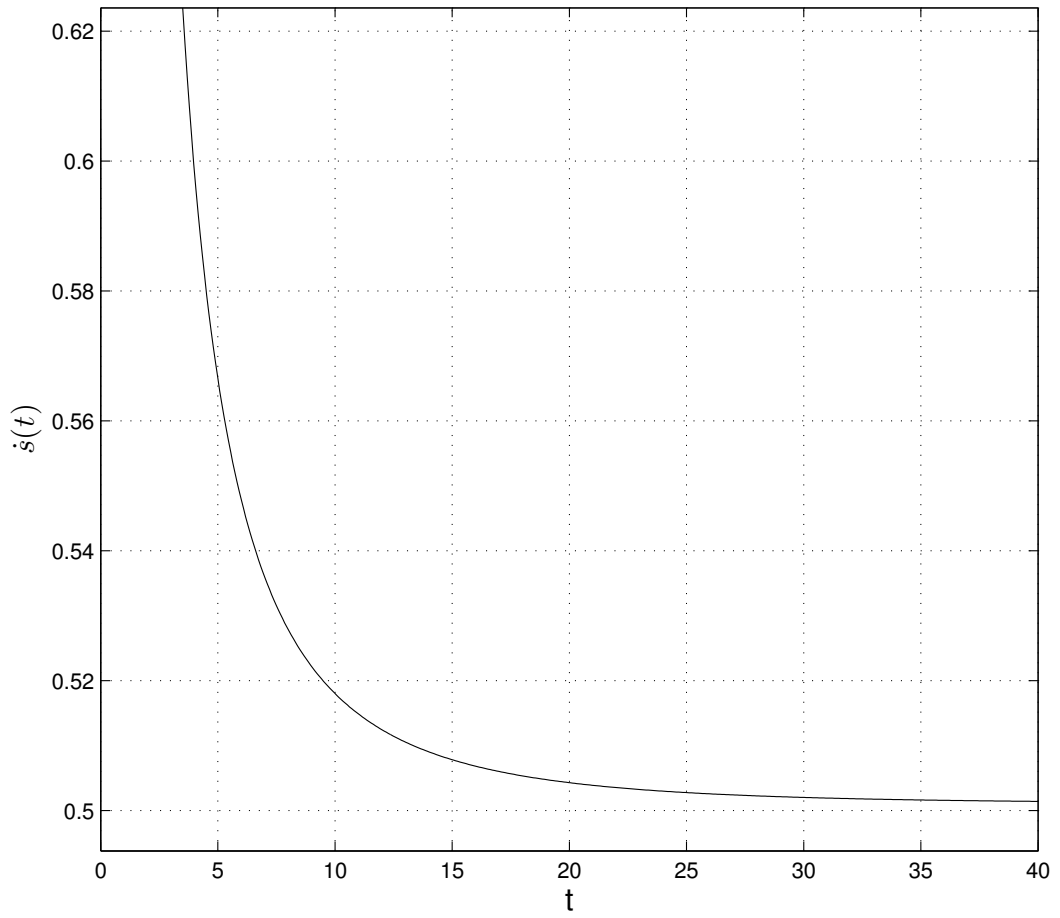


Figure 2: Numerical solution of $\dot{s}(t)$ versus t .

In Figure 3 I observe that the numerically calculated curve rapidly approaches $\phi_0 = 0$ as $t \rightarrow \infty$.

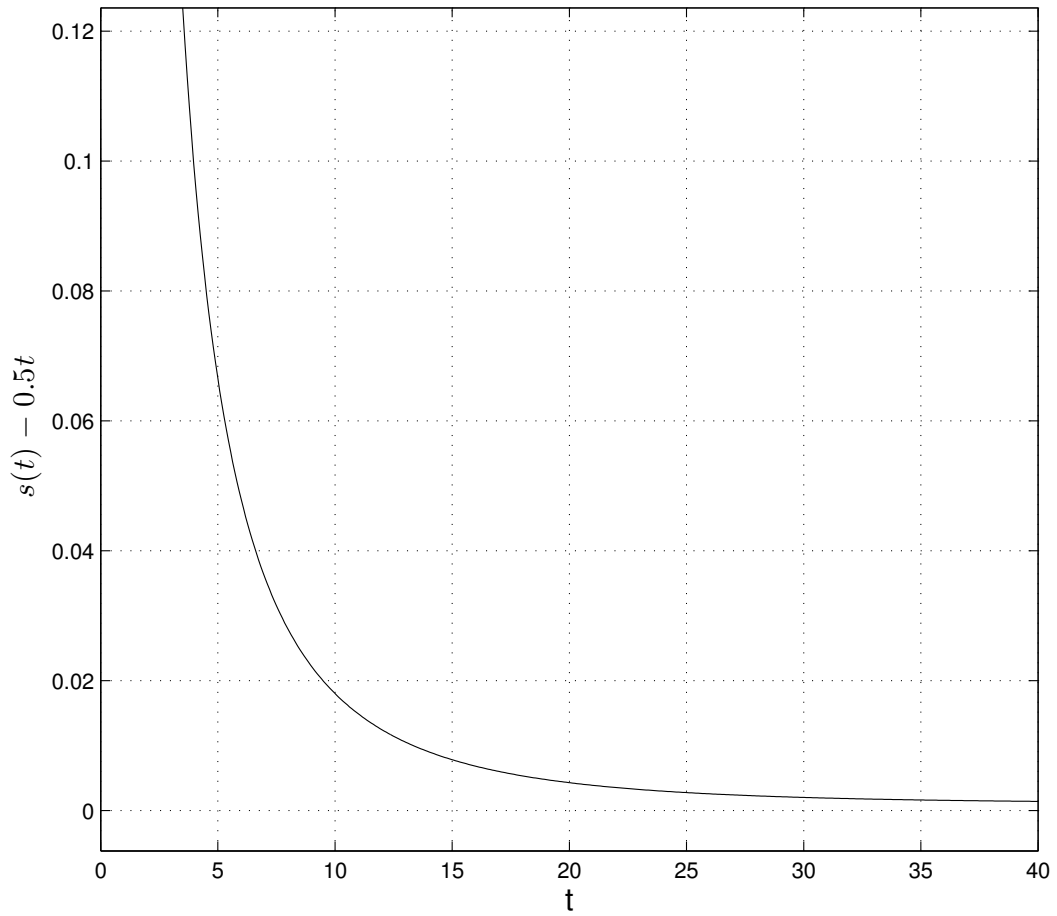


Figure 3: Numerical solution of $s(t) - 0.5t$ versus t .

Finally, in Figure 4 I observe that the numerically calculated curve rapidly approaches the line of gradient $-\frac{1}{16}$ as $t \rightarrow \infty$. However, numerical error grows rapidly for $t > 20$.

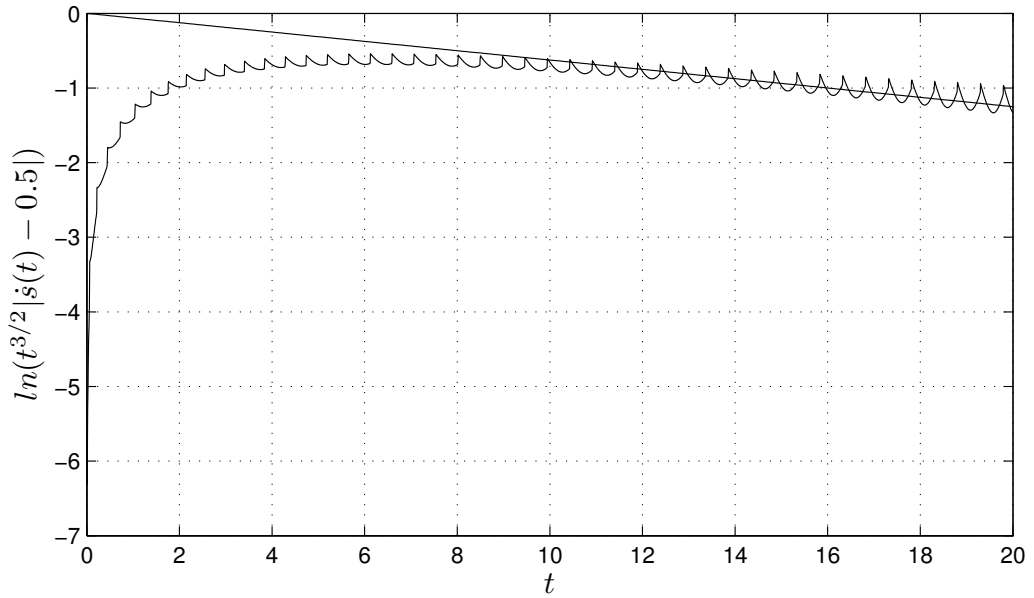


Figure 4: Numerical solution of $\ln(t^{3/2}|\dot{s}(t) - \frac{1}{2}|)$ versus t .

$$\mathbf{u}_- = 0, \quad \mathbf{u}_+ = -1$$

In Figure 5 I plot the numerical solution of IVP against x at times $t = 10$ $t = 15$ $t = 20$ and $t = 25$ clearly, the solution converges to the PTW rapidly as $t \rightarrow \infty$.

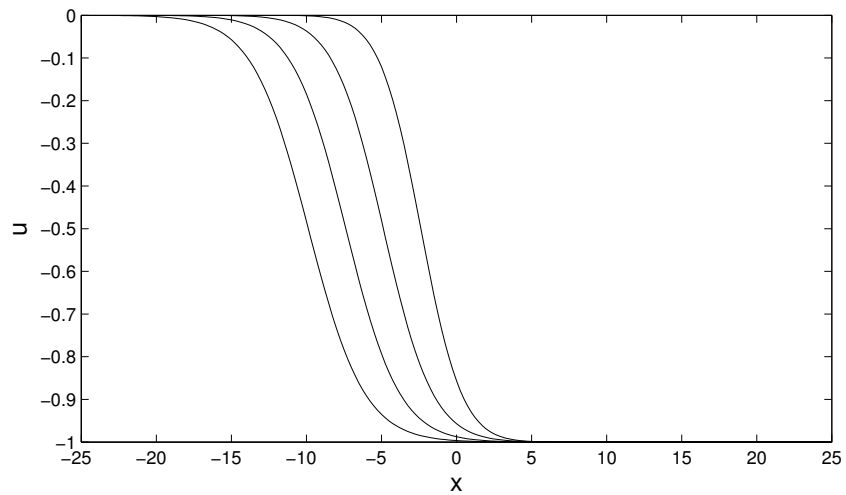


Figure 5: Numerical solution of IVP at times $t = 10$ $t = 15$ $t = 20$ and $t = 25$.

Clearly, In Figure 6 the numerical calculate wave speed rapidly approaches the expected value of $-\frac{1}{2}$ as $t \rightarrow \infty$.

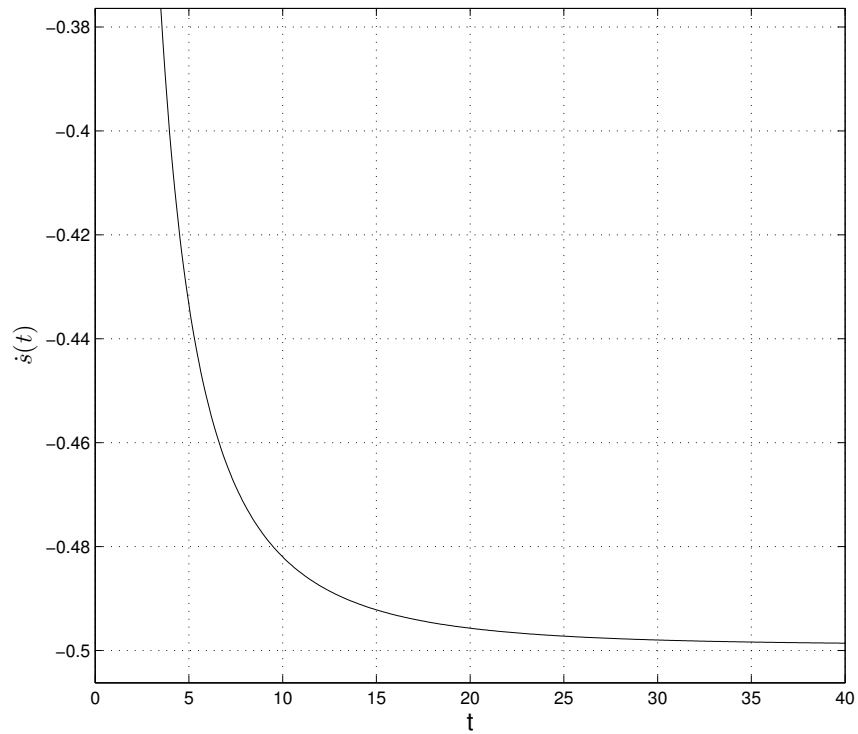


Figure 6: Numerical solution of $\dot{s}(t)$ versus t .

In Figure 7 I plot $s(t) + \frac{1}{2}t$ versus t . I observe that the numerically calculated curve rapidly approaches $\phi_0 = 0$ as $t \rightarrow \infty$.

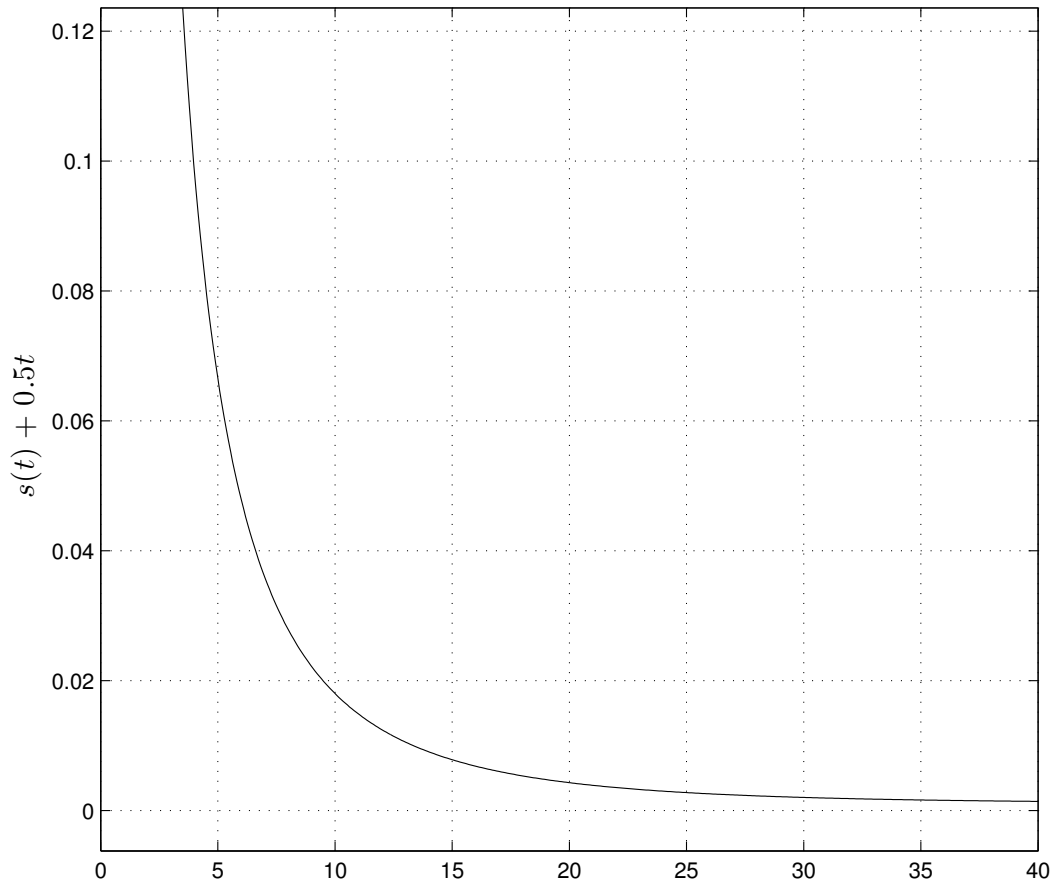


Figure 7: Numerical solution of $s(t) + 0.5t$ versus t .

4 Conclusions

it is worth noting that the structure of solution of IVP as $t \rightarrow \infty$ depends critically on interaction between the selected envelope-touching solution of equation in region IV^+ and the selected envelope solution of equivalent equation in region IV^- . These results are in argument with the numerical simulations of Section Numerical Solutions. Figure 1 and 5 are solid forms of propagation in fluids [Figure 8].



Figure 8: Propagation in fluids

References

- [1] Burgers J.M. , 'A Mathematical model illustrating the theory of turbulence'. Adv. Appl. Mech.1 (1948) 171-199, 1948.
- [2] Forsyth A.R., *Theory of Differential Equations.Part 4.Partial Differential Equations.* (Vol.5-6)Cambridge University Press , 1959.
- [3] Bateman H. *Some recent researches on the motion of fluids*, Monthly Weather Rewiev 43, 1915. P.163-170
- [4] Cole, J.D., *On A Quasi-linear Parabolic Equation Occurring in Aerodynamics*, Quart. Appl.Math.9, pp. 225-236 1951.
- [5] Hopf, E., *The Partial differential equation $ut+uux =uuxx$* , Commun. Pure Appl.Math.,3,pp. 201-230 1950.
- [6] G.B. Whitham. *Linear and Nonlinear Waves*. Wiley-Interscience,New York. 1974.
- [7] Mikel Landejuela. *Burgers Equation*. BCAM Internship:Basque center for applied mathematics. 2011.
- [8] M. Van Dyke. *Perturbation Methods in Fluid Dynamics*. Parabolic Press Stanford, CA. 1975