SAYI 13 • KASIM 2020 • ISSN 2564 - 6354

düşünen şehir

6 ŞEHİR VE SANAT

136 İSMET ÖZEL'İN ŞİİRLERİNDE ŞEHİR

170 EKOLOJİK DUYARLILIK

KAYSERİ BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ

www.kayseri.bel.tr

DÜŞÜNEN ŞEHİR
Kasım 2020 SAYI: 13
Ücretsizdir
Yerel Süreli Yayın
ISSN: 2564-6354
E-ISSN: 2564-7121

İMTİYAZ SAHİBİ
Kayseri Büyükşehir Belediyesi adına
Kayseri Büyükşehir Belediyesi Genel Sekreteri Hüseyin Beyhan

GENEL KOORDİNATÖR VE SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ
Yusuf Yerli

GENEL YAYIN YÖNETMENİ
Dursun Çiçek

YAYIN KURULU
Prof. Dr. Celaleddin Çelik
Dursun Çiçek
Dr. M. Fazıl Himmetoğlu
Doç. Dr. Faruk Karaarslan
Prof. Dr. Atabey Kılıç
Salih Özgöncü
Gürcan Senem
Yusuf Yerli

HAKEM VE DANIŞMA KURULU
Prof. Dr. Muharrem Akoğlu
Prof. Dr. Yunus Apaydın
Prof. Dr. Hakkı Büyükbaş
Dr. Aynur Erdoğan Coşkun
Mehmet Çayırdağ
Prof. Dr. Celaleddin Çelik
Dursun Çiçek
Prof. Dr. Ayhan Çitil
Dr. Abdulkadir Dağlar
Can Deveci
Prof. Dr. Muhittin Eliaçık
Prof. Dr. Alev Erkilet
Doç. Dr. Fatih Ertugay
Prof. Dr. İhsan Fazlıoğlu
Dr. Yonca Gençoğlu
Fatih Gökdağ
Prof. Dr. Tahsin Görgün
Dr. M. Fazıl Himmetoğlu
Leyla İpekçi
Semih Kaplanoğlu
Doç. Dr. Faruk Karaarslan
Fikret Karakaya
Prof. Dr. Atabey Kılıç
Prof Dr. Turan Koç
Prof. Dr. Yurdagül Mehmedoğlu
Ayşe Önder
Prof. Dr. İlhan Özkeçeci
Prof. Dr. Osman Özsoy
Prof. Dr. Ali Uzay Peker
Prof. Dr. Selahattin Polat
Prof. Dr. Şefaettin Severcan
Doç. Dr. Lütfi Sunar
Prof. Dr. İhsan Toker
Prof. Dr. Ömer Türker
Prof. Dr. Nur Urfalıoğlu
Doç. Dr. İbrahim Halil Üçer
Yusuf Yerli
Hasanali Yıldırım
Dr. Ali Yıldız

YAPIM
bilge tasarım atölyesi
Barbaros Mahallesi Oymak Caddesi
Sümer Hukuk Plaza A Blok Kat: 10 D: 55
Kocasinan - KAYSERİ
t: +90 352 221 16 16
bilgi@bilgegrafik. com

KAPAK TASARIMI
Ali Saraçoğlu

İLLÜSTRASYON
Tuğba Dökmeci (s.116)

TASARIM
Ahmet Deniz Doğan
Şerife Bozdağ

REDAKSİYON
Rumeysa Ersözlü

FOTOĞRAF KURULU
Dursun Çiçek
Ali Saraçoğlu
Abdullah Koç
Faik Çiftçi
Fatih Çolak

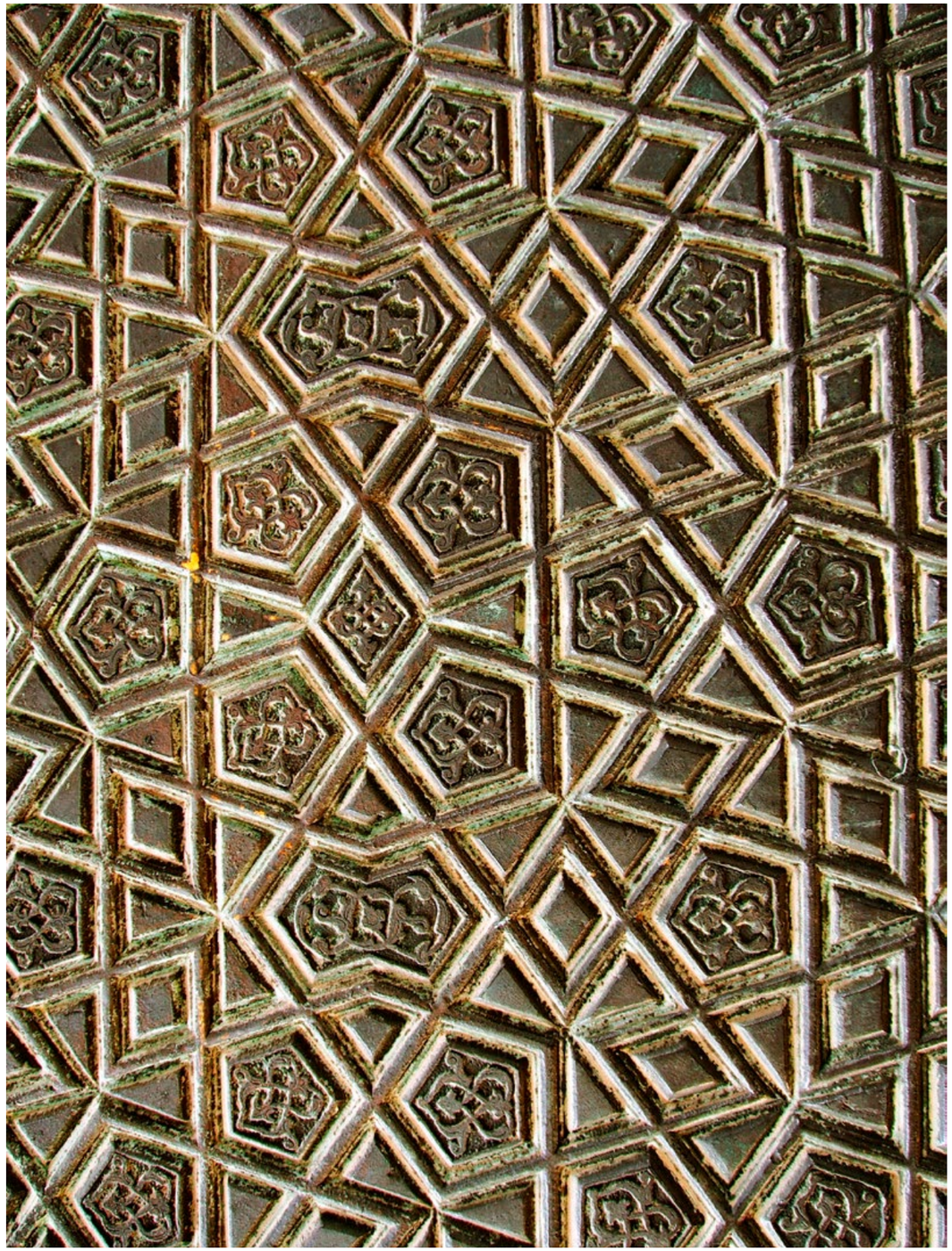
İLETİŞİM
Milli Mücadele Müzesi
Tacettin Veli Mah. İnönü Bulvarı No.72
38050 Melikgazi / KAYSERİ
t: (0352) 220 70 50 - 90
sehir38@kayseri.bel.tr
www.kayseribusam.com

BASKI
M GRUP MATBAACILIK
Kayseri Organize Sanayi Bölgesi
8. Cadde No: 7 38070
Melikgazi-Kayseri

Düşünen Şehir Kayseri Büyükşehir Belediyesi'nin dört ayda bir yayımlanan hakemli dergisidir.

Bu dergide yer alan yazı, makale, fotoğraf ve illüstrasyonların elektronik ortamlar da dahil olmak üzere çoğaltılma hakları yalnızca Kayseri Büyükşehir Belediyesi'ne aittir. Yazılı izin olmadıkça makul alıntılar dışında bir kısmının ya da tamamının çoğaltılması yasaktır. Yayımlanan yazıların hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.

Dergimiz TÜRDEB -Türkiye Dergiler Birliği üyesidir.



BAŞKAN'DAN

İlk ve en büyük sanatkarın Rab olduğu bilinci ile bizler eşya ve hadiselere bakarken güzellik hissi ile hareket ederiz. İçinde yaşadığımız dünya, memleketimiz, hayata katıldığımız evlerimiz, mahallelerimiz ve şehirlerimiz bize güzelin ne olduğunu anlatır ve öğretir. Çünkü Allah güzeldir ve güzeli sever ve O'nun yarattığı her şey güzeldir. Bu anlamda insan da güzeli ve güzelliği O'ndan öğrenerek bu dünyanın ve hayatın güzelliğini muhafaza etmeye çalışarak, yaşadığı müddetçe onu sürdürür.

Yaratılışı ile güzelliğin ne olduğunu, cennet vasıtası ile bilen insanoğlu, bu dünyaya gönderildikten sonra da o güzeli unutmayarak yeniden ona ve oraya kavuşmak gayesiyle hareket eder ve yaşar. Bundan dolayı da işlerini güzel yapar. İşte bu yanıyla insanın sanatkâr olması güzeli bilmesi ve onu sürekli kılması ile ilgilidir. İslam'ın sanat telakkisine anlamı veren de bu husustur. İnsanlar tıpkı Rableri gibi neylerse güzel eylemek için çabalarlar.

Bu anlamda insanın güzellik ve sanat telakkisinin en somut göstergeleri ise elbette özelde içinde yaşadığımız mekânlar genelde ise şehirlerdir. Şehirlerimiz, inançlarımız başta olmak üzere zihinsel boyutumuzu yansıttığı gibi aynı zamanda güzellik anlayışımızın da yansımasıdır. Bir bakıma şehirler insanın sanat bağlamının en somut göstergeleridir. Evinden mahallesine, mahallesinden köylerine, sokağından caddesine, mabedinden çeşmesine, çarşısından hamamına, kalesinden kütüphanesine, şifahanelerinden medreselerine kadar şehirlerimiz bizim aynı zamanda nizam ve ahenk anlayışımızla güzellik anlayışımızın kesiştiği yerlerdir. Dolayısıyla şehir ve sanat dediğimiz zaman bizatihi şehrin bir sanat eseri olduğu bilinci ile hareket etmemiz gerekiyor.

Bu anlamda başta Kayserimiz olmak üzere ülkemizin en önemli şehirleri hala sanat eseri bağlamlarını korumayı, bir bütünlük ve süreklilik anlayışı çerçevesinde sürdürmektedir. Tarihteki bazı travmalara ve kopmalara rağmen bu bütünlüğü ve sürekliliği koruma ve sürdürme adına mimarlar ve şehir planlamacıları başta olmak üzere şehirle ilgili düşünen, mimar, mühendis, sosyolog ve sanatkârlarımızın düşünceleri bizim için çok kıymetlidir. Çünkü bütünlüğü ve sürekliliği sağlarken uygulama alanında o düşünceler bize ışık tutar.

Biz de Düşünen Şehir dergimizin bu sayısını Şehir ve Sanat ana dosyası ile hazırlayarak özellikle şehirlerimizin sanatsal bağlamını somutlaştırmaya çalıştık. Mimariden musikiye, geleneksel sanatlardan görsel sanatlara şehirlerimizin sanatla ilişkisini ele almadan yukarıda sözünü ettiğimiz bütünlüğü ve sürekliliği sürdürebilmemiz elbette mümkün değildir. İçinde yaşadığımız modernleşme-postmodernleşme sürecinin açmazları ve paradoksları ile birlikte gerek mekân olarak şehirlerimizin ve gerekse şehirlerimizde yaşayan insanların sanatsal çabalarının önemli olduğunu düşünüyoruz. Güzelliği en yakından hissedeceğimiz mekanlarımız şehirlerimiz olduğuna göre amacımız şehirlerimizi elbette daha yaşanılır kılmaktır. Bunu yaparken de geleneğimizden ve bizim dışımızdaki geleneklerden süregelen düşünme biçimleri ve düşüncelerden yararlanmak, bunları gündemimize almak olmazsa olmazımızdır.

Bu minvalde pek çok akademisyen, sanatkâr ve düşünce adamımız dosyamıza katkıda bulundu. Ana dosyamızın dışında da birbirinden güzel ve önemli yazılarımız var. Düşünen, okuyan ve okutan şehir bilinci ile şehirlerimizi güzelleştirme ve daha yaşanılır kılma yolunda yolumuza devam ederken bereketli ve keyifli okumalar diliyorum...

Dr. Memduh Büyükkılıç
Kayseri Büyükşehir Belediye Başkanı

içindekiler

DOSYA

CELALEDDİN ÇELİK
Gelenekten ve Gelecekten Uzaklaşan Sanat
6

MURAT BANUŞ
Sanatı Yeniden Düşünmek
16

MUSTAFA UĞUR KARADENİZ
İslam Sanatları Estetiğini "Kavram"ak
24

TURAN KOÇ
İslam Sanatının İki Ucu
30

DURSUN ÇİÇEK
Modern Şehirde Geleneksel Sanatlar ve Nostalji
Yeni Şehir Kültürü Olarak Geleneksel Sanatların Popülerleşmesi
42

AHMET MELİH KARAUĞUZ
Mekân Aşınırken Şehirde Sanat Mekânları
50

YUSUF YERLİ
Mağara'dan Metropolis'e Mahkûm İnsan'ın Mahpushanesi Olarak Kentler
56

ALİ UZAY PEKER
Sur ve Anlam
70

ŞERİFE TALİ
Kayseri'de Çatal Kapılar ve Anlamları Üzerine
78

MÜNİRE RUMEYSA ÇAKAN
Sanata İsmini Verdiren Şehir; İznik ve İznik Çinisi
84

GAMZE YANK
Risâle-i Mimâriyye'de Şiir ve Mekân Tasavvuru: Sultan Ahmed Camii
90

OĞUZHAN YALÇIN
Ürgüp-Mustafapaşa'daki (Sinasos) Duvar Resimlerine Farklı Bir Bakış
96

CİHAD MERİÇ
Yirmi Birinci Yüzyılda Türk Ev ve Bahçe Kültürünün İhyası - Ahi Tabiat Okulu Örneği
102

ÖZLEM ELBÜSTAN
Kayseri Arkeoloji Müzesinde Sergilenen Silindir Biçimli Sunak
110

MEHMET ÇAYIRDAĞ
Seyyid Burhaneddin Mezarlığı
116

MUSTAFA İBAKORKMAZ
Şehir ve Sanat Ekseninde Bir Taşra Kenti Olarak Kayseri
122

OSMAN SÜREYYA
Kente Bakışın Değişimleri
128

ARAŞTIRMA-İNCELEME

ALİ YILDIZ
İsmet Özel'in Şiirlerinde Şehir II
136

MUHİTTİN ELİAÇIK
Sular Hakkında Hükema Görüşlerini Açıklayan Bir Belge
146

OSMAN GERÇEK
Tarihî Kayseri Kalesi
150

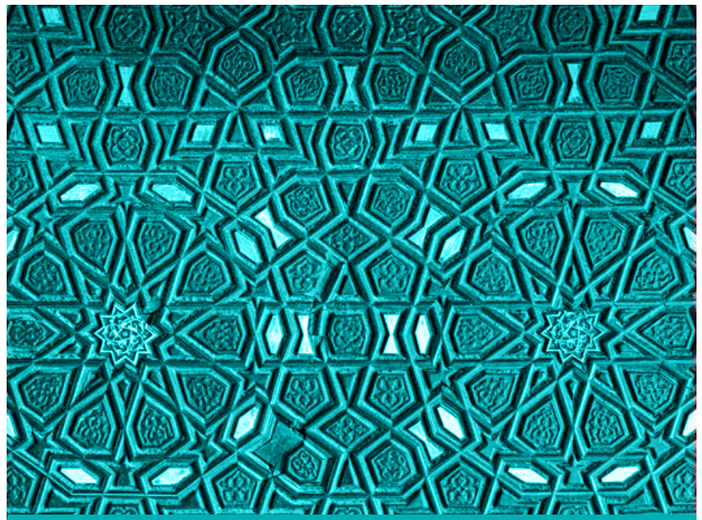
DÜŞÜNCE-DENEME

HARUN SÖNMEZ
Yürümekle Yollar Aşınır, Dağlar Aşılır
162

ALİ GÜNEY
Deneyimden Sonra: Ekolojik Duyarlılık
170

KİTÂBİYAT

MUSTAFA İBAKORKMAZ
Varlık Ve Zaman; Heidegger
174



"Güzel"in Kentsel Mecrasında Gelenekten ve Gelecekten Uzaklaşan Sanat

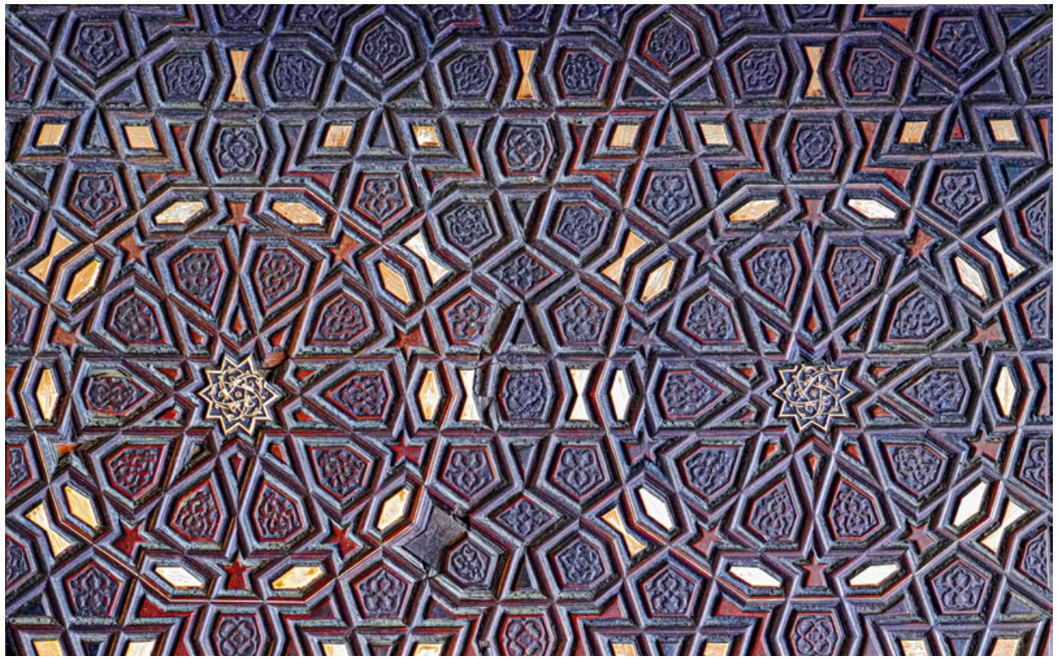
CELALEDDİN ÇELİK
Prof. Dr. Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi
Din Sosyolojisi. celikcela@gmail.com

"... Sanat bahsine gelince, benim şimdiki kanun kadar muhkem sanat ölçüm şudur ki sanat ne sadece sanat ne de cemiyet içindir; sanat, kendi için olduğu kadar, mutlaka başka bir şey içindir ve o da dünyanın ötesine köprü atmaktan başka bir şey değildir."
NFK

"Artık edebiyat çevrelerinde edebiyata ilişkin ölçülerin esas alınması ayıp sayılmaya başlandı. Üstelik artık 'edebiyat çevresi' diye bir şey bile yok. Artık şiir (!) değerlendirmelerine paranın, apoletlerin ve koltukların gölgesi düşmüştür. Artık çevreden değil, 'piyasadan' söz etmek; okuyarak, tadına vararak değil, 'pazarlıkta uyuşarak' bir şeyler elde etmek zamanıdır."
İsmet Özel

SANATI ANLAMA SANATI

Sanat bir varolma gayretidir. Hakikate yaklaştıran bir dil, hikmet ve hakikati zamana ve zemîne nakşetmenin latif bir yoludur sanat. İnsanın kemâlat yolculuğu ahlaki ve zihnî boyutla birlikte güzeli arayan bir duyuş, seziş ve estetik tecrübeyle tamamlanır. Bu anlamda bir medeniyet kodu olduğu için zamana karşı dayanıklılığı ve coğrafyaya karşı bir geçişkenliği bulunur. Her ne kadar bedii zevkler ve estetik ölçüler zaman mekân üstü bir eğilim taşısa da hayata ve dünyaya aitlik sanatta dinamizm ve değişkenliğin bir sebebidir. Sembolik bir sermaye olarak hem değerlerde sürekliliği hem de iktidar alanında bir kudreti temsil



etmesi, sanatın değişkenlikle birlikte hakikati içerme potansiyeline dayanır. Sanat bir iletişim dilidir; geçmişte medeniyetlerin hakikatlerini dile getirirken bugün önemsizleşen hakikatler çağının insanı için bir direnç va'didir. Zamanı ve iradeyi kuşatıp tüketen bir sistemde sanat hayatın çölleşmesine ve varlığın düşmesine eşlik etse de yine de insan için düştüğü yerden kalkabilme umududur.

"Fânilikle" başı dertte olandır insan. Eser, soy ve mühür bırakma arzusu ile bu dünyadan geçip gitme arasında derin bir bağ vardır. O varlığını bastıran ve kısıtlayan zaman ve mekân üzerine çıkmaya, bunu bir güzellikle aşmaya çalışarak telafi etmek ister. Kayboluşu bertaraf etmenin birçok yolu arasında tınılar, renkler ve göstergeleri toplayan güzellikten daha nahif bir yol yoktur. Üstelik bu yol insanın kendisinden başlayarak dalga dalga çevresine ve dünyasına yayılan bir tecrübenin sağaltıcı yönlerini de ihtiva eder. Sanat böylece insanda nesneleri kendiliğine katarak bütün bir mekân ve devranın ötesine geçme arzusuna denk düşer. "Fâniliğin" gerisinde yatan hakikatle ya da âlemle yüzleştirecek bir anlamı ve derinliği taşır.

"Fânilik" ile uçsuz bucaksız olmak arasında savrulan bir hayatın hakikatle ilişkisi ancak kendini yenileyen bir gelenekle mümkün. Hiçbir gelenek ya da kültür kendine özgü bir sanat tasavvuru geliştirmeden medeniyete dönüşemez. Tarihe medeniyet olarak katılan her geleneksel sistem özel bir estetik tasavvuruna sahip olmuştur. Ancak kültürler ya da medeniyetler arasında sanat üzerinden bir hiyerarşi oluşturma eğilimi ise modernizmle disipline olmuştur.

Sanatın kültür-merkezci bir ötekileştirme ile birlikte formları ve fonksiyonları da biçimlenmiştir modern zamanlarda. Geçmişte kişisel beceri ve zarafetle icra edilen insani faaliyetlerin şiir, resim, heykel, müzik gibi zanaatlar ve popüler sanatlar olarak ayrışması ancak on sekizinci yüzyılda gerçekleşmiştir. Batılı uygarlığın temelinde filozof ve sanatçıların kapısını açtığı Rönesans hareketi vardır. Shiner sanatı tanımlarken onun tarihselliğine ve kültürel boyutuna vurgu yaparak "Bir metalaşma, pazar ve piyasa kurumsallaşması içinde sanat yaklaşık son iki asırlık bir Avrupa icadıdır" der. Ona göre Aydınlanma ile Avrupalı sanat düşüncesinin evrensel olduğuna inanan Batılılar, sömürgeci antropoloji döneminde Avrupa-dışı halkların tarih boyunca "ilkel sanatlara" sahip olduğunu keşfettiler. Ancak sanatı adeta Rönesans dönemi eserleriyle kendi tarihine has kılan ve bunu insanlığın müştereği gibi takdim eden Avrupalı (Shiner 2017, 21, 23), böylece sanatsal zevkler ve kategorileri de tanımlama üstünlüğüne sahip oluyordu. Öte yandan sanat ile zanaat arasındaki ayrımın kökeninde gelişen kentsel hayat ve mesleki işbölümünün etkisi dikkat çekicidir. Tabiatın rutin ritimlerinden

ve sanatsal varoluşundan uzaklaşan kentli birey, öne çıkan üretici-yaratıcı misyonunu bu uzaklaşma ve kopuşu telafi edecek bir estetik icrasına yöneltmiştir. Burada kent kültürü içinde sanatı yalnızca gelişen orta sınıfların ve burjuvanın sınıf bilincine ve yaşam tarzına tahsis etmek ideolojik bir yanılsamaya yol açabilir. Zira kültürün bütün katmanlarında ve evrelerinde yer bulan bir güzellik tasavvuru vardır. Bir başka deyişle güzeli aramak insanın aşkın olanla irtibat kurma isteğinin

doğal bir tezahürüdür.

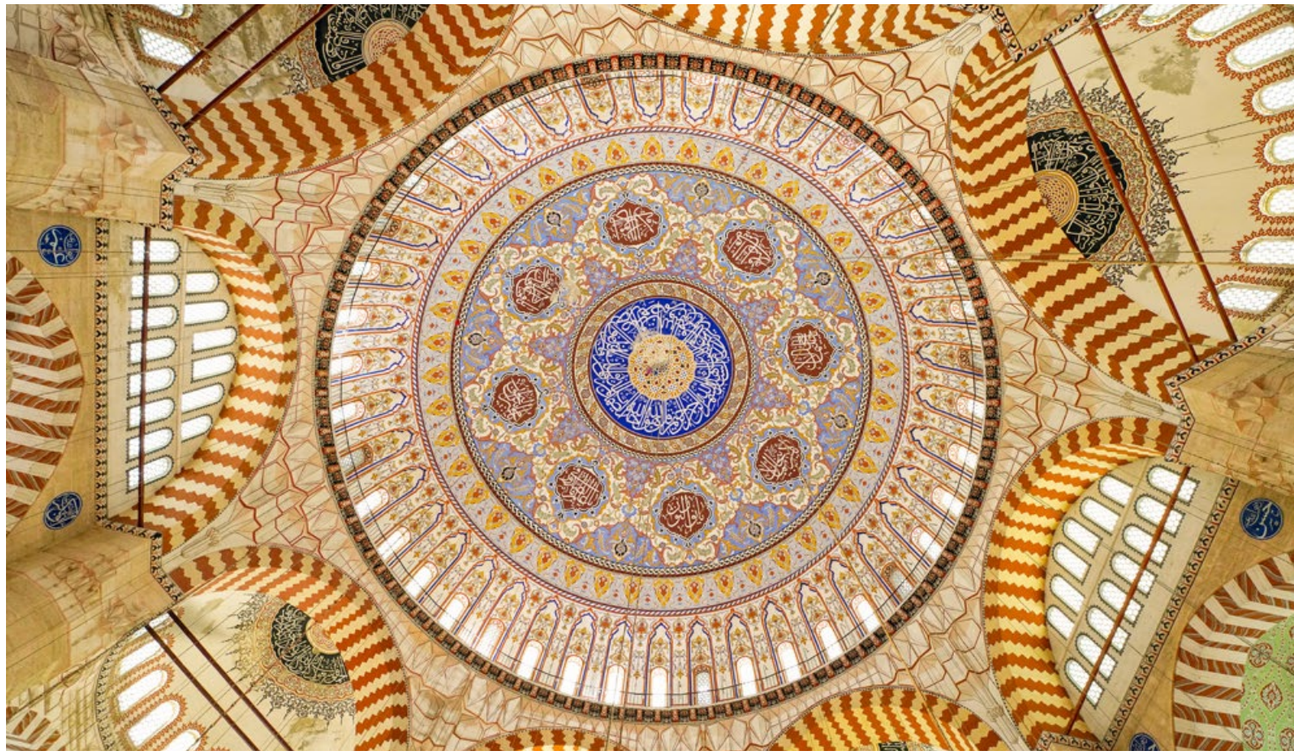
Kent, sanatın kamusal alana çıktığı, temsil, muhatap ve piyasa bulduğu bir yerdir. Şehir estetiği kültürel farklılıkların bir arada olma tecrübesiyle gelişir. Sanat güzelin günlük hayata dâhil olması için bir araçtır, ancak sanatın hegemonik bir araca dönüşmesi, güzelin nesneleşmesi ve metalaşmasına yol açar. Bir başka deyişle sanat insanın kendisi, zamanı ve dünyasıyla ilişkisinde yaratıcı bir anlam çabası olarak değerlidir; lakin bir ayrıştırma, soylulaştırma ve ötekileştirme için sanat gerçekte bir nesneleşmedir. Sanatın değersizleşmesi imtiyazın ve metalaşmanın diline dönüşmesidir. Modern kent, sanatı bazen bireyci, seküler ruhsuzluğun ızdırabını yansıtmada, bazen de gettoların kalın duvarlarını tahkim etmede işlevselleşir. Tüketim kültüründe biçimlenen kentsel ayrımların sanata ideolojik bir misyon aşılaması kalıplaşmış ve sınırlanmış bir estetiğe yol açar. Ancak kent paradoksal olarak bireyci seküler çölleşmenin yanında bir adalet ve merhamet duyarlılığı içinde insani varoluşa yönelik hakikat arayışlarını da bağrında yeşertir. Kentsel gerilim yalnızca sosyal katmanlar arasındaki uçurumun ve dışlamanın artışında değil, aynı zamanda tüketici zombilere dönüşmüş bir topluluğun lakaytlık, duyarsızlık ve bencilliğinde varlık bulur. Yine de bir dil olarak sanat tekelci hakikatten izafileşmiş hakikatlere savrulan bir hayatı, mitsel bireyden biyo-sistemci dijital benliğe indirgenmiş bir insanı ve bütün yoksullaştırıcı düzenekleri yapıbozumuna uğratacak itiraz ve isyanın yaratıcı ruhudur. Sanat şehrin ruhu, şehir ise medeniyet estetiğinin imkânıdır.

VAROLUŞUN SANATSAL İMKÂNI

"Entelektüel; basit bir şeyi karmaşık söyleyebilen kişidir; sanatçı ise zor bir şeyi kolay."

Charles Bukowski

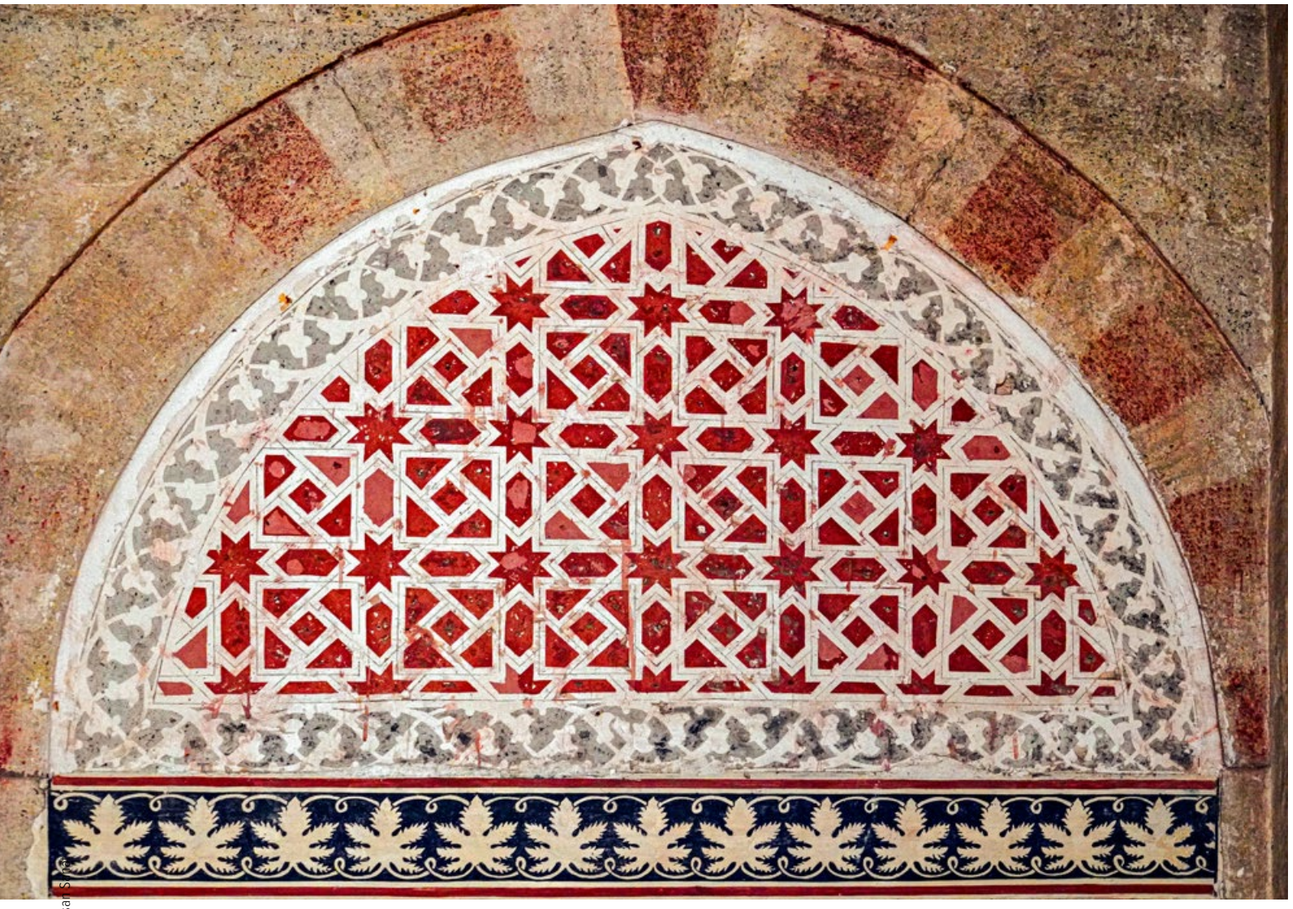
Sanatçı ile eser ve konu hakkındaki ilişki üzerine çok şey söylenmiş olup eseri, konuyu veya sanatçıyı merkez alan yaklaşımlar birbirinden ayrı açıklamalara yönelmiştir. "Sanatçının eseri sayesinde ortaya çıktığını, eserin ustasını öven ve onu sanatçı olarak ortaya çıkaran bir kaynak olduğunu" söyleyen Heidegger, sanatı eser ve sanatçı arasındaki ilişkiye verilen bir ad (Heidegger 2011, 9) olarak tanımlar. Sanatın dünya yaratma niteliğine de işaret eden Heidegger; "Kendi içinden yükselen bir eser bir dünya açar ve onu tedavülde tutar ancak sanat, dil ve söylem alanında olduğu gibi daha çok kendi gerçekliğini ve kendisiyle temsil edilen bir dünyayı yaratır" der. Nietzche de sanatın dünya-yaratıcı bir öneme sahip olduğunu görür; dünya ona göre kendi kendini yaratan ve sürekli olarak yaratan bir sanat eseridir. Sanatçı ise gerçeği sahip olduğu güç ve mutlulukla dönüştüren kişidir. Sanatsal enerji sayesinde sanatçı şeyleri olduğu gibi değil aksine daha dolu, daha yalın ve daha güçlü şekilde görür. Ancak Nietzche'ye göre sanat şeylerin hakikatine götürmez, gerçekte sanat bir hakikat değil bir yanılsamadır (Megill 1998, 27-28, 64-65, 70-72). Sanatçı eser sayesinde varoluşu yaşarken yaratıcı bir



hamleyle hakikati tecrübe eden kişidir. Öznenin önemine vurgu yapan ve "her sanatkârın bir kâinatı vardır" diyen Tanpınar, sanat eserini ortaya çıkaran şeyin sanatçıdaki "melek hâli" olduğunu belirtir. Sanat bu bakımdan sanatkârın dünya tahayyülünü yansıtma gayretidir. Ancak bu kendine ait bir şeyi yapmak çoğu zaman toplumsal olanla araya bir mesafe koymayı gerektirmektedir. Sanatçıyı hakikate yaklaştıracak ve ondan eserine yansıtacak şeylerden biri de bu mesafedir (Dellaloğlu 2016, 38). Sanat sürekli yeniden üretme tecrübesiyle insanı yaratıcı tecrübeye yakınlaştırır.

Sanatın herhangi biçimde hakikatle ilişkisi de sorgulanmıştır. Nitekim sanatın bilgiyle değil daha çok hazla ilgili oluşunu vurgulayan Kant'ın açıklamasında "Sanat bize mantıksal anlamda kesinlikle bir bilgi sağlayamasa da bizi tecrübede tam olarak sunulamayacak ya da kavramlar yoluyla tanımlanamayacak şeyle temas hâline getirebilir. Dolayısıyla 'güzellik, ahlaki iyinin simgesidir', sanat gerçekte ifade edilemeyeni ifade eder, söylenemeyeni gösterir, salt haz veren bir şey olmaktan öte bir şeydir o." (Megill 1998, 40-41). Sanatın "ahlaki iyinin simgesi olarak" tasavvur edilmesi varoluşsal yönelimler bakımdan cezbedicidir. Belki de bu yüzden hayatın döngüsünde bir tamamlanmışlık hisseden insanın arayışına tekabül eder. Zira yaratılışın tarihinde insan "dağlara taşlara verilmeyen emanetle yüklü" bir varlıktır.

Sanat, dünyaya bir irade gücüyle atılan insanı kendine ve tekrarlanan yaratılışa şahit kılar. Eserde yaratıcı tecrübe ve tecellilere kapı açan varoluşsal etki, gurbet ve eksiklik hissine düşen insanı sürekli olarak sanata kışkırtır. Sanat bu bakımdan yalnızca güzelliğin bir taklidi ya da inşası olmayıp ontolojik varoluşa eser üzerinden bir pencere açmaktır. Sanat, yeryüzüne halife kılınmış insanın estetik bir gramerde anlamı bulma ve güzellikle hikmeti inşa etme gücüdür. Güzellik, iyi ve doğru olanı kalplerden zihne taşımanın latif bir yoludur. Yalnızlığın ve ıssızlığın evreninde ruhu sıkılan, koşuşturmaca ve kalabalığın içinde lime lime dökülen ve her şeye yabancılaşan muzdarip insanın arayışıdır sanat. Bazen de bir itiraz ve isyandır yeknesaklığa, vicdanı ve merhameti buraya ve şimdiki zamana bir davettir. Sanat eseri sabit duran bir şey değildir, ona farklılık bahşeden şey muhataplarıyla temas kuran ruhudur.

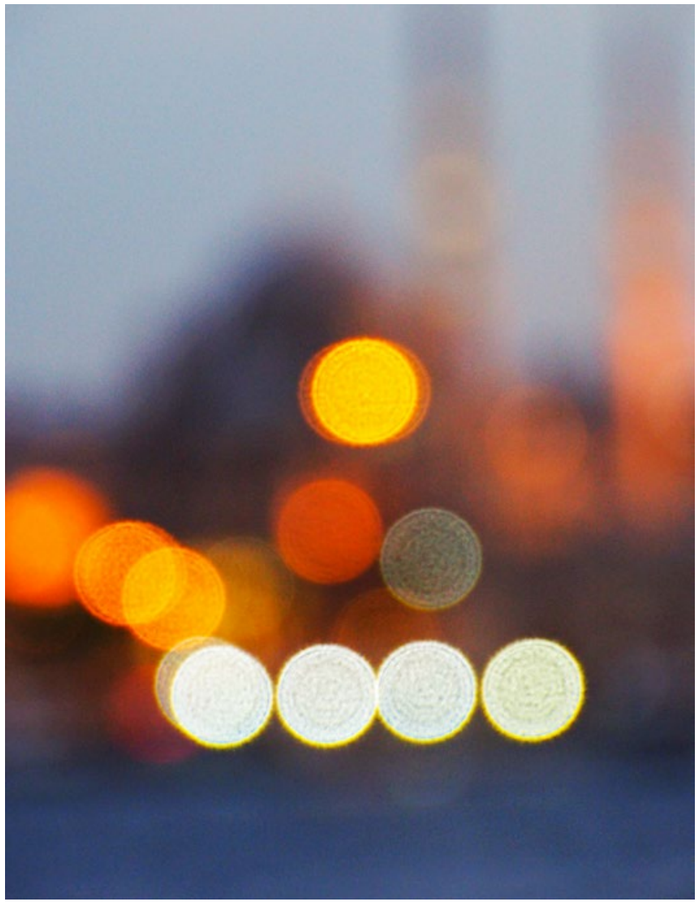


Toplumsal dünyası içinde insan doğduğu çevrenin ve kültürün kuşatması altında rutinlere boyun eğer. Toplumsal fiziksel ihtiyaçlarını karşılamak ve öğretilmiş, aktarılmış amaçlarına erişmek için kabul edilmiş kalıplarda ve standartlarda yaşamını sürdürür. İnsanın kendine yönelmesi, kendi farkındalığını keşfetmesi, gördüklerinin ve yaşadıklarının ötesinde var olan bir anlam arayışıyla ilgilidir. Kişisel kudret, potansiyel ve ideallerini geliştirdikçe yalnızlaşan, kendi yorumuyla farklılaşan bir bilinç düzeyine ulaşır. Arayış, bu bilinç ve farkındalık durumunun kışkırttığı ızdıraplı, çileli ve tecrübi bir süreçtir. Sanat bu arayışın dil, renk, resim, ses, taş ve mimaride kendini gösteren bir ifade biçimidir. İnsan kendi varoluşsal arayışını, fikir ve duygu çilesini nesneler üzerinden ifşa etmek ister. Kendisine çizilen sınırlar ve yükselen duvarlar arasında olamayacağını tezyin ederek, süsleyerek, ritim ve ahenkle söyleyerek, boya ve desenle nakşederek ilan eder. Ancak geçmişin aksine bugünün insanı daha fazla "ben" olarak ortaya çıkmış, bu "benliğini" kurma sürecinde yalnızlığın yakıcı iklimine adapte olmaya çalışırken, kendisine ve her şeye yabancılaştığı bir dünyanın sürekli olarak yeniden anlamlı kılınması gibi ağır bir yüke maruz kalmıştır.

Sanat vasıtasıyla insan yeryüzünü, gökyüzünü ve yabancı gördüğü bütün nesneleri idrake imkân verecek bir yakınlaşmayı dener. Diğer yandan bilgisi ve gücü arttıkça tabiattan uzaklaşan ve garipleşen insandaki gurbet duygusunu hafifletir. Sanat, Şeriati'ye göre bir hasret ve ızdırap yaşayan insanın miraç arzusudur (Şeriati 1997, 30). O, sanata dünyadaki köleleştirici bağlardan ve özgürlüğün yaratılışın amaçlarının üzerini örten karanlıktan ve küllerden arındırma misyonunu biçer. Sanat salt insanın kendi benliğiyle ilgili başlayan ve biten bir kavga değil, bireysel barikatları aştıktan sonra insani kolektif sorumluluklara ve bir uyanış çağrısı içinde dünyaya karşı müteyakkız olma bilincini harekete geçirir. Hakikati ortaya çıkarmanın estetik bir yolu olarak sanat bazen bunu sarsarak ve bozarak yapar. Sanatçının eserinde ve isyanında yapmak kadar bozmak da vardır (Dellaloğlu 2016, 55). Bu teyakkuz hâli sanatçıyı kendinden öncekileri tekrar edenden ayırt eder, o belirli rutin kalıpları bozma cesaretiyle farklılaşır. Aynı şeyleri kullanan ve geleneği tekrarlayan bir sanatçı zamanın biriktirdiği külleri kaldıramaz, üstelik eser diye ortaya koyduğu şey de daha önce cenazesi kalkmış bir ölüdür sadece.

SANATIN TOPLUMSAL DOKUSU VE ŞEHİR

Tarih boyunca kültür ve medeniyetlerin ana dinamiği olan sanat daha çok yönetici seçkinler, saray ve soyluların çevresinde destek ve varlık bulmuştur. Aristokrasinin himayesinde gelişen sanatın halk kesimleri üzerinde doğrudan bir etkisi ve ağırlığı olmasa da, geleneksel toplumda bir aidiyet ve hafızanın inşasına sembolik katkı sağlıyordu. Modern sonrası toplumsal dünyada büyüyen ve gelişen şehirlerde sanat artık farklı sosyal temsilcileri ile giderek ayrımları sembolize eder. Kent hayatı sanatla iştigal edecek seçkin olmayan yeni bir sosyal sınıfı karşımıza çıkarır, burada sanatın popülerleşmesine giden yolun kentli burjuvaziyle açıldığını görürüz. Sanat artık aristokratik tasallutun ötesinde kentin yeni sahipleri elinde hem bireysel hem de kültürel renklerini kazanıyordu. Yeni toplumsal sınıflar kendilerini ifade edecek, hayat tarzlarına genişlik katacak bir üslup ve tarz olarak sanatla irtibat kurmuş oluyordu. Ancak burada bütün olarak sanatı bir sosyal kategorinin kendisine ya da dünya görüşüne indirgemek her şeyi toplumsalla açıklayan bir naiflik içerebilir. Hangi sosyal dünyayı temsil



ederse etsin sanat geçmişle ve bugünle kurulan özel bir ilişki türüdür, onu ne tamamen yansıtır ne de bütünüyle ondan kopuktur. Sanatkâr kadim olan ile yeni olanda güzeli ortaya çıkaran, gerektiğinde sentezlerle güzele daimilik katan kişidir. Sanat bu bakımdan insanın bir hafıza içindeki gücü keşfedip geleceğe dair ümitleri yeşertebildiği bir alandır.

Sanatın toplumsal tarihinde üst yapı kurumu olarak tanımlanmak ve sosyal imtiyazları simgelemek gibi misyonlar da söz konusu olmuş, hatta tabakalaşmış toplumsal dünyada statü atlamanın ya da yükseltmenin göstergesi olarak da araçsallaşmıştır. Sosyal merdivenin üst basamaklarına çıkanlar için sembolik sermayeye dönüştükçe araçsallaşan ve ideolojik bir meta olarak değer bulan sanat eseri artık bir başka hakikatin ya da yabancılaşmanın bir remzi hâline gelebilmektedir. Kültürel öykünmeciliğin ve medeniyet kompleksinin travmatik ikliminde sanat bir başka dünyanın aydınlığını, ileriliğini ve uygarlık düzeyini yakalamanın göstergesi gibi algılanmıştır. Sanatçı bazen bütün bir kültür gibi yitik ruhunu öykündüğü topraklarda aramaya çıkmış bir göçebe hâline gelmiştir. "Başkasının sanatı" kendi kimlik ve tarihine ötekileşen bir

zihniyet için medeniyete ulaşmanın ideolojik manivelası gibi yorumlanmıştır.

Sanatın medeniyetler arası ayrım ve hiyerarşi için kullanılması zaman zaman ideolojik tarih yazımında karşımıza çıkar. Her kültür ve medeniyet kendi değerler dünyasına özgü bir sanat tasavvuru ve pratiği geliştirir. Bu çerçevede Eski Mısır'dan Hint ve Çin dünyasına, Eski Yunan'dan Roma'ya, Selçukludan Osmanlıya bütün medeniyetlerin sanat birikimi hem medeniyet perspektiflerini hem de insan, varlık ve âlem tasavvurlarını resmeder. İslami gelenekte sanatsal mecranın herhangi bir toplumsal hiyerarşiye dayanmayışı bu bakımdan bir eksiklik ya da üstünlük değildir. İslam şehrinde şehirli müstakil sosyal sınıfların olmayışı ile estetik mirasın niteliği arasında bir ilişki aramak bu yüzden yanlıştır. Antropoloji ya da sosyolojinin ötekileştirme tarihinde sanatsızlaştırma ya da tarih dışı bırakma aşina olduğumuz bir tarzdır.

İslam estetiği Müslüman şehir geleneğinde tezahür eden bir insan, âlem ve varlık tasavvurunu içerir. Bu bakımdan İslami sanat geleneği varlıkta süreklilik ve geçiciliği, insani sorumluluk ve duyarlılığı bütünleştiren bir estetiği ikame etmiştir. İslam, "Güzelliği hakikate işaret eden bir nitelik olarak görmüştür; güzellik âlemdeki bütün güzelliklerde yansıyan İlâhî bir sıfattır. İlâhî güzellik varoluşun her düzeyinde ve her şeyde kendini izhar eder." (Koç 2008, 76). Tevhid eksenli sanat estetiğinin pratik ve sosyolojik görünümleri ise şehirlerin günlük hayatında, kültürel yaşamda ve mimaride kendini gösterir.

MEDENİYET OLARAK İSLAM VE SANAT

İslam medeniyeti Müslüman şahsiyetin özlü ifadesi olan "iman, islam ve ihsan" kavramlarının terkibinde bir insanı eksen alır. İnsani varoluşun estetik boyutunu tamamlayan "ihsan" temelde güzellik, incelik, zarafet, derin kavrayış, yüksek duyarlılık, edepli ve özenli olma gibi davranışsal yönü olan bir dünya görüşünü temsil eder. Bu bakımdan Koç'un deyişiyle İslam medeniyeti kendi insan modelinden kaynağını alan ihsan boyutunun bir tezahürüdür. Öyle ki bu derinlik ve hikmet estetiği dinî hakikatlerin anlatılmasından insani ilişkilerdeki kullanımına kadar dilin yüksek bir sanatsal duyarlılığı yansıtması beklenirken (Koç 2008, 7-8), gündelik hayat, mekân ve mimarisinde de bu ufkun yeşereceği bir muhit tasavvur

edilmiştir. Tevhid eksenli bir âlem, hayat ve insan telakkisiyle İslam sanatı, başta tasavvufi olmak üzere bütün disiplin ve geleneklerde bu özel idraki besleyen bir estetiği yansıtır. Sanat bir bakıma aklî melekeleri esas alan dinî idrak ve yaşayışı yüksek bir samimiyet, derin bir duyarlılık ve kalbî bir aşkla bir potada sentezlemenin imkânını sunar.

İslami sanat geleneğinde dini araçsallaştırma, kullanma ya da despotik bir dile dönüştürme gibi bir temayüle rastlanmaz; dinî-dünyevi ayrımının olmaması, hayatı ve mekânı güzelleştirme anlayışı din ile sanatın araçsallaştırılması bir hamaset ya da husumet tarzını icra etmesi medeniyet krizlerinin başladığı modernlikle yüzleşmenin arızi bir etkisidir. Bir medeniyetin diğer medeniyetlerden bağımsız içe kapanarak kendini dinamik bir şekilde sürdürmesi imkânsızdır. Siyasi, ilmî, hukuki ve diğer kurumsal yapılarıyla müşterek bir insan tasavvurunu ayakta tutan ve sürdüren bir medeniyet tecrübesinde sanat bu dinamizme eşlik eder. İnsanın kendisiyle, eşyayla ve varlıkla kurduğu ilişkide koordinatların değişmesi, sanatçının ve sanatsal eserin de kaynaklandığı ve yöneldiği amaçlar ve tahayyülü de değiştirir. Bu eksen güzelin mahiyeti ve değeri hakkındaki algıları, anlayışları ve pratikleri belirler.

Bir şehri yaşamak, iş ve ev arasında geçen hayatın olabildiğince doğaya yakın ve alabildiğine estetik uyaranlarla dolu bir mekânsal esneklikte daha anlamlıdır. Güzelin tasviri zaman ve mekândan, bir hafıza ve tarihe imkân veren şehirden bağımsız olmamıştır. Şehir, güzelin yalnızca kitaplarda okutulan, tanımlanan bir teori olarak değil, zahirde göze, kulağa, edebî düşünceye, ahlaki eylemde davranışa sirayet eden bir sanat pratiği olarak varoluşunun muhitidir. Zira epistemolojik gayesi görünenin arkasındaki görünmeyene ulaşmak olan İslam sanatının şehri, dünyayı ve hayatı güzelleştirmesi ise pratik gayesinin (Koç 2008, 18) bir yansımasıdır. Bu anlamda medeniyete temel oluşturan hakikat idrakinin kulağa, göze ve gönle hitap eden bir dili olarak İslam sanatı İslami dünya görüşünün, bilgi, varlık, değer ve insan anlayışının bir yansımasıdır. İslami sanatın boyutlarını insanı bu dünyada özel bir anlamla var kılan İslami ontoloji ve epistemolojiden ayrı düşünmek imkân-

sızdır. Görsel, işitsel, edebî ve mimari sanatın bütün alanlarında Tevhid'e dayalı bir estetiğin esas paradigmayı oluşturduğu ve "ihsan" adına yapılan her şeyin imana dair kâmil bir çaba olduğu, iman ve estetik ilişkisinin bir medeniyet olarak İslam'ın tezahürünü mümkün kıldığı söylenebilir. İslami sanat insanın içinde yaşadığı çevreyi ve hayatı bir yaratıcıyla ilişkisini ortaya koyacak şekilde tebellür eder. İslam geleneğinde hâne, mahalle ve şehrin, insanı bir varoluşsal süreklilik içinde hem faniliği hem de ebedîliği hatırda ve hafızada tutacak bir çevre olmasına çalışılmıştır.

İslam sanatında nesnelerin yaratıcıyla ilişkisini kuran kemâlat kodu sanatkârın kendi benliğini ve bireyselliğini geride tutan bir hassasiyeti beslemiştir. İslami sanat özü itibarıyla bir aşkınlığın etrafında inşa olduğu için bireyi öne çıkarmazsa da insani yaratıcılığın imkânı için fırsatlar içerir. Öte yandan İslam medeniyetinin "görme"den çok "işitme" merkezli olması, sanat mecrasının imkân ve icra alanını ve yönünü de belirlemiştir. Müslüman şehirler İslami geleneğin "söz"ü eksene alan paradigmasında şiir ve müziği günlük hayatın ayrılmaz bir deseni (Cündioğlu 2012, 152) ve nesiller arasında sürekliliği sağlayan bir dili olarak tazammun etmiştir. İslam sanatı güzelliği dünyevi olanla sınırlayan bir estetik değildir. Müslümanların tarihsel sanatında inşa edilen güzellik, bu dünyanın bilgisini ve unsurlarını kullanmakla birlikte anlamı ve amacı bu dünyayla sınırlı olmayan bir metafiziğe dayanır.

Günümüzde İslam medeniyetinin sanatsal mirasının muhafazası ve yenilenerek sürdürülmesi bağlamında şehirlerin durumu, kültür ve sanat politikaları ile geleneksel stratejilerin manzarası hiç de iç açıcı değildir. İslam sanat estetiği zamanın yeni anlam ve formlarına karşı tarihsel alanda sıkışıp kalmış ve bugüne dair iddiasını ve enerjisini kaybetmiş bir tortu gibi algılanmaktadır. Sanatın küreselleşen dünyada kapitalizm ve neoliberalizmle metalaşan, postmodernizmle hakikat dayanaklarını ve iddialarını kaybeden yeni durumu ile İslami geleneğin âtıl dinamizmi arasındaki ilişiksizlik ise devam etmektedir.

TARİHTEN VE GELECEKTEN KOPAN SANAT, MODERNLİK VE SONRASI

Yeni zamanlarda sanat modernliğin bütün dönüşümleri, krizleri ve çatışmalarının gölgesi altında şekillenmiştir. Aristokrasi döneminde sanatın görevi "mutlakiyetin meşrulaştırılması" iken, Aydınlanma çağında sanat insanlara burjuva kültürü aşılama aracı olmuştur. Daha sonraları ise, kamusal

alanın kültürel ve sanatsal kurumları, burjuvazinin elde ettiği otoriteyi geçerli kılmanın birer yolu olmuşlardır (Kösemen 2019, 205). Modern sanatın başlarda gelenekle mücadelesinde sürekli yeniyi, ilerlemeyi ve geleceği hedefleyen ruhu uygarlık krizleriyle birlikte pörsümüştür. Gelenekle bütün bağlarını koparmaya çalışan modern sanat, yeni toplumun mekanikleşen dünyasında yalnızlaşan ve yabancılaşan bireyin hüsranını yansıtır. Öte yandan modernlik dünyanın sanatçı perspektifinde kırılması ve estetik algının aşırı kişiselleşmesinde de belirleyici (Dellaloğlu 2016, 90) olmuştur. Küresel kapitalizmle birlikte sanat sermayenin meta üretimine dâhil olmuştur.

Sanatın eğlence ve tüketim kültürü için araçsallaşması, ahlaki ve insani ufkun sanat üzerinden karartılması, benzeri daha önce de görülen bir medeniyet krizidir. Ancak sanat Nietzche'nin belirttiği anlamda varoluşun dehşeti ya da hayatın saçmalığı gibi mide bulandırıcı düşünceleri insanın yaşamasını sağlayan fikirlere dönüştürebilme gücüne sahiptir. Modern dünyada insanlar ya hayatın yoksullaştırılmasından ya da aşırı doluluğu yüzünden acı çekmektedir. Sanat bu zamanda ya hayata karşı korunma ya da hayat duygusunu pekiştirme ve uyarma düşüncesiyle birleşerek insanı hayatın acımasız gerçeklerinden korumanın bir tarzı olmuştur (Megill 1998, 81-83). Hayatla olan bağı sanatı ya sistemin ve sermayenin bir parçası olarak özerklik sorunuyla ya da muhalif bir varoluşun ideolojik yüküyle ilişkili bir gerilime sokmaktadır.

Hegel güzelin estetiğini tanımlarken, onu her türlü tüketimden geri çekilen hakikat ve özgürlük estetiği olarak tanımlar. Esasen ne "hakikat" ne de "kavram" tüketilebilir. Güzel kendisinde bir amaçtır, ihtişamı kendisi ve içsel zorunluluğu içindir. Bir şey için olmaya ve kullanılmaya tâbi değildir, kendi kendisinin amacı için oradadır. Ona göre "tüketim" ve "güzellik" birbirlerini dışlar. Güzel kendisini reklam etmez. Ne eğlenmeye ne de edinmeye teşvik eder. Güzel, insanı düşünmeye tefekküre davet eder. Dolayısıyla sanat, her şeyi tüketim ve spekülasyonun boyunduruğu altına sokan kapitalizmle uzlaşmaz. Chul Han'ın deyişiyle "Bugün sanatın özgürlüğü, sermayenin özgürlüğüne boyun eğmektedir. Modern dünyada güzelin krizi, güzelin kullanım ve tüketim değerine indirgenmesinden kaynaklanmaktadır. Sanat eseri günümüzde değerini ancak pazar ve borsada kazanmaktadır" (Chul Han 2018, 59-60, 72). Benjamin sanatın "yegane"liğinden kaynaklanan bir kutsallığa yani "aura"ya sahip olduğunu, ancak Kapitalizmle mekanik ve seri üretime konu olan sanatın "yegane"liğini ve "aura"sını yitirdiğini söyler. Modernleşme ve meta fetişizmi sanat eserlerinin auralarını tahrip etmiştir. Artık özgünlüğünü yitiren sanat tarihe şahitlikten ve geleceğin dünyasından koparılır. Horkheimer ve Marcuse gibi düşünürler modern sanatın özerkliğini kaybetmesi ve gündelik yaşamın bir parçası hâline gelmesinin, sanatın yerleşik düzene muhalif kılan aşkınlığını yok edeceğini ve onun yenileceğini ifade ederler (Kösemen 2019, 203-204). Sanat bugün zorunlu olarak sistemin bir parçasıdır, ancak yine de bütün diğer yapılardan daha fazla itiraz imkânı ve varolma ümidi içerir.

Modern sanat bir hayal kırıklığı ve tefessühün, bir inkırâz ve çöküşün göstergeleriyle boğuşur sürekli. Modernliğin mitlerine ve umutlarına rağmen insanın, çevrenin ve hayatın giderek daha sistematik tahribata maruz kalması, ütopyaların gerçekte birer distopyaya dönüşmesi en çok sanatla ifade edilebilir bir sendeleme olmuştur. Sanatın iktidarın alanında bir araca dönüştüğü zaman ideolojiye, mutlak ve evrensel olana sunduğu hegemonik desteğe karşılık, her şeyi izafileştiren, mevzileştiren ve kitschleştiren postmodernliğin ikliminde ise artık herhangi bir üstünlüğü, ölçüyü ya da hakikati temsil gücü kalmamıştır.

Bugün sanat bütün zamanların en "piyasacı" vaziyeti ile sisteme içkin bir role ve işleve bürünmüştür. Popüler kültürün kitle tüketimine güç veren bir unsur olarak sanat, bizatihi tüketimin bir nesnesidir. Tüketici bireylerin neo-liberal kültüründe sanat, hayatın dönen ekonomik çarklarını kolaylaştırmakta, insani varoluşun imkânlarını sunmak yerine hakikatin önünde gölge oluşturan duvarları yükseltmektedir.

Yeni zamanların yüksek standardizasyon ve dijital gözetim toplumunda insani müdahale gücü ve kişisel tecrübenin zayıflaması ile sanatın yoksullaşması arasında bir bağ bulunmaktadır. Tekno-bilişim çağının yapay zekayla kuşattığı kurumlar ve ilişkiler ağında acıdan ve yaralanmadan tecrit edilen, hayattan ve gözlerden ırak kılınan yaşam mekanik bir çölleşmeye maruz kalır. Oysa "Yaralanma olmadan ne şiir vardır ne de sanat" der Chul Han (Chul Han 2018, 37). Güzellik, haz ve iletişime odaklanmış bir sanat, acının sarsıcı tecrübesine dayalı derinlik ve incelikten yoksundur. Bu yüzden sanat eseri seyirciyi bütün negatifliği içinde şoke etmelidir, muhatabını sarsmalı ve hayata dair algılarımızı altüst eden bir meydan okumayı içermelidir (Chul Han 2018, 8). Ancak güzellik bugün piyasa estetiğinin talep ve arzusuna göre tüketilen bir şeydir.

Sanatın popülerleşmesi ve tüketim kültürünün arz talep sisteminde dönüşmesi, estetiğin kitleyi sürükleyen sermaye ve iktidara göre biçimlenmesi demektir. Bu durum insani bilinç ve idrak için kişisel tecrübeden ziyade standartlaşmış bir haz ve beğeni kültürünün yaygınlaşmasına yol açmaktadır. Sanat bugün yaratıcı bir estetiğin imkânı ve fırsatından çok popüler eğlence kalıpları ve tüketim eğilimlerine göre sürekli yeniden üretilen bir etkinliğe dönüşmüştür. Bugün tek tipleşen ve sıradan tüketimin konusu hâline gelen popülist dalga ile seçkinci, özelci ve sınırlayıcı sermaye arasında sıkışan sanat insanla ve hayatla ne kadar bağa sahiptir, ya da aslında "sanatın ölümü" denilen şey bu mudur? ■

KAYNAKLAR

- Chul Han, Byung (2018). *Güzeli Kurtarmak*, çev. Kadir Filiz, İnsan Yayınları, İstanbul.
- Cündioğlu, Dücane (2012). *Sanat ve Felsefe*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Dellaloğlu, Besim F. (2016). *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi*, Kadim Yayınları, Ankara.
- Heidegger, Martin (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşılı, 2. Baskı, DeKi Yayınevi, Ankara.
- Koç, Turan (2008). İslam Estetiği, İsam Yayınları, İstanbul.
- Kösemen, İ. Begüm (2019). "Geç Kapitalizmde Sanatın Özerkliği ve Sanatçının İtaatsizliği Mümkün mü? Sanat Nesnesi, Sanatçı ve Sermaye İlişkisini Anlama Denemesi", *Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, C.4, S. 1, 199-222.
- Megill, Allan (1998). *Aşırılığın Peygamberleri, Nietzche, Heidegger, Foucault, Derrida*, çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınnları, Ankara.
- Shiner, Larry (2017). *Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi*, 4. Baskı, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Şeriati, Ali (1997). *Sanat*, Çev. Ejder Okumuş, Şamil Öcal, Said Okumuş, Şura Yayınları, İstanbul.

Sanatı Yeniden Düşünmek

Sanatın İcadı Kitabı Üzerine

MURAT BANUŞ

HEMEN HERKESİN HAKKINDA BİR FİKRİ OLDUĞU, AZ ÇOK NE OLDUğunu bildiğini düşündüğü bazı kavramlar vardır; sık sık sohbetlere, tartışmalara konu olurlar. Ancak ortak bir anlayış ya da mutabakata ulaşılması nadiren olur. "Sanat" kavramı da bu türden, ne olduğu hususunda sarih bir anlayış ve uzlaşıya varılamayan kavramlardandır.

Gençlik yıllarımdan beri sanata ilgi duydum. Önce şair olma hevesiyle şiir yazmaya çalıştım. İsmet Özel'den daha iyisini yazamadığımı fark edinceye kadar sürdü bu durum. İsmet Özel'in şiiri karşısında pes etmem (!) dışında bir konu daha vardı beni meşgul eden: Şiir niye yazılır?

Bu soruya cevap bulma çabalarım beni zamanla sanatın ne olduğu hususunu incelemeye götürdü. Sıkı bir "sanat" savunucusu oldum (hâlâ da öyleyim). Başlangıçta "Şiir niye yazılır?" olan mesele zamanla "Sanat nedir?" hâline dönüştü.

Sanat ve estetik teorileri arasında kaybolmak kolaydır. Türkçede temel kaynaklarımız bile hâlâ doğru düzgün mevcut değilken sanatla ilgili epey kaynak mevcut. Sürekli yeni yayınlar da yapılıyor ve ilgi de görüyor. Ancak bu kitaplar ve yazıların ne dediklerini anlamak o kadar kolay değil. Okuduklarımızın çoğunu unuturuz ama bir kitabı bitirip kapağını kapattığımızda üç beş cümleyle ana fikrini özetleyebiliyorsak ya da "bu kitap bize ne diyor?" sorusuna kısa ve derli toplu bir cevap verebiliyorsak, o kitap ya da yazıdan istifade etmişiz demektir. Sanat hakkındaki yayınların pek çoğunun bolca malumat içermelerine rağmen bu faydayı sağlayabildiklerine kani değilim.

Sanat hakkında kafa yorup yazanları eleştirmek değil amacım. Sorun "sanat" kavramının kendisinden kaynaklanıyor. Bir fikir, kuram ya da teoriyi, sadece onu ortaya koyan kişinin düşüncelerini inceleyerek anlamaya çalışmak eksik bir çabadır. Fikir ya da kuram sadece o düşünürün değil aynı zamanda o düşünürün yaşadığı dönemin siyasi, sosyal, kültürel ortamının da ürünüdür. Sanat deyince iki yüz yıl önceki nesillerle aynı şeyi anlamıyoruz. Günümüzde cari olan sanat anlayışı tamamen modern dönemin, daha doğrusu Avrupa'nın sosyal, ekonomik ve felsefi dönüşüm sürecinin ürünüdür. Kendini amaç edinmiş, pratik ihtiyaçlardan kopmuş bir sanat (!) anlayışı bu. Toplumsal statülerin yeniden tanımlandığı bir dönemde sınıf atlama, ayrıcalık ve para peşinde koşan bir sınıfın, ürünlerini pazarlamak için zanaatla bağlarını koparmaları gerekiyordu. Avrupa tarihinde el işçiliği oldum olası hor görülmüştür.

"Sanat diye bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır" der Gombrich. Modern dönemin sanatçısı da meşruiyetini Allah vergisi yeteneğinden ve emeğinden değil, izaha muhtaç dehasından (!) alan bir tür peygambere dönüşmüş durumdadır. Hatta sanatçının ilhamı (!) vahiyle eş tutulur hâle gelmiştir.

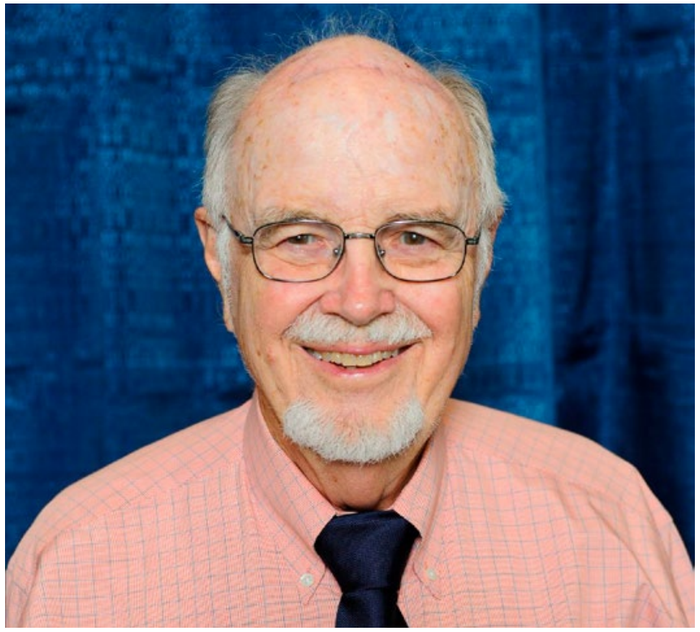
"Bir zamanlar bazı adamlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına kabaca bizon resimleri çiziktiriyordu; bugün de bazıları boya satın alıp duvar ya da tahta perdeleri resimliyor ve daha birçok başka şeyler üretiyorlar. Tüm bu etkinlikleri sanat diye tanımlamakta hiçbir sakınca yok, yeter ki bu sözcüğün yer ve zamana göre birbirinden değişik anlamlara gelebileceği unutulmasın ve günümüzde nerdeyse bir korkuluk veya tapınma aracı hâline gelen ve büyük S ile başlayan Sanat'ın var olmadığının bilincinde olunulsun."[1]

Maalesef Avrupa'da Rönasans'la başlayıp felsefi olarak Kant ve Schiller'le son şeklini almış modern sanat anlayışı ülkemizde de kabul görmüş durumda. Sanatın modern dönemde uğradığı bu dönüşümün hikâyesini yazıya geçirmeyi nasıl kotaracağımı düşünmeye başladığım süreçte elime geçmişti Larry Shinner'in "Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi" (Ayrıntı Yayınları, 2013, 3. Baskı) isimli kitabı. Yazarın konuya hâkimiyeti ve bir araya getirdiği malzemenin büyüklüğü, yakaladığı detaylar, meramını anlatma kapasitesi takdiri hak ediyor. Ne dediği anlaşılan bir kitap bu.

Kitap, yazarın kendi ifadesiyle "Avrupalı güzel sanatlar sisteminin evrenselci iddialarına meydan okuyor." (s. 35) Kitapta yazar hakkında şu bilgiler yer alıyor:

Larry Shinner, 1971'den bu yana felsefe, kültür tarihi, sanat felsefesi ve felsefe tarihiyle uğraşmaktadır. Son dönem Fransız felsefesiyle; özellikle Paul Ricour ve Michel Foucault'nun çalışmalarıyla ilgilenmektedir. University of Illionis, Springfield'da profesör olan Shinner, sanat felsefesi, Aydınlanma ve Yunan Felsefesi dersleri veriyor. *The Secularization of History (1966), The Secret Mirror: Literary Form and History in Tocqueville's "Recollection" (1988)* ve *The Invention of Art: A Cultural History (2001)* adlı kitapların yazarıdır.

Sanatın ne olduğunu tanımlama ya da yeni bir sanat kuramı geliştirme çabasında değil yazar. Kitabın alt başlığı olan "bir kültür tarihi" ifadesinden anlaşılacağı gibi sanat eksenli bir tarih kitabı bu, kendi ifadesiyle "sanat düşüncesinin kısa tarihi" (s. 13). Kitabı yazma sâikini de şöyle izah ediyor: "Sanatın ne olduğu ve nasıl bir rol üstlenmesi gerektiği konusunda kafaların karışık olduğu şu günlerde, sanat düşüncesinin tarihini anlatan bir kitap aramışımdır hep. İstediğimi bulamayınca elinizdeki kitabı yazdım." Amacının "sanat meselesini, insanların sanatı daha iyi anlamalarına yardımcı olabilecek bir tarihsel bağlama oturtmak" olduğunu da belirtiyor.



Yazar, on beş yaşındayken bir etnografya müzesinde gördüğü Afrikalılar, Okyanusyalılar ve Amerika Yerlilerine ait el işi çanak çömlekler, araç gereçler, kimi ürkütücü iktidar figürleri, bir sürü maske ve kostümlerin daha sonraki gidişinde bazılarının (kostümler hariç) sanki mucizevi bir şekilde sınıf atlayarak Rembrandtların ve Seuratların sergilendiği Sanat Enstitüsüne taşındıklarını keşfeder. "Bunların 'sanat'a dönüşmesiyle ilgili olarak o zaman için herhangi bir sorun görmemiştim. Ta ki günün birinde bir antropoloji dersinde, Melville Herskovits, çoğu Afrika dilinde herhangi bir 'sanat' kategorisinin bulunmaması bir yana, bu maskelerin ve iktidar figürlerinin dinsel ritüellerde kullanıldıktan sonra tekrar lazım olana dek sarıp sarmalanıp bir köşeye kaldırıldığını söyleyinceye kadar. Bir anda 'sanat' düşüncesinin kendisi sorunsallaşmıştı kafamda." (s. 14)

1 Gombrich E. H., Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 5. Bsk., 2007, s. 15

Kitap, yazarın erken yaşta edindiği bu gözlem ve tespitlerden yola çıkarak geleneksel Batılı (modern anlamda) estetik, müzik, sanat ve edebiyatın anlaşılamayacağı sonucuna varıyor. Yazara göre "sanat"ın anlamı kültürden kültüre değişiyor ve Batı kültüründeki anlamı da XVIII. yüzyıldan bu yana ciddi manada değişmiştir. (s. 15)

Kitap beş kısma ayrılmış. Birinci, ikinci ve dördüncü kısımlar kitabın ana gövdesini oluşturuyor.

Birinci kısım, "Güzel Sanat ve Zanaat Ayrımının Öncesi" ismini taşıyor. Bu bölümde 18. yüzyıla kadar geçen iki bin yıllık süreçte, Batı dillerinde sanat ve zanaat diye bir ayrımın olmadığını, sanatçı/zanaatçının o tarihe kadar yaratıcı değil imalatçı olarak görüldüğünü; sanat eserlerine, değeri kendi içinde olan şeyler olarak değil belirli ve özel bir amaç için yapılmış nesneler olarak bakıldığını, ayrıca Ortaçağ ve Rönesans arasında keskin bir kırılma olmadığını öğreniyoruz.

Sanat ve zanaat ayrımı, sanat anlayışının modern dönemde uğradığı dönüşümün temelini oluşturur. Antik dönemde böyle bir ayrım yoktur, gerek Yunanca techne gerekse Latince ars kelimeleri bugün kullandığımız anlamda hem "sanat" hem de "zanaat" anlamlarını içerir. Şiir ve marangozluk aynı techne kelimesi ile ifade edilir, bir nesneler sınıfından ziyade, imal ve icra etme kabiliyetine işaret ederler (s. 45). Sanat türleri arasında hiyerarşik bir ayrım vardır elbet ama bu yaşamak için köle emeğine dayanan bir toplumda "el işçiliğinin" kölelere ait görülmesi nedeniyle aşağılanması ile ilgilidir yani sınıfsaldır. Roma döneminde bu ayrım, liberal ve bayağı sanatlar ayrımına dönüşecek, Ortaçağ'ın başlarında ise liberal sanatlar ve mekanik sanatlar hâlini alacaktır (s. 48). Antik dönemde "sanat" kelimesi "doğada" bulunmayan insan yapımı her şeyi ifade eder. Japonca'da XIX. yüzyıla dek Batılı sanat kavramını karşılayan ortak bir ad olarak herhangi bir sözcük yoktur. XIX. yüzyıldan önce Çin'de hiç kimse "resim, heykel, seramik ve hattatlığı" aynı araştırma sahasının bileşenleri olarak bir başlık altında toplamıyordu (s. 35). Antik dönem yazarları tercüme edilirken (ve tabii okunurken), o dönemin yazarlarının kafasında da bugünkü gibi bir "güzel sanat" tanımı olduğunu varsaymak, yaşadığımız kafa karışıklığının en önemli sebeplerinden biri olsa gerek.

Sanat ve zanaat ayrımının Türkçemizde de olmadığını ifade ettiğimde pek çok kişinin şaşırdığına şahit olmuşumdur. Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde "zanaat" maddesi var biliyorum, ama TDK güncel kullanımı esas alıyor, daha eski hiçbir Türkçe sözlükte "zanaat" diye bir kelime yoktur. Aynı durum Farsça ve Arapça sözlüklerde de[2] geçerlidir. Klasik eserlerimizin tercüme ve okunması sırasında bu hususun akılda tutulması, anakronizm tuzağına düşülmemesi anlamında önemlidir diye düşünüyorum.

İkinci kısım, "Sanatın Bölünmesi" başlığını taşıyor ve Batı tarihinde sanat/zanaatın, sanat ve zanaat olarak ikiye ayrılmasının sosyal, ekonomik ve felsefi dönüşümlerinin izini sürüyor. Bir tarafta güzel sanatlar kategorisi, bunun karşısında zanaatlar ve popüler sanatlar. Artık zanaat için kurallar ve beceri yeterli iken "güzel" diye nitelenen "sanat"ın icrası için esin ve deha gerekliydi. Kullanım amacı ve pratik ihtiyaçlar sanatın alanından çıkarılmış, yani "hayat" ve "sanat" arasındaki ilişki koparılmıştı. Böylece sanattan alınan zevk de ikiye bölünmüş oldu: "Güzel sanatlardan alınan incelmiş zevk ile faydalı ya da eğlendirici ürünlerden aldığımız sıradan zevkler." (s. 23) İncelmiş ya da derin düşünceye dayalı zevkin yeni bir ismi vardı artık: Estetik. Geleneksel anlayışta sanatsal güzellik, pratik ihtiyaçlarla, işlevsellikle içi içe olan bir zevk almayı ifade eder. Geleneksel sanat, sanat eserinin somut faydasının sağladığı zevki de içeren bir inşa olarak algılanıyordu. Modern sanat düşüncesi ise faydadan tamamen soyutlanmış bir "derin düşünce" ve "yaratıcılık" olarak algılanır oldu. Artık sanata (ve sanatçıya), "hakikati ortaya çıkarmak" vazifesi de verilmişti. Yazar bu dönüşümü, (M. H. Abrams'tan alıntıyla) sanatta yaşanan bir "Kopernik devrimi" olarak adlandırıyor (s. 23).

17. yüzyıla kadar liberal sanatların geleneksel çekirdeğinde a) gramer, retorik (alt dalı şiir), mantık ile b) geometri, aritmetik, astronomi ve müzik bulunuyordu. Ne var ki modern güzel sanatlar kategorisinin icat edilebilmesi için resim, heykel ve mimarlığın da şiir ve müziğe katılması, ardından bu beşlinin öteki liberal sanatlar olan gramer, retorik, mantık, matematik ve astronomiden ayrılarak yeni bir isim altında yeniden gruplandırılması gerekiyordu.

1750'lerde yeni güzel sanatlar kategorisi oluştu. 1800'lerin sonuna kadar bu kategori için kullanılan kıstaslar konusunda tartışmalar devam etti. Tartışma "taklit, deha, hayal gücü, zevk ve beğeni" ölçütlerinin kombinasyonlarıyla ilgiliydi. Ama gerek sanatçı ve zanaatçı ayrımı (deha ve kural karşıtlığı) gerekse de estetik ve araçsal ayrımı (zevk ve fayda karşıtlığı) güzel sanatlar kategorisinin inşasında en başından beri içerilmişti (s. 130).

Aslında 17. yüzyıla kadar liberal sanat mekanik sanat ayrımı, bilgiyi, doğa karşısındaki insan faaliyetlerinin hepsini sınıflandırmak için kullanılan genel bir şemaydı. Bugün "bilim" adı altında sayılan faaliyetlerle "zanaat" ve "sanat" sayılan faaliyetlerin hepsini kapsıyordu. Sınıflandırmanın temelinde zihni bedene üstün tutma ilkesi vardı. Esasında yapılan sadece "sanat" ve "zanaat"ın değil bilimin de ayrı bir kategori olarak ayrılması, insan faaliyetlerinin yeniden sınıflandırılması sürecidir.[3]

Yazar, yerinde olarak, sanat ve zanaat ayrımının neden bu yüzyılda meydana geldiğini sorguluyor. On sekizinci yüzyılda, sanat ve zanaat ayrımına paralel olarak sanata ait yeni bir piyasa (müzeler, konser salonları, halk kütüphaneleri gibi kurumlar) ortaya çıkmış, sanatın yeni içeriğine uygun "incelmiş zevk" sahibi yeni bir sanat kamuoyu oluşmuş ve bütün bunları desteklemek için sanata ait kavramların içeriği yeniden belirlenmiştir. Bu dönüşümleri anlamak için ne "büyük düşünürler" üzerinde odaklanmanın ne de uzun vadeli bir sosyolojik bakışı benimsemenin yeterli olmadığını belirten yazar; kavramsal değişimleri piyasa ekonomisinin doğuşu, orta sınıfın gelişmesi ve statü özlemleri, okuryazarlıktaki artış ve toplumsal cinsiyet rollerinin korunması gibi toplumsal ve ekonomik etmenlere bağlayan bir yaklaşımı benimsediğini belirtiyor. "Yeni güzel sanat, sanatçı ve estetik düşüncelerini ifade eden insanların birçoğu sadece seleflerinin kavramsal gelişimlerini tamamlamıyor aynı zamanda piyasanın ve orta sınıfın artan rolüne ve yeni kurumlarla pratiklere cevap veriyorlardı. Yeni sanat kurumları anahtar bir rol oynayarak değişen kavramlarla sosyo-ekonomik bağlamlar arasında arabuluculuk yapıyorlardı." (s. 118-119)

Kitabın bu kısmında bütün bu süreci detaylı bir şeklide izleyebiliyoruz. Bilginin ve toplumun yeniden sınıflandırılmasına paralel olarak sanatın da bilgi ağacında yeni yerini nasıl aldığını, liberal sanat ve mekanik sanat sınıflandırmasının yeni dönemin koşullarına nasıl uyarlandığını öğreniyoruz.

Ayrışma (sanat ve zanaat) ve sınıflandırma (neyin güzel sanat sayılacağı), yeni duruma uygun yeni kurumları da beraberinde getirecektir. Ödünç kitap veren kütüphanelerin yaygınlaşması ile telif haklarının yerleşmesiyle kitap ve dergi piyasası büyüdü. Resimler artık ev eşyalarıyla birlikte satılmıyor, sanat müzayedeleri, sanat galerileri ve sanat müzeleri gibi kurumlarda sergileniyordu. 18. yüzyılın başında müzik hâlâ dinsel ayinler ya da eğlenceler için bestelenip söyleniyordu. Yüzyılın akışı içerisinde halka açık konserler düzenli hâle geldi. 17. yüzyılda yazarların, bestecilerin ya da ressamların çoğunun az sayıda ve ne istediğini iyi bilen izleyicilerinin yerini geniş halk kitleleri aldı. Benim için asıl ufuk açıcı bölümler bu kısımdaki (2. kısım) altıncı ve yedinci bölümler oldu.

Modern sanat anlayışında özellikle temkinli olmamız gerektiğini düşündüğüm "yaratıcı deha" kavramı ve yeni sanatçı imgesinin gelişimi altıncı bölümde inceleniyor. Özgünlük, esin/coşku (ilham?), hayal gücü, yaratım kavramlarının içeriklerinin yeni sanat anlayışına uygun olarak nasıl değiştirildiklerine şahit oluyoruz. "On sekizinci yüzyılın başlarında dinsel nedenlerden ötürü birçok düşünür 'icat' yerine 'yaratım'ı kullanmaktan hâlâ çekiniyordu. Eski Ahit'e göre Tanrı kaosu düzene sokarak yaratır. Hıristiyan dogmasında Tanrı hiçlikten yaratır, yoktan var eder. 18. yüzyıl yazarları yaratım kelimesini daha serbest kullanıyorlardı. Örneğin Kant "tabiri caizse yaratır" gibi bir ifade kullanır. Eldeki malzemeden yeni

2 Arapça ve Farsça sözlüklerde kelimeyi araştıran değerli dostum Serdar Sasık'a teşekkür ediyorum.

3 Daha önceden "zanaat" (mekanik sanat) sayılan ama bugün "bilim" kabul edilen birçok faaliyetin ayrılma süreci için bkz. Zilzel Edgar, Modern Bilimin Sosyolojik Kökenleri, Düşünen Şehir Dergisi sayı 5.

varlıklar ortaya koyan bir yarı Tanrı olarak sanatçı, tam bir Tanrı gibi değil ama en azından ilahi tarafları olan küçük bir tanrı olarak görülebiliyordu. Shaftesbury gerçek şairi "ikinci bir Yaratıcı'ya"; tam da Zeus'un altındaki bir Promete'ye benzetiyordu (s. 164).

Burada biraz kitabın dışına çıkma pahasına şunları söylemek istiyorum: Batılı yazarlar genelde Batı dünyasında Hıristiyanlık hiç yaşanmamış gibi yazarlar. Modern dönem öncesi "Ortaçağ" diye adlandırılıp geçilir ancak Ortaçağ Batı dünyasında düşünce ortamı "inanç" yani Hıristiyanlık temellidir. Ortaçağ'la Modern dönemler arasındaki süreklilik zannedildiğinden çok daha fazladır. Konumuzla ilgisini şöyle kurmak istiyorum. Hıristiyan inancında Tanrı'nın insan eliyle yaratması, "vesile" olarak değil insanın "Tanrı'yla ortaklaşa yaratması" (in partnership with God) şeklinde yorumlanır. Cennetteki "mükemmel" duruma kıyasla "düşüş"ten sonra içinde bulunulan dünya eksiktir, Tanrı, cennette işlenen günaha ceza olarak varlığı eksik yaratmıştır. Eksikliğinden dolayı toprak, cennette iken önünde bulduğu yiyeceği hazır vermez insana, insan emeğiyle toprağın eksikliğini tamamlamak zorundadır. Yoktan var etme anlamında olmasa da bu "eksikliği giderme", eksik olan ilahi yaratmanın tamamlanmasıdır. Yani insanın "yaratıcı" olması Batı dünyasında zaten var olan bir görüştür. Peki ya bizde?

Yedinci bölüm, "Beğeniden Estetiğe" başlığını taşıyor. Beğeni, eski Yunanlılardan beri sanatın veya doğanın güzelliği ile alakalı olduğu kadar bedenle ilgili olan yeme içme, giyim kuşam, hâl ve tavırlarla da alakalıdır ve görme ve işitme duyularına göre fazlasıyla bedensel ve tensel bulunarak aşağılanır (s. 184). Fazlasıyla Hıristiyanlık çağrışımı yaptı bana bu ifadeler. Yeni sanat anlayışında aşağılanan koku alma, tat alma ve dokunma duyuları (yani tensel zevkler ve faydalar) daha yüce olan görme ve işitme duyularından ayrıldı. Görme ve işitme duyuları daha üst bir duyarlılık olarak "estetiğe" tahsis edildi. Üst duyarlılıklara hitap eden yeni bir hassasiyet türü doğmuştu artık: Estetik duyarlılık.

Oluşan yeni estetik duyarlılığa özgü davranış kalıpları gelişti. Halkın müzelerde nasıl hareket etmeleri gerektiği konusunda eğitilmesi için şakalaşmamaları, şarkı söylememeleri, oyun oynamamaları konusunda uyaran levhalar konuldu (s. 188). Resim ve heykellere incelmiş hatta tinsel bir zevk nesnesi muamelesi yapılıyordu. Sanat kültü ve buna eşlik eden tumturaklı hatta yarı dinsel retorik çoktan tedavüle girmişti artık (s. 190).

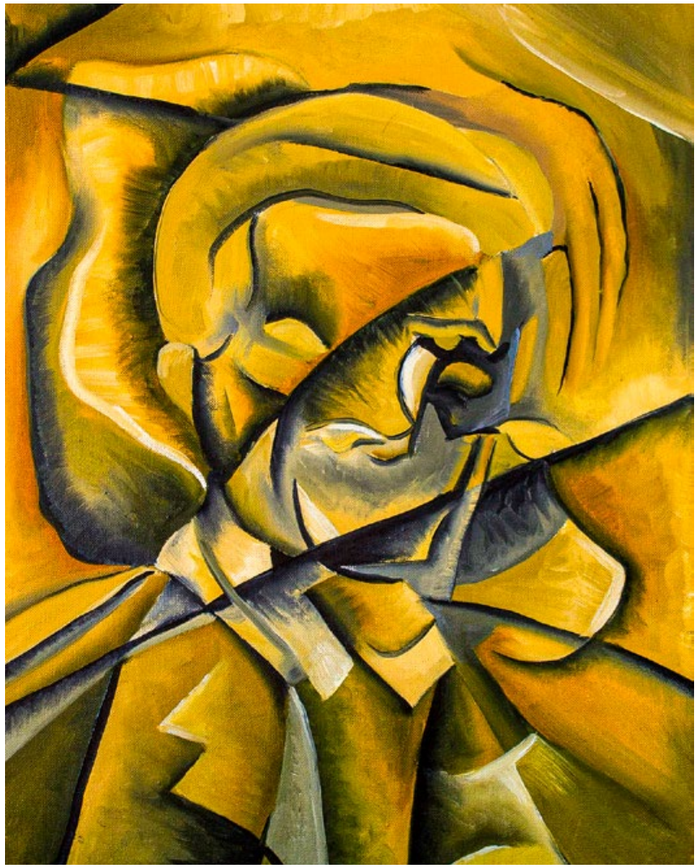
Eski sanat sisteminde "beğeni" ister ahlaki ister pratik fayda isterse de eğlence olsun bir "çıkar" ile ilişkiliydi. Yeni güzel sanatlar sisteminde ise sanat eserleri karşısında en uygun tepkinin "tarafsız" derin düşünce olduğuna inanılıyordu. Tarafsızlık ile "odaklanmış ilgi" yanında ahlaki ya da dinsel bile olsa mülk edinme veya kişisel tatmin arzusu anlamında herhangi bir çıkardan tamamen azade bir düşünce kastediliyor. Tarafsızlık kavramının siyasi/aristokratik ve felsefi/dinî iki kaynağı olduğunu belirtiyor yazar. Ben dinî kısmıyla daha çok ilgilendim: "Tarafsızlık kavramı, gerçek Tanrı sevgisinin yalnız ve sadece Tanrı'nın rızası için olması gerektiğinin altının çizen St. Augustinus'a dek uzanıyor."

Bilindiği gibi estetik terimi ilk olarak Baumgarten tarafından Yunanca "duyularla ilgili" anlamına gelen "aiesthesis"-ten hareketle türetilmiştir. Baumgarten, duyumun kendi mantığına karşılık gelecek, duyularla hayal gücünün sanattaki ortak işlev alanı için ayrı bir terim arıyordu. Söylenmek istenen şu: Bedensel ve toplumsal yani sıradan çağrışımlar yapan "beğeni" ve "güzel" kelimelerinin yerine bedensel çağrışımları olmayan, tamamen zihinde gerçekleşen, soyut bir terim, "özel bir bilme türü" (s. 201). Yeni bir terim olduğu için yeni anlamlar yüklenebilirdi ve şu iki anlamda kullanılageldi: "Sanat ve güzellikle ilgili herhangi bir değerler sistemi için kullanılan genel anlamdaki 'estetik' ve duyguyla aklı birleştiren özel bir 'tarafsız' bilgi biçimi anlamındaki 'estetik'."

Açıkça söylemek gerekirse, yıllardır sanat felsefesi ile ilgilenir ve okumalar yaparım ama bu tür ifadelerin ne anlama geldiği konusunda emin değilim. Kendine özgü bir dinî söylem sanki.

Tabii beğeninin estetiğe dönüşmesinin entelektüel gerekçelerinin olduğu da muhakkak (!). Yazar, teorik ve felsefi konulara girmiyor kitap boyunca ancak modern sanat düşünesinin felsefi kuruculları olarak Kant ve Schiller'in görüşlerini kısaca tartışıyor. Kant'ın modern estetik düşüncesinin felsefi çerçevesini kurduğu tartışılmaz. Ancak Kant'ın felsefi düşünme yoluyla daha önceleri farkında olunmayan hakikatleri mi dile getirdiği yoksa kültürel ve sosyal altyapısı zaten oluşmuş düşünceleri sistemleştirip felsefe diline mi aktardığı konusunda doğrudan bir şey söylenmemiş kitapta. Ancak ben çıkarım yoluyla yazarın ikinci görüşü tercih ettiği sonucuna vardım.

Üçüncü kısım, "Karşı Akımlar" başlığını taşıyor. Büyük kültürel değişimin bir gecede gerçekleşmediğini, itirazlar ve alternatif görüşler olduğunu belirten (s. 212-213) yazar, alternatif geliştirmiş üç yazarı ele alıyor: William Hogarth, Jean-Jacques Rousseau ve Mary Wollstonecraft. Önceleri incelmiş ve "düşünsel" beğeni idealini cazip bulan bu düşünürler daha sonraları tensel zevk ve toplumsal faydayı yeğlediler. Ayrıca Fransız devrimi sırasında eski sanat sistemini yeniden canlandırma girişimleri oldu. Bu amaçla Ulusal Müzik Enstitüsü ve Louvre Müzesi kuruldu. Ancak amaç farklı da olsa, sanat eserlerinin işlevsel bağlamlarından koparılarak seyredilmek üzere müzelere konması, yeni "sanat için sanat"ın estetik düşünme idealini hayata geçirmekle sonuçlandı (s. 214).



Dördüncü kısmın sarsıcı bir başlığı var: "Sanatın İlahlaştırılması". Çevirmen, İngilizce "apotheosis" kelimesini "ilahlaştırma" olarak karşılamış, ancak bence "yüceltme" olarak kabul edilip bölümün başlığının "Sanatın Yüceltilmesi" olarak çevrilmesi daha doğru olurdu. Kitabın ana gövdesini oluşturan kısımlardan. 19. yüzyıla gelindiğinde "güzel sanat "ifadesinin başındaki güzel kelimesi de atılmıştır artık. Büyük "S"ile yazılan sanat; din, bilim ve siyaset gibi "yaşamın bir bölümü" hâline gelmiştir. Sadece kavramsal ve dilbilimsel açıdan değil aynı zamanda kendine özgü kurumlarıyla da ayrı bir alandır artık (s. 258).

19. yüzyılda enstrümantal müzik dinsel ve toplumsal bağlarından sıyrıldı ve "saf müzik" adı altında statüsü yükseldi. Söz içermediği için "tarafsızlığa" yani amaçsızlığa en uygun sanat dalıydı. Güzel sanat olarak enstrümantal müzikten beklenen, toplumsal ya da dinî faydalar yerine genel bir tinselliğe hizmet etmesiydi ve bu işi en iyi yapabilecek sanat, enstrümantal müzikti çünkü anlamı tamamen bizzat kendi içindeydi. Hayal gücüne dayalı edebiyat, genel edebiyattan ayrıldı. Romanın güzel sanat olarak kabul edilmesiyle birlikte yaratıcı yazın için şiir teriminin yerine edebiyat kullanılmaya başlandı. Alman ve İngiliz romantikler için edebiyat "akıl ya da bilimin kavrayabileceğinden daha derin hakikatleri ifade eden" bir şey olarak görülmeye başlandı, genel anlamda "Sanat" da eski sanat sisteminde olduğu gibi herhangi bir insani üretim ve performans için kullanılan bir cins isim değil bağımsız bir alanın ve aşkın bir gücün özel alanıydı artık (s. 260).

19. yüzyıl büyük S ile başlayan sanatın "yeni bir din" hâline getirilme çabalarına şahit oldu. Yazar doğrudan din kelimesini kullanmıyor, onun yerine "...entelektüel seçkinler, sanatı ve çeşitli toplumsal ütopyaları eski dinsel ideallerin ve dogmaların yerine koymaya başlıyordu" ifadesini kullanmış (s. 263). Dönemin çoğu romantik akıma mensup yazarlarından yaptığı alıntılar tereddüde yer bırakmıyor. Bazı örnekleri alıntılıyorum: "Sanat, modern... tinsel inançtır" (s. 263), "sanatın yüce rolüne inanan yazarların çoğu, sanatı en fazla dinle aynı seviyede değerlendiriyorlardı" (Chateaubriand, Hugo, Goethe). "Gelin, tıpkı mistiklerin birbirlerini Tanrı'da sevdikleri gibi biz de birbirimizi Sanatta sevelim" (Flaubert). "Bugün din ve felsefe üzerinden var olan şeyin yerini gelecekte şiirin alacağı" (Matthew Arnold) (s. 263). "Sanatın özel görevi, tinin en kapsamlı hakikatlerini duyumsal olarak teşhir etmek suretiyle ifade etmektir" (Hegel) (s. 264). "Tanrı'nın olmadığı bir dünyada tek Tanrı Sanattır" (s. 265). Comte da "sanatı bilimle ve kendi insanlık diniyle aynı düzlemde" görüyordu (s. 265).

Willam Blake 1820 yılında şöyle yazıyordu: "Şair, ressam, Müzisyen ya da Mimar olmayan bir insan Hıristiyan olamaz. Sanat'a giden yolda önümüze kim çıkarsa çıksın ona sırtımızı dönmeliyiz. Babanız, Anneniz, Aileniz ve Vatanınız da olsa." Tıpkı bir peygamberlerin yaptığı gibi. "Eskiden iyi sanatçıların inançlarının olduğu söylenirdi... Hâlbuki bugün bizatihi Sanatın kendisi bir inançtır. Gerçek sanatçı da bu ezeli dinin rahibidir" (Benichou) (s. 268).

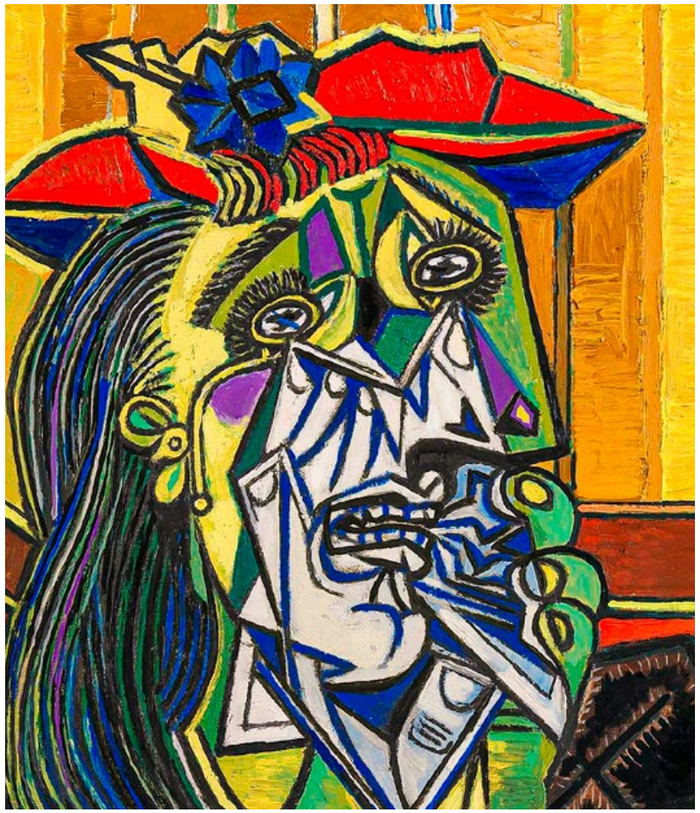
İster felsefi ister genel anlamda olsun, sanatı anlatmaya çalışan ifadeler genelde içerikten yoksundur. Dogmatik ifadeler, ispatlanamayacak önermeler sık sık kullanılır. Yazar da yukarıda alıntıladığım ifadelerin içerikten yoksun olduğunu bu ifadelerin sahiplerinin "iddialarının içini dolduramadıklarını" teslim ediyor (s. 264).

Elbette her "dinin" müntesipleri (sanat kamuoyu, sanatseverler) olduğu gibi peygamberleri de olacaktı. Yazarın ifadesiyle bu "yüceltilmiş sanatçı imajı"nın temeli 19. yüzyılda, hayal gücü dehası olarak sanatçı idealiyle atılmıştı. Sanatçıya atfedilen "deha" artık modern sanat düşüncesinde dinî anlamdaki "seçilmiş kişi" figürünün yerini aldı. Sanatçının "ilhamı" da "vahiy" vazifesi görüyordu. Yazar, karşı çıkışlar ve itirazlara rağmen "tinsel yol gösterici olarak sanatçı idealinin kalıcı olduğunu" belirtiyor (s. 270). Yeni din, insanlığa hayırlı olsun.

"Deha" ve "ilham" sanatçının temel özelliklerinden kabul ediliyordu artık. Peki ne anlama geliyor "deha". "Genç sanatçı, dehanın ne olduğunu sorma" diyordu Rousseau, "sende varsa bir gün öğrenirsin. Ama yoksa o zaman zaten asla öğrenemezsin." Yani bilmiyor Rousseau. Ama "toplumun kurallarının üstünde olduğu" kabul ediliyor. Diderot, oyun yazarı Racine hakkında şöyle yazıyor: "Vasat bir koca ve baba ve yanlış bir dost ama büyük bir şair olarak Racine arasında tercih yapmak zorunda olsak" yapılacak seçim çok basittir. "Sıradan bir Racine'den geriye ne kalır? Hiçbir şey. Ama ya dahi Racine'den? Eseri ölümsüzdür." (s. 162). Peki ya ilham? Dinî içeriğinden soyutlandığında ilham ne anlama gelir? Hobbes bile dalga geçiyor, "doğanın ilkelerinden yola çıkarak aklıyla konuşabilecek durumdaki" bir insanın hangi nedenlerden dolayı "... bir gayda gibi esinle konuştuğunun düşünülmesinin istendiğini" anlayamadığını söyleyerek dışsal ruhlardan medet ummakla alay ediyordu (s. 104). İslam kültüründe "ilham"ın elbette bir yeri var. Ancak seküler Batılı sanatçılar kimden ilham alıyor olabilir? Aldıkları ilhamın içeriği ne? Goethe, Baudelaire ya da Picasso'nun nereden aldıkları belli olmayan (!) ilhamlarla evrensel "hakikatler" ifade ettiklerini kabul mü edelim? İslam dünyasında Allah dostu, insan-ı kâmil zatlara dahi böyle bir ayrıcalık verilmiyor.

Yeni sanatçı/peygamberin en önemli özelliklerinden biri olan "özgürlük ve bağımsızlık" konusuna gelince. Sanatçının tanınması ve para kazanması konusunda sanat piyasası ve sanat kamuoyu (şöhret) daha önemli olmaya başlamıştı. Sanat piyasası genişlemiş, çeşitlenmiş buna paralel olarak da sanatçı sayısı hızla artmıştı. Günümüze dek ulaşan, sanatçılara hak ettikleri ilgi ve desteğin gösterilmediği yolundaki beylik şikâyet bu arz fazlalığından doğmuş olabilir (s. 272).

Bütün insanlık adına ıstırap çeken ve asi sanatçı prototipi de bu dönemin ürünüdür. Baudelaire, "ilmihâl Tanrımızı nasıl anlatıyorsa" bizim de Poe'yu öyle görmemiz gerektiğini öne sürüyordu: "Hepimiz yerine acı çekti" (s. 274). Hıristiyanlığın acı çeken İsa peygamber figürü, modern sanatçı için kullanılmaya başlıyordu.



Beşinci kısım, "Sanat ve Zanaat Ayrımının Ötesi" başlığını taşıyor. "Modern güzel sanatlar sistemi"ni üreten büyük bölünmeye ilişkin hikâyesini tamamlayan yazar, bu bölümde, sanatın bölünüş hikâyesini günümüze dek izliyor. 20. yüzyılda, güzel sanatlar kategorisine; fotoğrafçılık, sinema, caz, "zanaat biçimli" sanatlar, elektronik müzik ve 70'lerden itibaren hemen her şey girmiştir. Yazar bu dâhil olmaları "asimilasyon" olarak adlandırıyor. Bu asimilasyonlara karşı bizzat sistemin kökündeki sanat-zanaat ayrımına hücum eden "direnişler" olduğunu belirtiyor ve hem asimilasyon hem de direnişlerin sanat kurumlarıyla alakalı olduğunu söylüyor. Şu cümleleri akılda tutmak lazım: "Sanat kurumları kendilerine direnen insanların düşünce ve eserlerini kendi içlerine çekerek hayatta kalmak isterken, direnişçilerde sanatsal kategori ve kurumların yayılmasından zevk alma gibi bir ayartmayla karşı karşıya kalmışlardır. Örneğin, dada ve Rus konstrüktivizmi gibi 'karşı sanat' hareketleri ya da Marcel Ducamp ya da John Cage gibi sanat karşıtı (buradaki "karşıtlık", yerleşik modern sanat, sanatçı, sanat kurumları ve estetik anlayışlarına karşıtlık olarak anlaşılmalıdır MB), tavırlı yazarlar saldırdıkları sanat kurumları ve sanat kategorisi karşısında çoğunlukla ikircikli kalmışlar, bu kurumlar ise sanat karşıtı eserleri ve eylemleri çabucak bünyelerine alarak eritmişlerdir." (s. 305) Ben bu satırlardan "parayı verenin düdüğü çaldığı" sonucuna varıyorum.

Yazar, kitabın kalan bölümlerinde 1960'lı yıllarda neo-dada ve pop art soyut dışavurumculuğu ile başlayıp baş döndürücü bir hızla birbirini izleyen pop, op, minimal, kavramsal, neo gerçekçilik, arazi sanatı, video, performans, enstalasyon, vesaire gibi akımların, modern sanat sisteminin ve anlayışının sınırlarını yıkmaya ve "sanat" ile "hayat" ayrımını ortadan kaldırmaya çalışan alternatif akımlar olarak değerlendiriyor.

Bir kitap tanıtım yazısı için fazla sayılabilecek miktarda alıntı yaptığımın farkındayım. Ama yazı, kitap tanıtımı çerçevesini aştı. Kitabı fazlasıyla önemsediğimi belirteyim. Girişte belirttiğim gibi, "sanat"ın ne olduğu hakkında ahkâm kesen yayın sayısı hayli fazla dilimizde. Ama anlamamıza değil, Batı'nın, Ortaçağ Hıristiyan Medeniyeti'nden Modern Seküler Medeniyet'e dönüşüm tarihinin bir parçası olan "modern güzel sanat" anlayışının benimsenmesine aracılık ediyorlar.

Kitabın "modernizm" illetiyle ne derecede malul olduğumuz konusunda, "sanat" konusunu merkeze olarak, bize bir "yüzleşme" imkânı sunduğunu düşünüyorum. İslam'da suret/resim yasağının artık geçerli olmadığını söylemek veya "bizde niye roman yok" diye sormak ya da İslam düşüncesinde "sanat felsefesi niye yok" diye hayıflanmak yerine öncelikle "modern sanat"ın ne olduğu konusuna kafa yormak gerektiğini hatırlatıyor bize. Bunları söylerken, "modern sanat" anlayışının ülkemizde de kısmen veya tamamen "içselleştirilmiş" olduğunu söylediğimin farkındayım.

Yazının başında kendi koyduğum kıstasla kitabı değerlendireyim: Tek cümleyle, bu kitap bize ne anlatıyor? Bugün cari olan "sanat" anlayışı evrensel değildir, 18. yüzyılda "icat" edilmiş, modern Batı'ya özgü bir anlayıştır. Ben de şunu ekliyorum, bugün cari olan bu "sanat" anlayışı İslam itikadı bağlamında sorunludur. ■

İslam Sanatları Estetiğini "Kavram"ak

Eskiler aramaz, iz sürerdi.
Bilirlerdi Evet'le Hayır arasına Belki
Sokulduğunda
Felaket gelir.
Noksanı fark ederlerdi, çünkü bütünden
Nelerin koptuğu besbelli.
Dağılmak eskilerin dilinde
Ufalanmak anlamına gelirdi
İz sürerlerdi irileşmek, ulaşmak, toparlanmak için
Biz yeniler bir an önce dağılsak bari deriz
Korkarız kaybolmaktan çokluk içinde.
İsmet Özel

MUSTAFA UĞUR KARADENİZ
Dr. Öğr. Üyesi Samsun Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi

İslam sanatları estetiği konusunda yapılan kuramsal çalışmalar, modern dönemin ürünü olmaları hasebiyle, ancak elde kalan eserler üzerinden bir sanat anlayışı tespitine yönelmiştir. Ne İslam sanatlarının en yetkin ürünlerinin verildiği dönemde ne de daha öncesinde bu estetik anlayışın bilinen bir tanımı yapılmıştır. Bu dönemde akılla kavranan güzellik anlayışı gereği kuramsal bir tanımlamaya ihtiyaç bile duyulmamıştır. Klasik dönemde İslam sanatında güzelliğin anlaşılması için bir eğitime, önceden gerekli bir donanıma ihtiyaç yoktur. Hayatın içinde ve her alanında şahit olunabilecek güzelliklerin imtiyazsız bir biçimde toplumun her kesimine sunulduğu görülecektir. Estetiği tanımlamak yerine adeta onu yaşamak tercih edilmiştir. Sanatı ibadet telakki etme, onu açıklamak yerine icra ederek sevabını beklemeyi öne çıkarmıştır. Sanat neşvesini duymak, ondan lezzet almak bu dönem insanına yetmiştir.

Klasik dönemde kuramsal izahtan kaçış, günümüzde zihniyet değişiminin bir sonucu olarak dönemin eserlerinin manasını anlamayı zorlaştırmıştır. Bu mana arayışı, İslam düşüncesinin parametreleriyle klasik dönemden kalan eserleri yorumlama sonucunu doğurmuştur. Yine bu çıkarımları daha sağlıklı ifade etmesi açısından "İslam estetiği" gibi kuramsal çerçevesi önceden belirlenmiş ve bu çerçeve dâhilinde eserler verilmiş hissi uyandıran bir terkip yerine "İslam sanatları estetiği" ifadesini kullanmayı seçmenin daha uygun olduğu söylenebilir. Böylece İslam sanatına dair eserlerin İslam düşüncesiyle ilişkisi gözetilip kuramsal bir çerçeve arayışı daha iyi karşılık bulacaktır. İslam sanatları estetiği dediğimiz mefhum, İslam düşüncesinden hareketle İslam sanat eserleri üzerinden yapılan kuramsal çıkarımlardır. Bu çalışmalar, çok kıymetli olmakla birlikte henüz yeterli derecede ikonolojik bir seviyeye ulaşamamıştır. Öncelikle ikonoloji kelimesi İslam sanatları için netameli bir kavramdır. Bu yüzden izaha muhtaçtır. Bunun sebebi İslam sanatları estetiğinde ikonun baştan reddedilmesi ve bu estetik anlayışın anikonik (ikonasızlık) bir nitelik arz etmesidir. Bununla birlikte ikonolojinin, genel anlamda sanat eserinin arka planındaki manaya ulaşma çabasını ifade etmesi bağlamında İslam sanatları için de kullanılabileceğini düşünüyoruz.

İslam sanat anlayışının, İslam düşüncesiyle akaitten ibadete hatta muamelata kadar güçlü bir ilişkisi mevcuttur. Bazı çağdaş yorumlarda İslam estetiği ile İslam düşüncesi arasındaki bağlılık ilişkisinin tartışmaya açıldığı bilinmektedir. Akademik nesnellik ya da bilimsel bakış adı altında yapılan öncelikle haklı sorgulamalar, bir süre sonra İslam'da düşünce ve eylem birlikteliğini ihmal eden yorumların sadır olmasına neden olmuştur. İslam sanatında,

klasik dönemin zihniyetini işaretle "sun'-san'at" sözcüğünün kökeninde de mündemiç olan iş, eylem ve güzellik kavramlarının ayrılmaz birlikteliğini görmek mümkündür. Bu güzel olanın iyi ve fayda niteliklerini aynı anda haiz olduğu anlamına geldiği gibi İslam'da düşünce ve eylem birlikteliğini yansıtması açısından da kıymetlidir.

İslam'da düşünce ve sanat faaliyetleri bazı dış etkilerin izlerini taşımakla birlikte kendi özgün damarında ilerlemiş ve bütün bu etkiler İslam'ın orijinal kaynaklarının kontrolünde cevaz ve onayıyla gelişme göstermiştir. Dolayısıyla İslam düşünce ve sanat faaliyetleri ile başka kültürler arasında görülebilecek göreceli benzerlikler, bir taklit ürünü ya da gölgede kalmanın verdiği takipçilik değil ancak bir esinlenmedir. İslam düşünür ve sanatkârları oldukça mümeyyiz bir vasıfla İslam

kültürü dışında gördükleri ve önemli buldukları mevzuları öncelikle kendi kaynaklarıyla değerlendirip özgün çıkarımlar yapmışlardır. Karşılaştıkları başka kültürlerin ürünlerini, kendi yitik malı gördükleri hikmete olan teveccühlerinden, toptancı bir bakışla ret veya kabul yoluna gitmeyip daima kendi kültür terazilerinde tartmışlardır. Bu en sarih biçimde Yunan düşüncesine gösterdikleri iltifatı, Yunan edebiyatından esirgemelerinden anlaşılabilir. Hodgson, bu ilgisizliği Müslümanların trajediyi diriltmek için bir nedenleri olmamasıyla açıklar. Bu doğrudur, Müslümanların trajediyi diriltmek için gerçekten bir nedenleri yoktur; çünkü kadere rıza ile ölüm ve hayat arasında kurulan denge bunu gerektirir. Esas olan teslimiyettir. Bu İslam düşüncesindeki üçlü gelişim aşamasının ilk ayağıdır: İslam. İkinci ve üçüncüsü ise iman ve ihsandır. En yüksek gelişim aşaması olan "ihsan"ın

güzel anlamında "hasene" ve "hüsn"le olan iştikak ilişkisi güzelliğin de İslam düşüncesinde yerini tayin hakkında ipucu vermektedir.

İslam sanatları estetiğinin anlaşılması ve İslam sanatına dair bütün türlerde bu estetiğin izlerinin ortaya çıkarılması için kavramsal bir düzlem ihtiyacı, İslam sanatları literatürü incelendiğinde görülecektir. İslam sanatına dair tespit edilecek kavramlar, bu estetiğin kapsamını ve derinliğini tayinde ve bu sanat anlayışının "ikonolojik" boyutunu kavramada işe yarayacaktır. Bu amaçla

klasik dönemin en önemli özelliğinden biri olan "devam ve bütünlük fikri"nin bir sonucu olarak İslam sanatlarında biçim ve anlam bütünlüğüne bakıldığında biçim ve anlam düzeyinde belirlenecek kavramların bu sanat anlayışının kavranmasını kolaylaştıracağı söylenebilir. İslam sanat ürünleri üzerinde yapılan çalışmalarda genellikle ikonografik bir bakışla sadece kullanılan malzemeler, matematiksel ölçüler gibi nesnel bilgilerin tespitiyle yetinilmesi, bu estetiğin ruhunun anlaşılmasına yetmemektedir. Kavramsal düzlem, ikonolojik bakışa zemin hazırlayacağı gibi bu sanat türlerinde tercih edilen biçim ve üslubun da varlık nedenini anlamada önemli yol haritası olacaktır.

İslam sanatlarını kuramsal bir çerçevede ele almanın pratik yolu olan ortak kavramların tespiti, sanat eserinin biçim ve anlam boyutuyla olan ilişkisini de gözler önüne serecektir. Sanatın iki düzlemi olan biçim ve anlam, devam ve bütünlük fikrinin hâkim olduğu İslam düşüncesinde bir diğerinin tamamlayıcısı olmak durumundadır. Bu çerçevede İslam sanatına dair kavramları öncelikle tespit edip biçim ve anlam düzleminde ele almaya çalışmak, İslam sanat türlerinin kuramsal ortaklığı üzerine daha sağlıklı fikirler verecektir. İslam sanatında biçim ve anlamın ayrılmaz birlikteliği, onun kutsal sanat niteliği kazanmasında da etkilidir. Bu yolla İslam sanatı sadece dinî içerikli olması hasebiyle değer kazanmaz, bu içerikle uyumlu hatta onu tamamlayan bir biçimin varlığı da

vazgeçilmezdir. İslam sanatında biçim bir anlama tabi olduğu gibi anlam da biçimle tamamlanır.

İslam sanatları mimarîden şiire, minyatürden hüsnühatta, tezyinden musikiye kadar açılan bir pergelde aynı biçim ve anlam birlikteliği ile hareket etmektedir. Malzemenin taş, ses, sözcük, renk ve boya gibi ayrışmasına rağmen aynı estetik kavrayışın etkisiyle ortaya çıkan sanat eseri de hep aynı ruhu taşımaktadır. Burada gözetilmesi gereken esas ilke: Sanatta yer alan bir malzemenin onun sahip olduğu kimliğin gizlenmeyecek biçimde kullanılmasıdır. Malzemenin kimliğine dokunulmaması, taşın taş olarak mevcudiyeti İslam sanatları estetiğindeki nesnelerin ait olduğu yerde bulunması gerektiği anlamındaki *adalet* ilkesinin sonucudur. Onlara bu ortak ruhu üfleyen de yine hepsini verili güzelliğin izinde buluşturan da bu estetik kavrayıştır. Sanatkâr, bu yüzden hem seçtiği malzemede hem

onu kullanmada hem de onu kullanma amacında geçicilik-fanilik endişesinden bir vehimle kurtulmaya çalışarak bakilik heveslerine düşmemelidir.

Verili güzelliğin idrakine varan ve ilahî hakikate ram olan Müslüman sanatkâr, ibadet bilinciyle hareket ederek ortaya çıkardığı sanat eserine yeni bir güzellik yaratımı olarak bakmaz. O, ışığı her yerde şavkıyan ilahî güzelliğe en fazla yeni bir ayna tutmanın sururu içindedir. Sanatın ibadet sayılması, sanatçıyı seçkin bir zümrenin üyesi

yapmadığı gibi halkı da en iyi ve en güzel sanat mahsullerinden uzak tutmaz. Herkesin bu niyaza dâhil olması, başta sanatçının arzusudur. Hattatların, hüsnühatlarına imza yerine "Allah bu yazıyı yazana ve okuyana rahmet etsin." duasını eklemeleri, bu anlayışın yansımasıdır. İslam sanatının her ürünü tevhid ışığını gösteren bir penceredir. Böylece bir temaşadan doğan sanat eseri, muhatabı için; sanatçı öznesinin kendi yaratımı olarak telakki edilmediği ve güzelden kastın da Allah ya da onun sıfatlarından biri olduğu kabulüyle yeniden bir *temaşa*ya kapı aralayacaktır.

İslam sanat düşüncesi, anlam zemininde tevhidi, biçim düzleminde perspektifsizliği önceler. Perspektif, bir noktadan bakarak tabiata temellük hırsını izhar ettiği için örtülü bir rabblik, yine o tek bakış açısıyla oluşan eksik nazarın hakikat tayin edici bir kisveyle hareket etmesi nedeniyle de ilahlık iddiası barındırır. Bu iki iddia da bir vehimden doğar: "görmek aldanmaktır." Bu yüzden perspektifin doğurduğu sanrıyla hareket eden sanatkâr, şirke düşme tehlikesi içindedir. İslam sanatı ise ne sanatkârını ne de muhatabını böyle bir netameye sürüklemek istemez. Onun esasında her şeyin geçici olduğu bu dünyada kaygıdan azade, korku ve ümit arasında güven ve sevgi temelinde bir yolculuk vardır. Esas olan bu yolda iz sürmektir; çünkü aramak gerilim doğurur. Tabiatın bir ayet olduğu haki-

katine ram olan Müslüman muhayyile ise tabiatın işaret ettiği hakikate ulaşmak için sabır ve teslimiyetle iz sürmelidir. Sabır ve teslimiyet, kadere rızanın gereğidir. Kadere rıza, yaşam ve ölüm geriliminden insanı korur. Hayatın trajik bir çatışmaya dönmemesi ve insanın bu gayya kuyusunda kaybolmaması ölüm duygusunu kabullenme ve kadere boyun eğmesiyle mümkündür. Ölüm ve hayatı bir bütün olarak algılamanın verdiği asudelik, Müslüman sanatkârı bir iç çatışmadan kurtarmıştır. Kısacası kadere boyun eğme, kazaya razı olma bilinci, gerilimli bir yolculuktan selamete erişmenin de yoludur.

John Berger, Şeker Ahmet Paşa'nın "Ormanda Oduncu" tablosundaki perspektifsizliğe duyduğu şaşkınlığını gizleyemez. Nasıl olur da Paris'te modern resim eğitimi alan başarılı bir ressam böyle bir "hata"ya düşer? Berger'e şaşkınlık veren ve *"Nasıl olmuş da bu resmi böyle yapmıştı? Bir anlamda, bu sorunun karşılığını bulabilmek olanaksız, belki de bunu hiçbir, zaman bilemeyeceğiz. Ama hayal gücünün iki karşıt görme biçimini uzlaştırmak için nasıl köklü bir çaba harcadığını kestirebiliriz." "İnsanın kendini ormanın içinde görmesinden ileri geliyor. Orman, sınırları olmakla birlikte, insanı dört bir yanından kuşatmış durumda." (...) "Şeker Ahmet Paşa ise ormanı kendi başına var olan bir yer olarak görüyor ve ormanın varlığı öylesine ağır basıyordu ki, Şeker Ahmet Paşa Paris'te öğrendiği gibi kendisiyle orman arasında olması gereken uzaklığı koruyamıyordu. İki gelenek arasındaki ayrılığın ortaya çıkmasının nedeni de bence buydu. Bu orman resmi de varlığını bu ayrılığa borçluydu."* dedirten de İslam sanatının mümeyyiz bir vasfı olan *perspektifsizlik*tir. Her ne kadar modern resim eğitimi alsa da Şeker Ahmet Paşa geleneğin etkisiyle perspektifi kırarak manzaraya bir noktadan bakmanın ve bu eksik bakışın tüm resmi ifade edeceğini düşünmenin netamelerini görmüş gibidir. Tek bir bakış açısıyla ormanı sarmak, kuşatmak yerine ormanın bütün varlığıyla kendini hissettirdiği bakanı içine çektiği, çoklu bakış açısı sunan *perspektifsizlik* daha rüçhandır. Bir ölçü hatası olarak görülen *perspektifsizlik* aslında klasik dönemde bilinçli bir tercihtir. Geometrik bir formun ve simetrinin esas olduğu İslam sanatında perspektifsizliğin hatayla izah edilmesi şaşırtıcıdır. Bu kültürde, gözü görmenin şehvetinden korumak için hendesî formların bilinçli olarak tercih edildiği ve figüratif üsluptan kaçınılıp stilize bir yolla nonfigüratif bir üsluba yönelindiği unutulmamalıdır.

Batı klasik metinleri ve sanat eserleri muhatabını kendi yurdunda bile yabancı hissettirmeye, alışık olduğu yerde garip bırakmaya kurgulanmıştır. Bu eserler, tekinsiz bir atmosfere çağırır sürekli, muhatabını. Bu biraz da Hıristiyanlık'ın "İlk Günah" anlayışından kaynaklanır, bu inanç dünya ile kurulan ilişkinin trajediye evrilmesine yol açmaktadır. İnsan günahkâr doğunca içinde bulunduğu mekâna yabancılaşır, bu mekânla kurulan ilişki bir kavgaya dönüşür. Kavga ve çatışma tabiatla sağlıklı bir ilişki kurulmasına da engeldir. Kavga ve çatışmanın doğurduğu ihtiras, tabiata galebe çalmaya, onu alt etmeye daha çok mütemayildir. Bir kez, alt edilmesi gereken düşman derekesine düşünce tabiat, artık ondan hakikat mesajları sadır olmaz. Ondan alınacak işaretler, mesajlar silikleşir. Hatta tabiat, hakikati örten bir perdeye dönüşür. O artık hakikatin izindeki insan için işaret değil bir engeldir. İslam sanat düşüncesinde tabiatla kurulan dengeli ilişki, dış dünyanın ağırlığını kaybetmesine engel olduğu gibi ondan bütünüyle de tecrit olmadan başka bir orta yolu imler. Hristiyan sanatı, teolojik olarak bir izah problemi de yaşadığından açık olma ve anlaşılma kaygısıyla tasvire yönelmiştir. Oysa tasvir ve taklit, tabiatla örtülü bir hesaplaşma aracıdır. İslam sanatında, tabiatın taklit edilmesi düşünülmez ve bunun bir tür tanrısallık iddiası taşıdığının idrakinde olunarak tabiata, Allah'ı hatırlatacak bir işaret olarak bakılır. Bununla birlikte tabiattaki düzen ve ahenk sanatçının sanat görüşünü, estetiğe bakışını belirlemiştir.

Sinema gibi yoğun bir kurgu ürünü olan görsel sanatlarda ise vekâleten yaşanan duygu deneyimleri seyirciyi gerçek duygular karşısında duyarsızlaştırır, ayrıca doğayla kurulan ve nihayetinde bir kurgu olan tasvir ve taklidin de muhatabını duyarsızlaştırma tehlikesi bulunmaktadır. İslam sanatları estetiği bu tür duygu durumlarını izale etmek, dış dünyanın gerçek ağırlığını kaybetmesini engellemek için *tasvirden kaçınma* yolunu seçmiştir. Sinema ve diğer görsel sanatların oluşturduğu tekinsiz telkin ortamında tasvir sonucu imgenin pornografikleşmesi seyirciyi pasifleştirir, İslam'da hedeflenen hikmet yürüyüşündeki iz sürüşü gerçekleşmez.

Görsel sanatlarda stilize etmeyip "tasvir etme" de gerçekte formlar arasında tek bir formun, tek bir anın, tek bir imgenin bütün formlara, bütün zamana ve bütün imgelere tahakkümünü dayatır. Sanatın bir dayatma ve telkinden hareketle mesaj çabasına girmesi, İslam estetiğinde insanın varoluş haysiyeti sayılan özgür iradesine karşı saygısızlık addedilir. Bu yüzden Asya ve Avrupa sanatlarında çok önemli bir yer işgal eden tasvire dayalı görsel sanat, İslam estetiğinde ancak bir metne bağlı olarak var olmuş, bağımsızlaşamamış ve sınırlı bir düzeyde kalmıştır. Heykel ise bu estetik anlayışta kendine hemen hiç yer bulamamıştır. Bütün bunların yerine İslam'da mimarî ve şiir yaygın bir sanat niteliği kazanmıştır.

İlk inen ayette "Oku, yaratan (ellezi halaka) Rabbin adıyla" buyrulmaktadır. Ayette "ellezi halaka" ifadesi yaratma eyleminin devam ettiğini ifade eder. Devam vurgusu sanata da *tenevvü* ve *çeşitleme* olarak yansımıştır. Yaratma devam ediyorsa *temaşa* da devam etmelidir, o yüzden estetiği dondurmak, sabitlemek yaratma eyleminin tamamlanmış bir edim olduğunu düşünmektir. Oysa görsel sanatlara hâkim olan kurgu ve senaryo çeşitleme değil dondurup sabitleme ve bu yolla tahakküm etme arzusundan doğmuştur. Batı düşüncesindeki antropomorfik algının sanatta taklide (mimesis) yönelmesi doğal bir sonuçtur. Bir kez Tanrı, insanbiçimsel derekeye düştükten sonra taklit yoluyla onunla hesaplaşma ve hatta onu alt etmeye çalışma vehmi galebe çalar. "Görmek, sahip olmaktır." Tanrının insanbiçimsel algılanmasıyla görüngülere hapsi, insanı aldatır. Görüngünün aldatıcılığı Kâbe gibi ikonlaşma potansiyeli taşıyan bir ögenin bile gizlenmesi sonucunu doğurmuştur. Kâbe'nin siyahla örtünmesi, İslam'da görüngünün aldatıcılığına yapılan önemli bir vurgudur. Kıble ile ilgili ayet-i kerimede de bu açıdan önemli bir anlam inceliği göze çarpar: Ayetteki "Kâbe'ye dönün" değil "Kâbe tarafına yönelin" ifadesi dikkat çekicidir.

Şeker Ahmet Paşa - Ormanda Oduncu

İslam estetiğinde amaç *temaşa* etmedir. Yürümekle (meşy) aynı kökten gelen temaşada her an yeni bir yaratılışta olan tabiatın işaret ettiği mesajın künhüne varmak için hareket esastır. *Temaşa* edimi, pasif ve silik bir seyirci derekesine düşürmez muhatabını. O, aktif bir nazarla teferrüç halinde olmalıdır. O yüzden tek bir form, tek bir an, sabit bir senaryo, tamamlanmış bir strüktür, donmuş ve sabitlenmiş bir imge her an yeni bir yaratılışın örtülmesidir. *Temaşa* ve *tenevvü*yle hedeflenen çoklu bakış ile zaman ve mekânda sonsuzluk ancak bu yolla mümkündür. İslam sanatları estetiğinde yeni bir şey ortaya koyma, evvelkilerden tümüyle ayrılma fikri bulunmaz. Zaman bir bütün halindedir ve kendini tekrar etmektedir. Sanatkâr da yenilik tutkusu peşinde koşmamalı hatta eskiyi tekrar etmeyi de bir kusur olarak görmemelidir. Bu anlayışta *aşinalık* vazgeçilmezdir. Sanat mefhumu, "yolculuk" metaforu ile ifade edilecek olursa modern sanatın, bilinmeyene, gizemli olana bir yolculuk iken İslam sanatının tanınan, aşina olunan bir menzile yolculuk olduğu söylenebilir. İslam sanatında temel bir özellik haline gelen, her üründe çok çeşitlense (tenevvü) bile her defasında tanıdık, bilinen bir imaj oluşturma fikri hem sanatçıyı hem de sanat eserinin muhatabını ortak bir zeminde bir araya getirecektir. Sanatçının, "özgünlük" ve "şahsiyet" kavramlarını iterek muhatabıyla buluştuğu bu ortak zemin, özlemini duydukları ve orada, daha önce tattıkları hissini veren nimetlerle donatılmış cennet imgesinin de bir habercisidir. ■

KAYNAKÇA

- Berger, John (1979). "Şeker Ahmet Paşa'nın Bir Resmi Üstüne" (Çev. Cevat Çapan), Sanat Çevresi, 11, 4-7.
- Hodgson, M. G. S. (1995). İslam'ın Serüveni I (Çev. A. Eker, M. Bozkurt vd.), İstanbul: Yeni Şafak Gazetesi Yay.
- Merleau-Ponty, Maurice (2012). Göz ve Tin (Çev. A. Soysal), İstanbul: İmge Yay.
- Özel, İsmet (2006). Bir Yusuf Masalı, İstanbul: Şule yay.

İslam Sanatının İki Ucu

TURAN KOÇ
Prof. Dr. İZÜ, İslami İlimler Fakültesi

Sanat söz konusu olduğunda ne kadar özen göstersek de yine anlatılamayacak, hatta ima ve işaretten öteye gidemeyecek olan bir durum söz konusu. Zaten sanat biraz da bunun için var. Yoksa bir şeyleri başkasına aktarmak için sanatın dışında, felsefe, bilim, tarih gibi epeyce disiplin veya bilgi alanı var. Dünyanın her yerinde ve uzun zamandan beri var. Ama yine uzun zamandan beri, hatta bu bilimler ve disiplinler olmadan önce de, sanat var. Böyle bir alan hakkında konuşmaya çalışacağım.

"Sanatın iki ucu" denince ilk bakışta görüleceği üzere, sanatın görme ve gösterme şeklinde iki boyutu, iki açılımı var. Görme, doğrusu sanatla ilgili değil; estetikle, bedii tecrübeyle ilgili bir şey. Görmeye geleneğimizde "müşahede" deriz, şahit olma deriz. Ama bu şahit olma herhangi bir duyu organımızla şahit olma değil, belki de bütün varlığımızla şahit olmadır. Buna felsefi dil ve söylemde "ayrımlaşmamış tecrübe" veya "tecrübe bütünlüğü" diyebiliriz. İrfanî geleneğimiz buna "vicdani zevk" der. Vicdani dediğimiz, varoluşsal tecrübe. Bu varoluşsal tecrübeyi kendi varlığımız üzerinden düşündüğümüz zaman dilimiz tutulur, bir şey söyleyemeyiz. Onun için şairler mecaz atına binmiş, ressamlar istiareye sarılmış, diğerleri "sanat" dediğimiz şeylerin başka dalında at koşturmuşlardır. Böyle bir alanda böyle bir tecrübeyi başkasına aktarmak ve o konuda en azından tatmin edici söz söylemek takdir edersiniz ki çok zor. Bütün insanlık bu konuda türkü çığırıyor, kendi hakikatini terennüm ediyor. Eline fırça alıyor, kalem alıyor, çekiç alıyor, mimari eser yapıyor; boyalar, renkler, kelimeler, dizeler, beyitler... Yine de bitmiyor. Çünkü insan bitmiyor. Çünkü İbn Arabi'nin diliyle "Tecellide tekrar yoktur." Ben bir saniye öncemin aynısı değilim, misliyim. Ondan ikinci misle ne aktarılabilir onu bilmiyorum. Bunu söylese söylese sanat söyleyebilir. İşte böyle bir alanda bir şeyler arz etmeye çalışacağım.

"İslam sanatının iki ucu" dedim ama her tür ve düzeydeki sanat için geçerli olan bir şey bu. Bu resim olabilir, nakış olabilir, heykel olabilir, halay olabilir; çeşitli türleriyle edebiyat olabilir. Önce demek ki bir görme söz konusu. Geleneksel dil ve söylemimizde biz bu görmeye, bir başka açıdan "telakki" diyorduk. Peygamberimizin vahyi telakki ettiği gibi biz de hakikatlerden, şahit olduğumuz, müşahede ettiğimiz şeylerden bir şeyler telakki ediyoruz, onu içselleştiriyoruz, onunla bütünleşiyoruz, oradan bir şeylere eriyoruz, bir şeylerle buluşuyoruz. Bu biricik bir tecrübedir, yegâne, *unique*, yekta bir tecrübedir. İşin bu kısmına "estetik" diyorlar. Tıpkı iman gibi, "eşhedu" diyoruz, "a'takidu" demiyoruz, "şahit oldum" diyoruz. Bu şehadet bizim varoluşsal şartlarda tanık olduğumuz bir şeye şehadetimizdir. İman ikrarı şuhud'un, daha açık bir söyleyişle görülen şeyin bizim tarafımızdan ikrar edilmesi, açığa vurulmasıdır. İmanda önce şehadet var, kalp ile tasdik ediyorsunuz, dil ile de ikrar edeceğiz. Buna benzer şekilde sanatta da önce bir şeyi görüyor, müşahede ediyor, (*şuhudî* ve ıyânî der bizim geleneğimiz) bütün varlığıyla bir şeyi görüyor, bir şeye tanık oluyor ve bu tanık olduğunu çevresine, arkadaşlarına ve hatta belki de kendisine ikrar ediyor, seslendiriyor, çığırıyor. Bir şey hakkında konuşmuyor, o hakikati terennüm ediyor, dışa vuruyor. Zaten dışa vurma sanatın tanımında önemli bir yer tutar. İslam sanatı da bu anlamda bir hayat tecrübesinin, hakikat tecrübesinin, kalbimizde olup bitenlerin bir şekilde dışarıya ifşasıdır. Yaşadığımız tecrübenin dışarıya ifşasıdır.

BÜSAM Şehir Akademi Doğu Batı Konferansları'nda Yapılan Sunumun Çözümü, 22 Kasım 2019

İşte ifşa durumuna geldiği zaman gösterme durumuna geçmiş oluyoruz. Önceki yaşadığımız görme, ikincisi bunu gösterme. Görme manadır, anlamdır, hakikatle buluşmadır. Gösterme dildir, formdur. Göstereceği şeyi hangi sanat dalında gösterecek, resimle mi gösterecek, şiirle mi gösterecek, edebiyatla mı gösterecek onu bilmiyoruz. Yani sanatın türüne ve sanatçıya kalmış bir şey bu. Tabiî, herkes görür, herkes bir yerde şairdir, herkes yaşar, zevk dediğimiz tecrübe hepimize aittir, hiçbirimiz ondan -iyi ki- uzak değiliz. Ama bunu bir de teknik anlamda yapanlar var; işte onlara sanatçı diyoruz.

Dolayısıyla bir estetik var. Bu doğrudan doğruya, tecrübe edenin neyi nasıl tecrübe ettiği konularıyla ilgili. Beğenme nedir, güzel nedir gibi sorular burada söz konusu oluyor. İkincisi, bunu dile getiriyor. Hangi dil ile hangi düzeyde söylüyorsa, onu sanatçının ne ölçüde başardığı meselesi karşımıza çıkar. Bunun üzerine konuşurken konu yine felsefeye geliyor, sanat felsefesi başlıyor bu defa. "Estetik" dediğimiz güzellik felsefesi, güzelin ne olduğu, ikincisi bunun dile getirilmesi, üçüncüsü bu dile getirmenin resimde, heykelde, şiirde, edebiyatta, mezar taşları yapımında, mimari, mekân kullanımında nasıl olduğu...

Sanat dediğimiz etkinlik, bu bir ucuyla görme bir ucuyla gösterme işi, en azından iki bin yıldır nasıl gelmiş diye baktığımız zaman, benim görüşüne itibar ettiğim kişiler bunu üç döneme ayırıyor.

Öncelikle klasik dönem. Bunun Batı'da özellikle resim heykel sanatındaki klasisizmle ilgisi yok. Klasik derken geleneksel sanatı kast ediyorum. "Gelenek" derken de kısa vadeli bir şeyi kast etmiyorum. Hem Batı, Hıristiyan ve Yahudi dünyası için, hem bizim için. Hani "*Şit doğdu âna nakletti nur*" diye mevlitte vardır, gelenek dediğimiz uzun süren bir gelenek. Ama bunun bizim idrakimize, anlamamıza, algılamamıza, okumamıza açık olan tarafı elbette, kitaplar var önümüzde, Kur'an, Tevrat, İncil var, bunlar üzerine yazılmış olanlar var ve bunların gösterdiği istikamette ortaya konmuş eserler var. Bu eserler bugün anladığımız anlamda sanat olsun diye ortaya konmuş eserler değil. Bugün bizim sanat kelimesinden anladığımızla Mimar Sinan'ın "sanat" kelimesinden anladığı aynı şey değil. O hayatını, adanmışlığını bir şekilde o dille dışa vuruyordu, biz bugün biraz bundan uzaklaşmış görünüyoruz. Onun için bu klasik döneme geleneksel dönem diyebiliriz. İkincisi modern dönem, üçüncüsü post modern dönem.

Fuzuli'den bir gazel takdim edeyim. Söyleyeceklerime belki atıfta bulunma imkânı da verir. Bütün şiirleri önemli, ama onun burada, şu gazelde çok önemli şeyler söylediğine inanıyorum. Bunu arz edeyim. O ne diyor, sözgelimi, post modern sanat ne diyor? Belki karşılaştırma imkânımız olur.

Nice yıllardır ser-i kûy-i melâmet bekleriz,
Leşker-i sultân-ı irfânız, velâyet bekleriz.

Sâkin-i hâk-i der-i meyhâneyiz, şâm u seher
İrtifa'-ı kadr için bâb-ı saadet bekleriz.

Cîfe-i dünya değil kerkes kimi matlûbumuz;
Bir bölük ankalarız, Kâf-i kana'at bekleriz.

Hâb görmez çeşmimiz endîşe-i ağyardan;
Pâsbânız; genc-i esrâr-i mahabbet bekleriz.

Suret-i dîvâr ediptir hayret-i ışkın bizi;
Gayr seyr-i bağ eder, biz künc-i mihnet bekleriz.

Kârvân-ı râh-ı tecrîdiz; hatar havfın çekip
Gâh Mecnun gâh ben devr ile nevbet bekleriz.

Sanmanız kim geceler bîhûdedir efgânımız;
Mülk-i ışk içre hisâr-i istikamet bekleriz,

Yattılar Ferhat u Mecnun mest-i câm-i ışk olup;
Ey Fuzûlî biz olar yattıkta sohbet bekleriz.

Kısaca arz edeyim. "*Nice yıllardır ser-i kûy-i melâmet bekleriz*" "Nice yıllardır", sabit kadem olmayı ifade ediyor, yıllar yılı bu sevdanın peşindeyiz. Melamet; İbn Arabi, Gazalî, kardeşi Ahmed Gazalî, Attar, Senai, İbn Fârız, Yunus Emre gibi tasavvufta, irfani tecrübede kutup makamına gelmiş kişilere "melâmî" diyorlar. Celal ve cemal hazretiyle sürekli yüz yüze olma tecrübesini –en azından tanım gereği- yaşamış kişiler. "Ya ilahî hazretinden hacetim" diyor ya Süleyman Çelebi, öyle bir varoluşsal hazır bulunma, ilahî huzurda olma tecrübesine gönlü açık insanlara "melâmî" diyorlar. Öyle ki bunlar böyle bir tecrübe karşısında müşahede ettiklerinden başka hiçbir şeyle ilgilenmezler.

"*Leşker-i sultân-ı irfânız, velâyet bekleriz.*" İrfan da *ilim* değil; yine zevkle, yani doğrudan tecrübeyle ilgili. Veli dost demek. İrfan sultanının askerleriyiz, dostluk ülkesini bekleriz.

"*Sâkin-i hâk-i der-i meyhâneyiz, şâm u seher*" Meyhanenin kapısının eşiğinde toprağa çökmüşüz, akşam sabah oradan kalkmayız. *Meyhane* hakikat kapısı anlamında. Eğer bu bir tekkeyse, orada onu irşat eden birisi de var.

"*İrtifa'-ı kadr için bâb-ı saadet bekleriz.*" O kapıdan kovulmazsak, makamımız yükselsin diye mutluluk kapısını bekleriz. Bundan başka mutluluk yok, diyor.

"*Cîfe-i dünya değil kerkes kimi matlûbumuz;*" Çoğu insan makam, mansıp, mevki peşinde; ama bizim istediğimiz cife/abur cubur şeyler değil.

"*Bir bölük ankalarız, Kâf-i kana'at bekleriz.*" Kâf-ı kanaat Arapçada darbı mesel olmuş. Dünya dediğimiz, Hz. İbrahim bile oğlunu çok sevdiği için, "Çocuk!" dedi, "beni Allahtan ediyorsun; senden vaz geçmem gerek, yok olman gerekir!" Böyle bir bakış açısı. Kaf-ı kanaat bekleriz, başka bir şeyde gözümüz yok; bizim o kapıda olmamız yeter.

"*Hâb görmez çeşmimiz endîşe-i ağyardan;*" Başkasına kapılmaktan, tutturduğum çizgiden saparım korkusundan gözümüze uyku girmiyor.

"*Pâsbânız; genc-i esrâr-i mahabbet bekleriz.*" Bekçiyiz, muhabbet sırlarının, ballar balının hazinesini bekleriz.

"*Suret-i dîvâr ediptir hayret-i ışkın bizi;*" Aşkından öyle sermest olduk ki duvardaki resme döndük, canımız çekildi.

"*Gayr seyr-i bağ eder, biz künc-i mihnet bekleriz.*" Başkaları AVM'lerde dolaşır, oturur çay kahve içer; biz sıkıntı, keder köşesinden ayrılmayız; bu durum bizim bir zevktir.

"*Kârbân-ı râh-ı tecrîdiz; hatar havfın çekip*" Rah-ı tecrit şu: Tasavvuf yolunda üç büyük tecrübeyle karşılaşıyoruz. Birincisi "tecrit", mümkünse sadece mal mülkten değil, kendinden bile sıyrılmak, kendinden bile kurtulmak, dinine dönmek, senden ne isteniyorsa ona diyanetinde bürünmek anlamına geliyor. Tecritten sonra "tefrit" gelir, tek kalırsın. Çünkü böyle bir güreşe çıkmak kolay değil. Ondan sonraki daha zor makam tek kalmak. Zaman zaman söylüyorum, Muhammed İkbal "Kulluk, benlik bilincinin çiçeğe durmasıdır." diyor. Senin ben'in ilahî hazretle karşı karşıya olduğu zaman başka hiçbir şeyi gözün görmüyor. Üçüncü aşaması da "tevhit"tir. "*Kârbân-ı râh-ı tecrîdiz; hatar havfın çekip*" Biz böyle bir arınma yolundayız,

"*Gah Mecnun gah ben devr ile nevbet bekleriz.*" Fuzulinin şairliği buradan geliyor. Mecnun öleli yüzyıllar olmuş, ama Fuzûlî onun hatırasını koruyor; gelenek böyle bir şey.

"*Sanmanız kim geceler bîhûdedir efgânımız;*" Bağırıyor, çağırıyor, inliyor, feryat figan ediyor.

"*Mülk-i ışk içre hisâr-i istikamet bekleriz,*" Aşk ülkesinde istikamet kalesini bekliyoruz. Fuzuli'nin yaşadığı dönemlerde kaleleri bekleyenler, bekçiler geceleri her yerde "hazır ve nazır" olduklarını duyurmak için bağırırlarmış. Fuzuli, ben inliyorum; ama benim iniltim böyle bir kale beklemek değil, ben istikamet kalesini bekliyorum, onun için iliyorum diyor.

"*Yattılar Ferhat u Mecnun mest-i câm-i ışk olup;*" Ferhat ile mecnun aşk kadehinden sarhoş oldukları için yatıyorlar.

"*Ey Fuzûlî biz olar yattıkta sohbet bekleriz.*" "Sohbet" kelimesi, bugün anladığımız anlamda söyleşi anlamına gelmez; birliktelik demektir; biz onlarla beraberiz, yani bu geleneği sürdürüyoruz.

Bu şiir bir örnek olsun, şimdi geleneksel sanatın özellikleriyle ilgili bir iki hususu arz edeyim.

Klasik dönem, ister Batı sanatı olsun ister bizim sanatımız olsun, hikmet burcuna yükselmeye çalışır. Var bir hikmeti, böyle özetlenebilir. Ama hikmette bilgi vardır, hâkim olma vardır, Ahkemu'l hâkimîn'e ilişkin bilinç vardır, bunun farkında olma vardır. Bu Batı için de böyledir. Latince bir cümle almışım: "Ars sine sapientia nihil/Hikmetsiz sanat hiçtir." Büyük sanatçılar, Raphael bir kiliseyi süslerken kafasında böyle bir şey var.

Klasik sanat hakikate meftundur. Hakikatin dili olmaya, onu dile getirmeye bağlıdır, hakikatten ayrılmaz. Hakikat hem iyidir hem güzeldir, usandırmaz. Mesela bizim nakışlarımız, minyatürlerimiz, hatta mezar taşlarımız, hemen hepsinin üzerinde "Hüve'l-Baki" yazar. Yani mezar taşı ne kadar güzel olursa olsun geçicidir, baki olan O'dur. Bu teolojinin yanındadır, onu desteklemek için vardır, onun bir dilidir. Camideki süsler dinimizin bir dilidir. Sanatımız, çeşitli bölge ve dönemlerde, bakış açılarından, tecrübe tarzlarından dolayı küçük farklılıklar gösterir; ama hepsi aynı şeyi paylaşır.

Belli bir üslup ve ifade kaygısı taşır. Biraz önce okuduğum şiir de böyle, Baki'den de okusak böyle, Necati'den de okusak böyle, Arapçadan da okusak böyle, Farsçadan da okusak böyle.

Bir şeyi daha arz edeyim, bununla ilgili bir makale yazmıştım. "Bekleriz, bekleriz, bekleriz" diye geçiyor okuduğum şiirde kafiye. İslam'la tanışmadan önce ne Arap şiirinde, ne Fars şiirinde, ne de bizim şiirimizde redifli kafiye yoktur. Bu doğrudan doğruya Kur'an'ın dil ve üslubundan etkilenerek ortaya konmuş bir şiir tarzıdır. "*Febi eyyi âlâi rabbikumâ tukezzibân*" ayetinden veya sıfat çiftleriyle biten ayetlerden etkilenildiği söylenir, o kanaatteyim.

Akla daha fazla önem verir. Şimdikiler önem vermiyor mu? Şimdikiler akla değil rasyoya önem veriyor. Bizdeki aklı düşünürsek, akl-ı meaş var, akl-ı mead var; kutsi akıl var, faal akıl var, müktesep akıl var; şimdi olduğu gibi salt araçsal bir şey olarak görülmez akıl.

Etik, estetik, epistemolojik, ontolojik değerler bir

bütün oluşturur. Yani klasik sanatta iyiyi güzelden, ahlakı estetikten, ahlakı hakikatten, hakikati faydadan ayırmak mümkün değildir.

Sanatçının bireysel özellikleri oldukça geri plandadır. Biraz önce okuduğum şiir "bekleriz" diyor. Şimdiki şair, biraz cür'etle söylersek, "beklerim" der. Klasik sanatın dil ve söyleminde ortak varoluş tecrübesinin kokusunu, sesini, tınısını her zaman duyarız. Sanatçının kültürel kodları, ortak varoluş ön plandadır. Kültür nasıl davranıyorsa şiiri onun içinden, onun hizasında bir yerden okuruz; şairin şiirinin dilinin, söyleminin yegâne, biricik olduğuna oradan ulaşırız.

Uzun süren bir kendi geleneğine sahiptir. Belli dönemde belli şiirler kendi geleneğini oluşturur ve bu çok uzun sürer. Kısaca, şöyle diyebiliriz: Tanzimat edebiyatına gelene kadar edebiyatımızı dönemlere ayırmamız söz konusu değil. Buradaki edebiyatın bir benzerini İran'da da başka yerde de görebiliriz. Bu, öyle sanıyorum ki, Batı edebiyatı için de böyledir.

Modern döneme gelince "geleneksel sanat hikmet burcuna tırmanmaya çalışır" demiştik, modern sanat hikmetten kopmuştur. Hikmet ne? Varlığın önünü sonunu, perdenin önünü arkasını görme veya göstereni görme veya en azından görenlere saygı duyma. Geleneksel dönemde, sanatçılar "benim bilmediğim, bilgimize kolay kolay açılmayan çok daha başka şeyler var" çizgisi üzerinde yürürlerdi. Bu dönemdeki insanların kozmoloji, âlem bilgisi sınırlı ama hayalleri çok geniş. İşte bu hayallerinin açıldığı yerler hep hikmete açıldıkları kapılar olmuştur diyebiliriz.

Modern dönemde hakikat yerine gerçeklik öne çıkmıştır. Hakikatle gerçeklik çok farklı anlamlarda. Hakikat her şeyden önce, Hak'la ilgili bir şeydir. Hakikatler sonsuzmuşçasına çoktur, şu bir hakikat, bu bir hakikat, her birimiz bir hakikatiz, bu bir yerde Hakk'a da atıfta bulunur, bunu okurken O'nu da okursunuz. Gerçeklik derken, tabiri caizse, salt realite öne çıkıyor, çıplak olgu ve olaylar kalıyor ortada. Bu olgu ve olaylar laboratuvarda nasıl tanımlanıyorsa o olarak ortaya çıkıyor, realite dediğimiz o.

Aşkın olanla bağlarını koparmaya yönelmiştir. Tabii Van Gogh kopardı mı? Hemen öyle bir yargıya varamıyoruz; ama genel özelliği bu, makas gittikçe açılıyor.

Psikolojizm ve natüralizm egemendir. Sanatçının bireysel kimliği ön plandadır. Çok büyük ölçüde, gerçeklik algılarını kendi psikolojileriyle, kendi hayat tarzları ve tecrübeleriyle yoğurarak, onlarla harmanlayarak dile getirmeleri öne çıkıyor. Ama geleneksel şair "fuzûlî" diyor kendisine. Sözlük anlamıyla, lüzumsuz, gereksiz bir şey. O "fuzuli," yani "fazlalık, gereksiz şey" derken, modern dönemde sanatçının adı daha büyük harflerle yazılıyor. Kendisi de farkında bunun. Eskiden öyle değildi. Eskiden bir şeye bağlı olma vardı. "Bağlı sanat" diyebiliriz.

Hakikatten uzaklaşıldığı için, hakikate meftun olma durumu bittiği için, çok çeşitli açılardan sanat değerlendirmeleri, değer koymaları ortaya çıkıyor. Dil ve üslup eskiden olduğu gibi ortak değil. Ortaklığın içerisinde Fuzuli'nin kendisini buluyorduk, burada, moderrn dönemde her sanatçının kendine özgü, kendi özellikleri üzerine kıvrılan bir dili var.

Geleneksel sanat ne kadar temsile dayanıyorsa (*temsil* kelimesini analoji anlamında kullanıyorum) modern dil ve sanat o ölçüde analiz etmeyi, ayrıştırmayı, tikele atıfta bulunmayı, biraz cür'etle söylersek, seviyor. Şöyle arz edeyim, Yahya Kemal'in bir beyti var, "*Eslaf kapıldıkça güzelden güzele/ Fer vermiş o neşveyle gazelden gazele*" Güzelden güzele yatay düzeyde kapılmıyor, buradaki güzelden yukarıdaki güzele... Dünyada gördüğümüz her türlü güzelliği cemalin cilveleri olarak gördükleri için asılmışlar gazele. Benim anladığım bu.

Biraz önce "psikolojizm" dedim. Şöyle bir örnek verebilirim: "*Güzelliğin beş para etmez bu bendeki aşk olmasa*" Bunu Fuzuli söylese işi bitiktir, çünkü onun güzel dediği aynı zamanda Allah'ın ilmi, bilgisi, iradesi ve kudretinin tezahür ettiği mazhardır, onun görünme yeridir; mecradır, parladığı ışıldadığı yerdir; meşheddir, bizim tarafımızdan görüldüğü, müşahede edildiği yerdir. Böyle bir şeye nasıl güzelliğin beş para etmez dersin. Buna psikolojizm diyoruz. Ben Veysel'in böyle bir şey söyleyeceğine inanamıyorum; burada bir şeyler olmuş gibi, dizgi, baskı vs. Bilemeyeceğim. .

Post modern döneme gelince, post modern dönemde imaj öne çıkmıştır. İmaj görüntü demektir, şiirin resme kayması demektir, resim üzerinden yürüyor biraz da. Bizdeki mazmunu bu imajın karşılaması mümkün değildi. İmajlar kendinden başkasını temsil etmez. Geleneksel sanatla post modern sanat arasındaki en büyük fark da bence budur. Post modern sanat sadece görüntüye bak diyor, başka bir şeye bakma. Onun için boş çerçevelerle resimler var, altına da yazıyor, "ayna" diyor.

Söz değersizleşmiştir. Sözü kelam anlamında aldım. Kelam, yani Batı dillerinde "parole" dediğimiz şey, "language" değil. Dil bir formdur, aynı görüntü gibi. Form ortaya çıkıyor; ama söz yok içinde. Mesela biz "Kelam-ı kadim" deriz, "lisan-ı kadim" demiyoruz. Form var; ama içi boş. Dolayısıyla imaj öne çıkıyor. "İmaj çağı/görüntü çağı" diyorlar; bunu hepimiz zaten fiilen yaşıyoruz.

Hemen hemen hiçbir şey anlatmamayı tercih eder post modern sanat. En uç örneklerinde tabii. Hatta anlattığı şeyi bile daha anlatırken inkâr etmeyi sever. Zihni bir soyutlamaya, abstraksiyona önem verir. Biraz önce arz ettiğim tecrit soyutlama değil, soyunmadır, sanatçının mücerrede açılma durumuyla ilgili, öyle bir tecrübe üzerinden gelişen bir şey; zihnî bir kurgu değil, düzmece değil. Soyunma yalın kılıç kalma, tüfekten çıkan mermi gibi, sıcak, alevler içinde, istikameti neyse o hedefe yürüme iken, asıl orada ben olurken, burada, post modern sanatta bu kayboluyor.

Hülasa, aşkın ilke inkâr edilir. Laplace'ın söylediği. Hakikat gereksiz bir hipotez; anlammış, doğruymuş, hakikatmiş, boşuna bir şey. La Mettri: "makine insan"a doğru açılıyoruz. İnsan kalmıyor. Tabii 19. yüzyılda bu anlamda çok daha bıçkındı bu insanlar. İnsan ölünce Nietzsche de; "Tanrı öldü." dedi. Biraz cür'etli bir benzetme, ama, füzenin ateşleneceği yer insandı, insan gitti. Bu tür görüşler işte ondan sonra ortaya çıkıyor. Asıl delil biziz çünkü bir yerde, neye delil olacaksa.

Varlık/vücud maddeye, insan beşere indirgenmiş oluyor. Tabii, "beşer" dediğimizde, kelimenin anlamı *beşaret*'ten *mübaşeret*'ten. Doğrudan doğruya Allah'ın karşısında olduğu için beşer, bir ayna olduğu için; çünkü Allah'ın cemalini gösterecek en parlak ayna insan. Beşeri hangi anlamda kullandığımı böyle not düşeyim.

Varoluşun anlamı ortadan kalkıyor, çırılçıplak insan ve onun günlük maişeti önem kazanıyor. Vücut gözle görülen realiteye indirgeniyor.

Bu üç dönem son derece önemli. Yaptığım bu taksimat sadece bizim sanatımız için veya herhangi bir düzeydeki

sanat ve dil için değil, bütün dünya için söz konusu. Tabii Batı'daki bilim, bilgi, teknoloji şiddetli bir şekilde etkilediği için ister istemez bunu biz sanatta da yaşadık. Hatta bunu en önce duyduğumuz yer sanattır. Şeyh Galip'ten sonra nice şairimizin şiirle resim çizdiğini görüyoruz. Ki Fuzuli'nin bu şiirinde resim yok. Çünkü Kur'an-ı Kerim'de resim yok. Kur'an-ı Kerim'in üslubuna baktığımızda, "*Elhamdu lillâhi rabbi'l-âlemîn/Varoluş hamdim âlemlerin Rabb'inedir.*" Gel bunu tasvir et, bir imaja dönüştür. Mümkün değil. "*Maliki yevmiddin/Din gününün sahibidir.*" Din gününün ne olduğunu daha anlamış değiliz ki oradan bir resim çıkaralım. "*Yalnız sana kulluk ederiz.*" "*Yalnız senden yardım dileriz.*" Bunlar nokta nokta vuruyor. Şimdiki şiir diyor ki burada konu bütünlüğü yok, Fuzuli'nin şiiri gibi bir oradan bir buradan, bir hikâye anlatmıyor. Tabii ki hikâye anlatmıyor. Çünkü hikâye gelişme çizgisini takip eden bir dile oturur. Kur'an böyle olmadığı için bu şiir de böyle olmuyor.

Giriş konuma dönüyorum. İslam sanatının iki ucu olduğunu söylüyoruz. Bunlardan biri estetik tecrübe, estetik algı, bedii haz ve kavrayış. Şimdi estetik göze indirgenmiş bir şekilde. Post modern dönem imaj çağı olduğu için; nerede var, nerede yok hep imajla, görüntüyle, yansımalarla. Televizyonda bir şey görüyoruz. "Onda gördüğünüz hiçbir şeye inanmayın." desem doğru olur. Çünkü bütün haberler

kurgulanıyor, oraya postalayan ajanslar kurguluyor, üç beş makastan geçtikten sonra bana geliyor, ben de anladığım kadarıyla anlamaya çalışıyorum. Oysa sanat doğrudan tecrübeyi esas alır.

Aklî, rasyonel bilgide bir bilen özne bir de bilinen olduğu gibi, sanatta ve estetik tecrübede veya vicdani zevkte de bir tecrübe eden, yaşayan var bir de tecrübe edilen, tecrübeye konu olan var. Tecrübeye konu olan şey sanatçının gördüğüdür, müşahede ettiğidir, kendisine ayan beyan gelen ne ise odur. Şimdi bunu bize aktarması gerekecek. Bunu şöyle söyleyebilirim: Mevlana'nın bu anlamada yaşadığı tecrübe onun müşahedesidir, şuhud tecrübesidir. Peki, şiiri nedir? Yaşadığı tecrübenin ilk elden kendisi tarafından yorumudur, ikrarıdır. Tecrübenin kendisi değildir, tecrübeyi biz bilmiyoruz, çünkü anlatılacak gibi değil.

Bilgiyle estetik tecrübe arasında hem konuları hem de konularıyla ilişkileri bakımından önemli farklar var. Her şeyden önce şöyle diyebiliriz: Estetik tecrübede tanıma, şahit olma ve temaşa tecrübesi söz konusu olduğu hâlde; bilgide akli bir kavramı, kavrayışımızı soyut bir dile dökme, formüle etme söz konusudur. Formüle döküyor, şekle büründürüyor, bir nevi donduruyor. Ama sanat dondurmuyor. Sanat canlı bir şekilde onunla bağlantı kuruyor.

Bilgi, yani bugün anlaşıldığı şekliyle bilimsel bilgi tahlil edilmeye, irdelenmeye, incelenmeye, bölümlenmeye, analiz edilmeye yaslanır. Suya H_2O diyor, analiz etmiş. "H_2O gibi aziz ol" desem olmaz, ama "su gibi aziz ol" dediğiniz zaman bir şey söylüyorsunuz. Sanat su tarafında, bilgi H_2O tarafında olmuş oluyor. Estetik tecrübe daha çok terkip, ayrımlaşmamış tecrübe bütünlüğü. *"Hele bir cem-i havâs eyle de Galib nazar et"* Ey Galib, hele bir duyularını, duygularını, bütün varlığını birleştir de bir bak o zaman ne görünecek. *"Başkasın kendini suretle heyûlâ sanma"* Aman ha sakın kendini Aristoteles'in dediği gibi entelekya, madde-form ilişkisiyle açıklanabilir bir şey sanma. Yani kendini heyulanın, temel, öz, saf maddenin forma bürünmesi olarak görme, o zaman başka bir şey çıkar ortaya diyor.

Bir başka özellik, bilgide bilenle bilinen arasında bir mesafe vardır. Yani ben şu bilgisayarı bileceksem bunun içini açarım, tuşlarına vururum. Ama sanatta bir bütünleşme söz konusudur. Sanatta, estetik tecrübede bu mesafe kapanıyor.

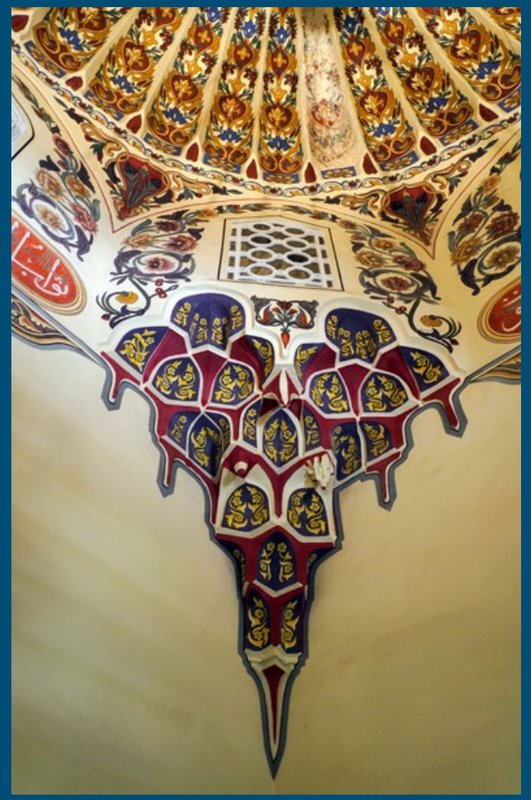
İslam sanatının (şiirinin) her beytinde, biraz önce okuduğum gibi, şairin sevgili diye hitap ettiği biri var, ama satır aralarına indiğiniz zaman *"Yok bu şehr içre senin vasfettiğin dilber Nedîm/Bir peri suret görünmüş bir hayal olmuş sana"* gibi bir şey çıkıyor. *"Karac'oğlan der ki ismim överler/Ağu oldu yediğimiz şekerler/Güzel sever deyu isnat ederler/Benim Hak'tan özge sevdiğim mi var"* Çapkın Nedim'i de böyle, işveli cilveli Karacaoğlan'ı da böyle, Şeyh Galip'i de böyle. Dolayısıyla "güzel" dediği şeyin arkasında, sultan dediği şeyin arkasında asıl Sultan var. *"Bir ben vardır bende benden içeru"* Benden içeru olan, benden daha derinlerde olan var. O'nun hakkında O'ndan uzaklaşarak konuşamam. Çünkü bilgi bir şeyin hakkında konuşur, ama sanat yaşadığını dışa vurur, sızdırır; bu da artık testisine bağlı.

"Ya ilahi hazretinden hacetim" Hazır bulunmandan hacetim. Nerede hazır bulunuyor? Şurada olsa da o tarafa dönsek. Ne tarafa dönersem O'nun Vechi oradadır. Bizim geleneksel anlayışımız bu anlamda âlemi Hakk'ın görünen, bize bakan Yüzü olarak görür. Kendisi de hakayıktan bir parça olduğu için kendisini onlardan ayıramıyor. Dolayısıyla böyle bir anlayış ister istemez tecrübe edeni tecrübe ettiği şeyle buluşturuyor. Önce bir buluşma söz konusu.

Elmalılı'nın çevirdiği Metalib ve Mezahib'e yazdığı önsözden: *"Ey Rabb-ı Müteâl... Sen bana vicdan dedikleri bir buluş, vücud dedikleri bir bulunuş bahşettin."* Vicdan iç bilgi, asıl bilme yetimiz, varoluşsal bilgi. Vicdana bulunç diyorlar, böyle Türkçeleştirdiler. Dolayısıyla bulduğun andan itibaren işte oradan vecd de geliyor. Şiirdeki vecd ve neşe, zevk oradan çıkıyor.

Onun için estetik tecrübede mesafe yoktur, eğer bu varoluş tecrübesiyse, "Ene'l hak" demekten başka elinde bir şey kalmaz. Şöyle deseydi: "O yücedir." "O yüceler yücesidir." Bunu kime söylüyor? Bunu ben size söylerim: Allah yücedir. Ahmet çok iyi öğrencidir der gibi, 3. tekil şahıs dili üzerinden aktarma. Hallac diyor ki sen kimi muhatap aldın ki Allah üçüncü tekil şahıs oluyor. Bunun üzerine "sen" demeye başlıyor, "Sen yücesin." İçinden bir ses, "Sen kimsin de bana 'sen' diye hitap ediyorsun, tefrika yaratıyorsun, ikilik çıkarıyorsun, yoksa muhalefet unsuru olarak mı karşıma dikiliyorsun?" Biraz sivrilterek söylüyorum elbette. Hallac "Ene'l Hak" diyor. Bu, asla onun tanrılık iddiasında bulunduğu anlamına gelmez, gelenek de bunu çok büyük ölçüde böyle anlamıştır.

"Zevk-i vicdani" diyor eslaf demiştik. "Zevk" kelimesini tat diye çeviriyorlar. Doğrudan doğruya; çok derin, yoğun, asli düzeyde yaşanmış tecrübeye "zevk" diyoruz. Vicdani



dediği zaman da varoluşsal, içten. Yani, "Sen bana *vicdan* dedikleri bir buluş, bir buluşma, bulma yetisi bahşettin." Dolayısıyla bu buluşmanın dili buluşma mantığının dilini ortaya çıkarıyor. Elbette biz insanız, çeşitli alanlarda çalışıyoruz, dilimiz çeşit çeşit; papatya da çiçek, gül de çiçek: Tıpkı bunun gibi, dilimiz de orada burada farklı kullanılabiliyor. "Sanatın dili budur." demek için; onun bir mezar taşı olması, Süleymaniye Camii olması, Sultanahmet Çeşmesi olması, Sezai Karakoç'un şiiri olması, Hasan Aycın'ın çizgisi olması hiç fark etmez. Tabii bunun da dayanakları var, vaktim kalırsa ona da temas edeceğim.

Zihnî kavrayışa dayanan, sözgelimi bilim, matematik ve mantıktan farklı olarak, estetik tecrübede ayrımlaşmamış bir tecrübe bütünlüğü söz konusu. Mevlana öyle diyor: "Bazen 'som altın' dedim sana, bazen 'güneş' dedim, bazen 'kapı' dedim, bazen 'dağ'. Hep seni anlatıyorum çünkü sen dile gelmezsin." Bilim çerçevelediği şeyi konuşur; bu yani sanat çerçeveleyemediği, ama gönlünün battığı, batırıldığı, bandığı şeyi. Fırından yeni çıkmış sıcak pide gibi.

Sanatta, geniş anlamda ele alındığında, her şeyden önce belli bir şeye, bir durum ya da olaya ilişkin bir görme, bir müşahede etme, şahit olma, tanık olma, onunla buluşma, telakki etme, bir içselleştirme durumu söz konusudur. Bu görme, en azından bilim ve felsefenin söylediği kadar, hatta belki yerine göre ondan da sahihtir. Nietzsche'nin rasyonalizm karşısındaki çığlığı da buradan ileri geliyor, varoluşçuluğun doğuşu, Heidegger'in söyledikleri de buradan hareketle söylenmiş sözler. *Varlık, zaman* derken, zaman içerisinde

ben var olacağım, zamanın, bu akıp giden şeyin içerisinde olan benim, biziz. Cüneyt, durmuş bir taşın başında, ayağıyla yoklamış: "Taş kardeş," demiş, "zamanın geçtiğinden haberin var mı?" "An nedir?" diyorlar ona. "Acı acı esen mutluluk rüzgârı." diyor. Yalan mı söylüyor? Doğrulaması yok bunun. Birileri tarafından bunun sağlamasını yapmak mümkün değil; gerçekten, çok önemli bir şey söylüyor. Eğer o ya da herhangi bir sanatçı bu söylediğiyle bizi buluşturuyorsa, işte sanatın, göstermenin tam ortasında, gördüğünü dile döküyor demektir.

Görmek inanmaktır. Hatırladığıma göre, bu isimde bir kitap da var. Bizim imanımız da "Eşhedu" ile başlıyor, "şahit oldum, tanık oldum." bunun en varoluşsal ifadesi. Bunun üzerine kitaplar yazmamız gerekiyor, tanık olmak, şahit olmak, şuhût sahibi olmak, buluşmak nedir, görülen ne, gören kim, ne kadar görüyor, neyi görüyor? O zaman da iş tahlile, analize gelir. "En iyisi iş böyle kalsın!" da denebilir; onu bilemiyorum; ama annelerimiz babalarımız biliyor, gönüllerinde buluyorlar.

Bu yüzden sanatın dili din diline daha yakındır. Aliya İzzetbegoviç, sanatın temsilcisi olarak Michelangelo, bilimin temsilcisi olarak da Darwin'i alır. Aynen bu şekilde Bertrand Russell'ın da "Mistisizm ve Mantık" diye bir kitabı var. Orada da kalbin hakikati peşinde koşan büyük dehalarla kafanın, zihnin doğrularını yakalamaya çalışan uğraşan büyük dehalar vardır. Hepsini takdir eder Russell. Ama bir de ikisini birleştirmeye çalışanlar vardır. O orada Heraklitos'u yüceltir. O mu iyi bu mu iyi? Tabiî, hepsi bizim için. Bilim de sanat da; ne var ki zaman zaman ve bazıları tarafından bu biraz görmezden geliniyor.

Tam bu noktada estetik telakkiden de söz etmemiz gerekiyor. Estetik telakki bu şahit olduğumuz şeyleri okuma, anlama, derinden idrak etme, içselleştirme, ona yetişme, onunla buluşma, onu yorumlama ve anlamlandırma tecrübesidir. Dolayısıyla "Sanatta anlam var mı?" vs. demeyeceğiz. O zaman niçin söylüyorsun bunları, sadece bir çerçeveye bir çizgi atıyorsun "Bunu oku..." diyorsun. Doğrusu, her şey, yani sanat eserleri güzel; ama en azından geleneksel sanatla post modern sanatın nerede ayrıldığını yakalamamız bakımından bunları gündeme getirmek, tartışmak önemli.

Tecrübe ve telakkimize açık olan şeyleri doğal ve yapay diye ikiye ayırabiliriz. Şırıltılarıyla dere, cıvıltılarıyla kuşlar, dalgalanışlarıyla çavdar tarlaları, çiçekler, papatyalar, bunlar doğal. Bir de insanların yaptığı var. Allah Teâlâ; "Dağlara, denizlere bakmıyor musunuz?" diyor. Kur'an-ı Kerim'de sık sık, "Size göz verdik, kulak verdik bunlara bakasınız diye." diyor. Bakmıyor, tecrübe etmiyor musunuz? Niye tecrübe edeceğiz? Çünkü bunlar sese dökülmeyen kelimelerdir, ayettir, işarettir. *"O hâlde ibret alın, ey akıl sahipleri!"* (Haşr 59/2) Yani buraya basarak bunu ileriye taşıyın, o zaman anlayışınız, kavrayışınız yükselir.

Ama modern sanat "tabiat mattır diyor. Yani kendisinden başka hiçbir şey göstermez Bu bir kabuldür. Modern dönemden itibaren başlamış, post modern dönemde tabir caizse tavan yapmış. Bugün bizim sanatımızın destekçisi mekanizmalar yok. Ama sözgelimi bizim Osmanlı döneminde, elbette İran'da Turan'da her bir yerde sanatımızı, şiirimizi destekleyen, takviye eden mekanizmalar vardı. "Mekanizma" dediğim, tabiatı, hayatı nasıl okuyacağımıza ilişkin destekleyici kurumlar. Bugün bu ya da benzeri kurumlar olmadığı için yeni, genç sanatçılar böyle eserler ortaya koyuyor. Bu olmadığı için, birçoğunun yazdığı, çizdiği başka bir atıf çerçevesinin içinde kalıyor. Bizim dünya görüşümüzün çizdiği atıf çerçevesinden ona ulaşmakta, onu anlamakta zorluk çekiyoruz. Çünkü bu atıf çerçevesinin dilinde, bizim dünya görüşümüzden farklı olarak, tabiat çıplak bir olgu, yüz on sekiz elementten ibaret kendi başına bir gerçeklik olarak takdim ediliyor. Bu elementler bozulmaz, yok olmaz, duruyorsa hareket etmez, hareket ediyorsa durmaz. "İyi de, ben yoktum, var oldum." desem ne diyecek fizik hocam bana. Ben var olmadım mı, beni neden kale almıyorsun? Varoluşçuların itirazı buradan geldi; ateistiyle, teistiyle.

Burada önemli olan âlemde, evrende olup biteni, "olgu ve olaylar (kevn u fesat) dünyası" dediğimiz gerçekleşişleri, yani olup biteni bütünlüklü, anlamlı bir tecrübeye dönüştürebilmektir. Böyle bir tecrübede, bizim dünya görüşümüze yaslanan sahih tecrübede, âlem (Arapçada bilinen şey anlamına geliyor) alem'dir Alîm'e, yani her şeyi Bilen'e. Hakâyık, var bulunan her bir şey Hakk'a alem'dir. Hakikatler Hakk'a alemdir. Hakka hakâyıktan ulaşıyoruz. "Hakikat" dediğimiz durumun bize görünen tarafı. Kelime'nin kelam'ın cüz'ü olması gibi. Kelam, bunu parçalara bölersek, bölünmez ya, ondan bir şey alırsak, tıpkı baklava tepsisinden bir dilim baklava almak gibi, aynı şeyi almış oluruz; yukarısı, tamamı baklava tepsinin; ama o bir dilim de baklava. Buradan baktığımızda bu hakikatler, yani olgu ve olaylar da Hakk'a ilişkin, O'na dair, O'nun hakkında bir kapı aralıyor. Onun için, "Divan şiiri tenevvüden ibarettir." gibi genellemeler çok cür'etli çıkışlar olarak görünüyor. Bu bağlamda çok dikkatli olmak gerekiyor. "Bu şiir, Divan şiiri sadece bir süslemedir; öyle dille oynamış durmuş." gibi sözler oldukça uçuk ifadeler, indirgemeler olarak görünüyor. Bu şiir, Divan şiiri bir şey bulduğuna inandığı için oradan ayrılmamış. Bunlar, divan sahipleri bilmiyor değil ki, bunlar da biliyorlar, düşünüyorlar. Yunus Emre, Fuzûlî bilmeyen, düşünmeyen birisi mi?

"Sensin bize bizden yakın - Görünmezsin hicap nedir
Çün aybı yok görklü yüzün - Üzerinde nikap nedir
Sen eyittin ey padişah - Yehdillahu limen yeşâ'
Şerikin yok senin haşa - Suçlu kimdir ikap nedir"

Bilmiyorlar mı, bu şiirde bilgi yok mu, dalgalandıkları dönem olmuyor mu, bunlar hiç mi büyümediler, hiç mi acze düşmediler, hiç mi soru sormadılar, hiç mi dara düşmediler. Biraz sonra geliyor, bunun nerelerden kaynaklandığı konusuna geçebiliriz.

Sadede dönersek; İslam sanatı için asıl olan tecrübedir. Böyle bir sahih tecrübe yaşayan o sahih tecrübeye uygun bir dil bulur. Eğer bulmuyorsa, şimdilerde -hadi cür'etle söyleyelim- böyle bir şeyi dile getiren çıkmıyorsa, çıkmasını bekliyoruz. Çünkü o tecrübe sanatçıyı buna zorlar, durdurmaz. Mevlana'nın bir dizesi de bu bağlamda son derece önemli. *"Biz bir bağlamayız senin tırnak vurduğun"* diyor. Mutlaka o tırnak vurur, durmaz. Sanatçı da bir yerde kendi hakikatini bulduğunu, buluştuğunu, erdiğini, eriştiğini ona uygun bir dil ile terennüm eder.

Bir daha söylemek durumundayım, geleneksel İslam sanatımız, İslam sanatı bu yaptıklarını sanat olsun diye yapmıyor. Hele hele "sanat sanat içindir" diye bir şey bizim sanatçılarımızın akıllarından herhâlde hiç geçmemiştir. Zaten onlar bizim bugün okuduğumuz anlamda, "empresyonist akım şöyle diyor," "dadaizm böyle diyor," "Kandinski diyor ki. . ." gibi, sanat nazariyelerinden sanata inmiş değiller. İmanlarının gereği olarak terennüm etmiş onlar söylediklerini. Dolayısıyla bu sanat, her şeyden önce, İslam'ın bir dilidir. Bunu aldığın zaman din dilsiz kalır. Schuon gibi söyleyebilirim, bir dinin sanatı yoksa o din büyük bir din değildir. Sanatı orada tırnak içinde kullanıyor, din sanat mı, hayır. Ama diyor ki sen sanat mı yapıyorsun, sanat budur. Biz de Kur'an'ın icazı diyoruz. Hem vecizdir hem aciz bırakır hem mucize. Bunu diyoruz ama Şeyh Galip gibi demiyoruz. Kur'an'ı iyi anlaman için şiiri iyi bilmen, hatta şiir yazman gerekir diyor.

Mazhar, meşhed ve meclâlar bu anlamda bize ne kadar açıksa, bunları ne ölçüde Cemal ve Celalin cilveleri olarak görebiliyorsak kulluğumuz da o ölçüde kıvam buluyor. O cilvenin nereden kaynaklandığını biliyorsan bilen oluyorsun. *"Hiç bilenlerle bilmeyenler bir olur mu?"* (Zümer 39/9) Yoksa müşrikler daha bilgiliydi. Bugün bakıyoruz, Kur'an-ı Kerim'de geçen "ilim" kelimesinden hareketle Kur'an-ı Kerim bilgiye, bilime önem veriyor diyoruz. Ama hangi bilgi, ne tür bilgi, hangi düzeyde bilgi, neyin bilgisi, neyle ilişkili bir bilgi, bilginin kaynağı ne, hatta bu bilginin değeri ne; bunları sorduğumuz zaman bugünkü genel bilgi anlayışımızla aradaki mesafenin epeyce açıldığını görüyoruz.

Önemli olan olup bitene şahit olmak, böyle bir temaşa tecrübesi yaşamaktır. Bu temaşa tecrübesi, durup dururken yaşanmıyor. Hepsi bir bütün ama ister istemez insanı bir köşesinden, bir boyutuyla dile getirmeye çalışıyoruz. Bunu, bu duru en ince ayrıntısına varıncaya kadar konuşmak gerekir. Bunun için de İslam'ın varlık tasavvurunu iyi bilmemiz, oradan yola çıkmamız gerekiyor. Şimdi modern felsefede varlık deyince ne anlaşılıyor, hangi tarzlarda anlaşılıyor düşünecek olursak bunun empirizmi var, idealizmi var, rasyonalizmi var, varoluşçuluğu var, bunların her biri bizim fakültelerimizde okutuluyor; bunun üzerine daha başka "müspet", deneysel bilimler de okutuluyor. Biz bunları aldıktan sonra burada işaret etmeye çalıştığım düzeye çıkmak, o kulvardan yürümek biraz zor olur, en azından zor görünüyor.

İslam'ın bilgi anlayışı nedir, geleneksel sanatımız neye bilgi diyordu? *"Marifet sende hüner sende hakikat sende"* Hüner kalmadı, hakikat kalmadı, marifet de kalmadı. "Şu şiir güzel" deniyor bize, şairi de güzel; güzel şiir yazıyor;

saygı duyarız. Ama derinlere inildiğinde, bizim dünya görüşümüz açısından bakıldığında kısa metrajlı, fazla bir yere gitmiyor gibi geliyor bu şiirler, bu tür sanat eserleri çoğu örneklerinde.

Ve değer telakkisi. Eğer güzellik izafidir diyorsan, işimiz bitmiştir. O zaman etik de izafidir. İyi, iyilik izafi, görece ise; güzel, güzellik de izafidir. İyi de, eğer bunlar izafiyse niye debelenip duruyoruz. Bunu her gün söylüyoruz. Burada izafilikle ne kastedildiğini bütün içerim ve uzantılarıyla araştırıp anlamadan indirgemeci bir izafilik anlayışına bağlanmak bizi bir çıkmazla karşı karşıya getirir. "Eslafımız hakikat peşinde olmuş, hakka hakikate meftun olmuş" dedik biraz önce. Varlık, var olmak (vücud) başlı başına bir değerdir; Müslüman sanatçının gördüğü her şey değerlidir, kendisi ona aittir, her şey gibi o da O'na aittir. Varlık tasavvuru böyle olduğu için, bilgilenme, bilme mekanizmaları böyle olduğu için, tekkeleri de buna göre kurduğu için, şiir, sanat büyük bir kaynak, destek bulmuştur.

Şöyle bir şey anlatayım, sonra yavaş yavaş bitireyim. Bunu yine bir yerde yazdım. İbn Arabi'nin "Kitabu'l Cemal" diye küçük bir risalesi var. *"Allah'ın kitabında hiçbir ayet ve varlıkta hiçbir kelime yoktur ki bunun kemal, cemal, celal diye üç yönü olmamış olsun."* Kemal bizatihi bilgimize konu olan şeydir. Ama kemal, cemal ve celal iç içe. Cemal daha çok güzellik; celal görkem, ululuk, azamet, ihtişam. Bunların hepsini birbirinin içinde görüyor. Hem varlık tasavvuru hem bilgi anlayışı hem de değer telakkisini bir arada barındıran temel bir ilke, bir dayanak noktası (şiar), başa konacak bir şey. Şöyle söyleyeyim: Bir çocuk küçük yaşta güzeldir. Küçüğün tecrübesi, küçüğü tecrübe etmek, büyüğü tecrübe etmek de ayrıca konuşulabilir. Küçük güzeldir. Büyük ise delikanlı olmuştur, yanına biraz mesafe ile yaklaşmak, en azından teenni gerekir. Ama ikisi de mükemmeldir, kemal içindedir. Daha net olsun derseniz, aslan yavrusunu üç aylıkken kucağınıza alırsınız, seversiniz, hatta öpebilirsiniz. Ama üç yaşındaki aslanda celal ortaya çıkmıştır. Oysa üç aylıkken de üç yaşında da mükemmeldir. Bilgi, değer, iyi, hakikat, bunların hepsi burada buluşmuş hâlde. İslam sanatının gördüğü şey böyle bir şeydir.

Modernleşme döneminden, Batılılaşma tecrübemizden önceki hangi şiiri (bunu, bilgi düzeyinde halk şiiri, divan şiiri, tekke şiiri diye bölümledik) açarsak açalım, arz etmeye çalıştığım şeylerin "şekil A'da görüldüğü gibi" denebilecek sayısız örneklerini görebiliriz. İster nakış olsun, ister cami, çeşme, medrese, duvar, ev, halı, çatal kaşık olsun, bunların hepsinde böyle bir şey var. Bunların hiçbiri "tam bana göre" değil. Bunlar çok büyük ölçüde "tam bize göre" yapılmış şeyler. Ha bunları sonuna kadar savunalım mı, ille doğru mu; hayır. Selçuklunun yaptığı gibi cami yapmamış Osmanlı. Bugün biz ille Osmanlının yaptığı gibi cami yapmak istiyoruz; ama kendisi Selçukluların yaptığı gibi yapmamış ki. Hatta son yıllarda biraz Selçukluya kayıyoruz ama bizim de kendi dilimizi bulmamız gerekir, elbette onların, eslafın dillerini gören bir dil. Bu husus çok önemli; çünkü hakikatin, hakikat tecrübesinin dili bir tane değil. Onlar o şekilde anlamışlar, o gün onu kurmuşlar; bugün elimizde beton var, başka şeyler var.

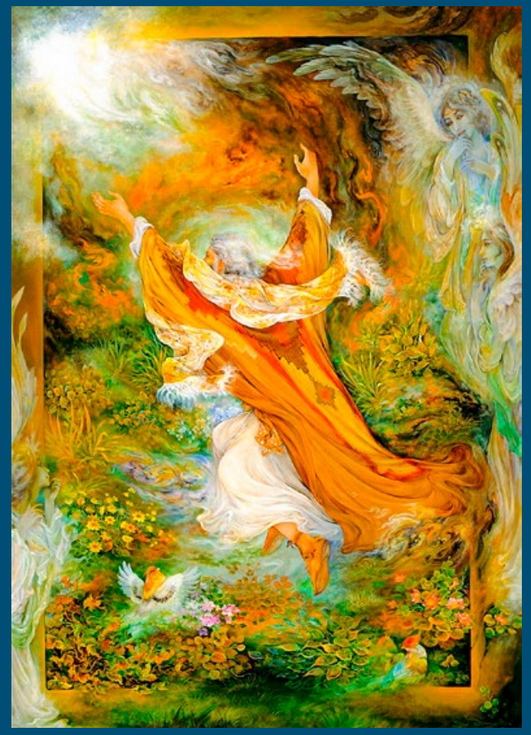
Hasılı, İslam sanatı bugün anladığımız anlamda salt sanat kaygısıyla ortaya konmuş bir sanat değildir. Hayatlarını inandıkları istikamette nasıl daha kolay, daha iyi yaşayabilecekleri, onu daha iyi nasıl gördükleri, nasıl başkalarını ortak edebilecekleri kaygısının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır bu sanat. Görme ve gösterme hep iş başında.

Diyanet, derin dinî idrakin estetik vurgulu izahıdır, dışavurumudur. Dini Allah gönderiyor; bizim irademiz, anlayışımız, kavrayışımız, gücümüz, takatimiz nispetinde bunun hayata geçirilmesine "diyanet" diyoruz. Onun için "din işleri" değil "diyanet işleri" diyoruz. Diyanette bizim irademiz söz konusu. İlk dönemde henüz felsefe gelişmeden, tefekkür ve kavramlar yerine oturmadan önce estetik duyarlılığın, bediî zevk ve şevkin ortaya çıktığını, geliştiğini görüyoruz: camide, çeşmede, yapılan şeylerde bunun geliştiğini görüyoruz. Bu, ihsanın hayata geçirilmesidir. İman, İslam, *ihsan* dediğimiz üçlü ilkenin hayattaki tezahürü. Çünkü *"İnnallâhe yuhibbu'l muhsinîn."* deniyor Kur'an'da. Güzel olanı yapmak; ama bunu sanat yapmak için yapmıyorlar. Kur'an'ın ortaya koyduğu, Peygamberimizin telkin ettiği, böyle olun dediği tarzda yaşadıkları için bunu böyle anlıyorlar ve ortaya böyle eserler koyuyorlar. Şöyle düşünelim: Mesela *"Nûn ve'l-kalemi ve mâ yesturûn"* (Kalem 68/1) Bu sure indiğinde elimizde Sheaffer kalemler yok, bilgisayarımızda hazır bulduğumuz fontlar yok. "Nûn" diyor, "kalem" diyor ve "yazdığına" diyor Kur'an. O zaman Sahabe, Tabiîn, bu ayetin O'ndan geldiğini, kendisinden bunun bilincinde olmasının istendiğini ilklerine kadar hissediyor. Bir de bunun yazılması meselesi var, nasıl yazacaklar? Sanat olsun diye yapmıyor ki bunu Sahabe. İranlı minyatür sanatçısı Mahmud Ferşçiyan'ın "Âşık" diye bir tablosu var, delikanlının sevgilisi ata binmiş, delikanlı, o incinmesin diye, atı kucağına almış, sevgilisi de atta. Sahabe, Tabiîn Kur'an-ı Kerim'e böyle bir duyarlılığın çok daha üstünde bir duyarlılık ve şevkle baktıkları için, bu ayeti öyle bir duyarlılık ve zevkle okudukları için bu muhakkak, reyhani, sülüs, nesih, kufi gibi yazılar ortaya çıkıyor. Hemen ilk dönemde, öz be öz İslam'ın malı. Şimdiki gibi desek ki İngiltere'den etkilendi, Çin'den etkilendi, malum öyle bir şey yok. Önce kendi hakikatini tecrübe ediyor, yaşıyor; sonra bu tecrübesini, duyduğunu, erdiğini bugün "sanat" dediğimiz bir dil ve düzeyde açığa vuruyor, ikrar ediyor, izhar ediyor.

Bu tecrübenin bir ucu olgu ve olayları okuma, anlama, onlara şahit olma ve temaşa tecrübesi. "Temaşa" "istiğrak" kelimesiyle eş anlamlı olarak kullanılabilir. İstiğrak, tecrübe ettiğimiz şeyde kaybolmak, onunla bütünleşmek. Bazen temaşaya ruhun, kalbin tabiatta dinlendirilmesi de diyorlar. Bir ucu temaşa, görme; ikinci ucu izhar, ifşa, ikrar. Bunlar bizim kelimelerimiz. İzhar gösterme; *ifşa* yayma, duyurma; *ikrar*, yani cevap olarak bu böyledir demek. Bu dille ifade ve anlamlandırma sürecine tekabül eder. Kısaca, imanla ilgili "kalp ile tasdik dil ile ikrar" ifadesini burada benzetme olarak kullanabiliriz.

Ahlak, güzellik, hakikat, bilgi bütünlüğüne yaslanır. "Sanatta anlam aranmaz." gibi cür'ete dayalı bir çıkış yok burada. Akif; *"Mabuduna yükselmek için ilme basan"* diyor Süleymaniye Camii'nin minarelerini anlatmak için. Eğer o eserin altında, yani inşa sürecinde o bilgi olmasaydı o cami öyle ortaya çıkmazdı. Sanat taklitse neyin taklidi peki. O bir ermenin, bulmanın, buluşmanın ve hakikat telakkisinin mimari düzeydeki yansımasıdır bizim geleneğimizde.

Gösterme, yapılması gerekenin en iyi, en güzel bir şekilde ortaya konması çabasıdır. *"Sütunlar sahibi İrem'e, Onun benzeri yeryüzünden yaratılmamıştır."* (Fecr 89/7-8) Allah "ahsenu'l hâlikîn" diyor, "yaratanların en güzeli." O Bedî'i kendisine ayırır. Biz estetiğe "bediiyat" demişiz bir zamanla buna ilişkin duyarlılıkla yola çıkarak. Bu duyarlılıktan dolayı, eslaf ilk dönemden itibaren, Kuran'ın diline uygun bir dil geliştirmiş. Orada hakikati görüyorlar, bunu yayması gerekir. Bunu önce ikrar edecek, tasdik edecek, bu yaşadığını dışarı vuracak; böyle bir tecrübe. "İslam sanatının iki ucu" şekline ifade etmeye çalıştığım şey, birinci ucu tecrübe, ikinci ucu bunu duyurma. Önce tecrübe önemli. Tecrübe kendi dilini yakalar, yeter ki tecrübesi sahih olsun, sahih bir dili bulur, taklitten kurtulur. Onun için derler ki sanatın iyisi kötüsü olmaz, sahtesi ve sahihi olur. Felsefenin, mantığın iyisi kötüsü olabilir, bu kötü bir mantık diyebilirsiniz ama sanatta her türküyü dinliyoruz. Bunun, böyle bir şeyin söz gelimi bir Neşet Ertaş'ı var, bir de faraza ben varım: bağlama çalsam beni dinlemezsiniz, böyle sahihi sahtesi var sanatın.



Mahmud Ferşçiyan- Âşık

Dinî duyarlılığın, kavrayışın estetik renge bürünmüş bir dili olarak ortaya çıkar sanat, bizim sanatımız. Hayatı güzelleştirme kaygısı güder, onu anlamlı kılma konusunda yardımcı olmaya çalışır. İdrakimizi maveraya, öteye yükseltir. Kısaca sanatçının kendi gördüğünü, tanık olduğunu, erdiğini, buluştuğunu herhangi bir tür ve düzeyde yorumlayarak bunu bir forma, bir biçime kazandırma çabasıdır bizim sanatımız. Öz dediğimiz şey burada hakikat tecrübesi, var olma tecrübesi, buradan bir tat alma. İşin ilginç tarafı zevk dediğimizde hep tatlı tarafını düşünüyoruz, çünkü var olmak bizatihi tatlı bir şeydir, varlık mahza, yani başlı başına hayırdır iyiliktir, mahza hayır olan da mahza güzeldir, güzelin ta kendisidir. *Vesselam*. ■

Modern Şehirde Geleneksel Sanatlar ve Nostalji

Yeni Şehir Kültürü Olarak Geleneksel Sanatların Popülerleşmesi

DURSUN ÇİÇEK

İNSAN İÇİNDE YAŞADIĞI ÇAĞI TANIMLARKEN SON İKİ YÜZYILDAKİ KADAR zorlanmamıştır hiçbir zaman. Modernizmin tekçi yanına karşın insandaki çoklu tanım arayışları her daim var olagelmiştir. Bunun sebebi olarak modernleşme sürecinin arzu ettiği ideale ulaşamaması, insanları ve toplumları arzuladığı gibi modernleştirememesi temel etkenler olarak söylenebilir. Ancak sonuçta gerekçeler de modern bağlam içinde aranır. Nitekim Modernizm, Post-Modernizm, Post-Truth, Trans-Hümanizm, Post-Sekülerlik, Akıl Çağı, Bilgi Çağı, Uzay Çağı vb. tanımlamalar da modern sürecin şu veya bu biçimde belirleyiciliği olduğunun göstergesi olarak kabul edilir. Başka deyişle modern sürecin bağlamı dışında herhangi bir tanım veya etkiden söz edilmez.

Başta Post-Modernizm ve son dönemlerde fazlasıyla ve abartılı bir biçimde tartışılan Post-Truth başta olmak üzere modern süreç içinde ortaya çıkan akım ve ekolleri mutlaklaştırarak Modernizmden farklı görme eğilimleri özellikle Batılı olmayan toplumlarda daha belirgin bir biçimde öne çıkmaktadır. Oysaki Modernizm, Pozitivizm, Aydınlanma, Ampirizm, Rasyonalizm, Pragmatizm, Modern Sanat vb. nasıl Rönesans'la başlayan sürecin evreleri ise Post-Modernizm başta olmak üzere yukarıda sözünü ettiğimiz akımlar da Modernizmin farklı evreleri olarak görüldüğünde eşya ve hadiselere daha sağlıklı bakış açıları üretilebilir. Doğru bakma olmadığında doğru görme, doğru görme olmadığında da doğru anlama ve bilmeler söz konusu olmaz. Kaldı ki Batı düşüncesinin kendi içindeki farklılıkları, ayrışmaları, hatta karşı çıkışları bir iç eleştiri olarak kabul ettiğimizde hem Batı ile ilgili hem de Doğu ve kendimizle ilgili anlamalarımız daha sağlıklı hâle gelir. Batı düşüncesi ile ilgili dilek ve temennilerin ötesinde doğru bir okuma hem bize ait bir düşünme biçiminin hem de bir tavır ve duruşun ortaya çıkmasının temel şartıdır.

Türkiye muhafazakâr söyleminde Post-Modernizmin; Modernizmin sona ermesi, bitişi, muhafazakârlığın yeniden gelişi, dinin canlanması olarak algılanmasının etkileri hâlâ belirleyiciliğini sürdürmektedir. Böylece bu dilek ve temenni ile yanlış kabulün toplumsal ve bilgisel yansımaları da hâlâ sürmektedir. Muhafazakârlığın Batı modern süreci içinde doğal bir evre olduğu kabul edilmediğinde ve ona geleneksel anlamda dindarlığın yeniden öne çıkması denildiğinde sözünü ettiğim yansımalar daha da simülatif bir biçimde kendini ortaya koymaktadır. Böylece insanlar ve toplumlar gerçekte modern sürecin içinde modernleşme evrelerini tamamlarken, kendilerinin modernizme karşı çıktıklarını, kendi inançlarını ve geleneklerini yaşadıklarını iddia ederek söz konusu muhafazakâr tutumlarını daha da pekiştirmektedirler. Şüphesiz ortaya çıkan bu tuhaf durum en çok da muhafazakâr toplumların içinde yaşadıkları mekânlarda ve şehirlerde karşımıza çıkmaktadır. Batı'daki muhafazakâr tutumun aksine Doğulu toplumlarda ve bilhassa İslam Dünyasında ortaya çıkan geleneksel tutumlar ortaya daha büyük paradokslar ve çelişkiler çıkarmaktadır. Söz konusu geleneksel tutum modernizme karşı olmasına rağmen ona karşı bir tutum geliştiremediği gibi onu olduğu gibi de benimsemeyerek ortaya modern mi, muhafazakâr mı, geleneksel mi diyemeyeceğimiz bir durum çıkmaktadır. Bu durum modernleşmenin, modernizmin, muhafazakârlığın ve gelenekselliğin doğru tanımlanmamasından ve anlaşılamamasından kaynaklanmaktadır.

Modernleşme bir hayat nizamı olarak somutlaştıktan sonra hayatın her alanını doğal olarak belirlemek ve tanımlamak ister. Nitekim Rönesans sonrası sürecin Aydınlanma evresi ile birlikte bugün bildiğimiz anlamda artık modern şehirler de ortaya çıkmaya başlamıştır. Başka bir deyişle Batı düşüncesinde ve dünyasında Rönesans'la birlikte ortaya çıkan felsefi kabuller bir hayat nizamı olarak birkaç yüzyıl içinde somut sonuçlarını göstermeye başlamıştır. Din algısı ile birlikte Kilise algısı değişmiş, matematik ve fizik algısı ile zaman ve mekân algısı değişmiş, âlem ve dünya algısı ile insan, sanat ve kültür algısı değişmiş vb. köklü değişiklikler yeni bir insan, yeni bir toplum, yeni bir zaman ve mekân ve yeni bir hayat ve dünya tasavvuru oluşturmuştur. İşte modern sanat, modern kültür, modern şehirler de bu bağlamda tezahür etmiştir.

Modern şehirler oluşurken, modern ilkeler doğrultusunda mekân ve zaman gelenekten, geçmişten koparak yeni insan ve toplum tipine göre yeni zaman ve mekân anlayışı doğrultusunda oluşmuştur. Dolayısıyla modern şehirleri Rönesans-Aydınlanma sürecinin temel yargılarından yani akıl, din, tarih, insan, toplum, zaman ve mekân anlayışından soyutlayamayız. Zihinsel anlamda modern ilkeleri kabul edip geleneksel anlamda bir mekânda veya şehirde yaşamak, düşünülmesi fantastik olarak

mümkün ama gerçekleşmesi pratik anlamda imkânsızdır. Çünkü modernizm gibi modern şehir de geleneğin reddi ön ilkesi ile kurulur. Modernizmin amacı en azından ilkesel olarak, geçmişten ve tarihten kurtulmak ya da kendine göre, kendini meşrulaştıracak bir geçmişi tarih yapmak, yeniyi ve geleceği kurgulamaktır. Bu anlamda modern şehirler bir cennet temsili veya müteâl bir bağlamın tecellisi ve tezahürü değil, insanın "yaratımı"nın

sonucunda, onun mekânı ve tabiatı uygarlaştırmak idealinin sonucu bu dünyada insan tarafından tasarlanan "cennet" tasarımıdır. Çünkü modern insana göre tabiat varoluşu itibarı ile ilkel, eksik ve barbardır. Modern sanatkâr da bu ilke doğrultusunda güzeli, iyiyi, zamanı, mekânı, insanı "yeniden yaratır" ve eksiği tamamlar.

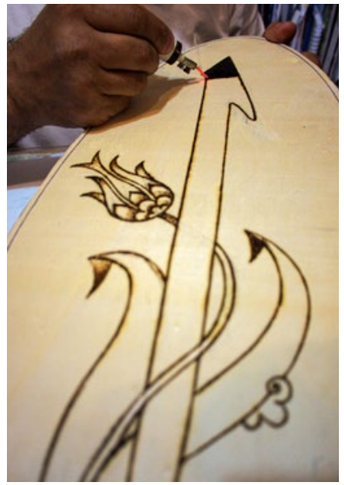
Modern birey her şeye boyun eğdirme ve her şeye üstün olma güdüsü ile hareket eder. Bu anlamda teknik vasıtası ile tabiatı, geleneksel ve tarihî nesneler vasıtası ile de tarihi, geçmişi ve kültürü boyunduruk altına alır. Yani tabiata ve geleneğe boyun eğdirir.

Modernizm ile birlikte geleneksel ve tarihî olanın eş zamanlı olarak ortadan kaldırılma çabası ile kırsal ve geleneksel olanın şehirlere taşınması aynı döneme rastlar. Artık geleneksel yaşam "yeni ilkel"in adı olarak tanımlanır. Böylece şehirli olmak "yeni" ve "iyi" olmak olarak kabul edilir. Modern şehirlerin merkez konuma gelmesi ile birlikte köylerden yeni şehirlere olan göç aslında geleneksel insanın, mekânın, zamanın silinmesinden başka bir şey değildir. Kapitalizmin ilkeleri doğrultusunda oluşan modern şehirler evrimci tarih anlayışı ile de doğru orantılı olarak önce kendi insanını daha sonra da Batılı olmayan insan ve toplumları zorunlu bir seleksiyona tabi tutacaktır. Modern şehirler mahallesizdir. Dolayısıyla herhangi bir komşuluk ilişkisinden, komşu hakkından söz edilemez. Cenaze ve düğün törenleri başta olmak üzere insan ve toplum ilişkilerini belirleyen ve geleneğin izlerini taşıyan her şey yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamıştır. Bir nesil bile geçmeden henüz yakın geçmiş biraz hüzün ve biraz da nostalji ile sadece insanların hatıralarında içinde bulundukları modern ve seküler hayatı meşrulaştırmak amacıyla anlatılmaktadır. Bu minvalde bir Afrikalıdan veya bir Kızılderili'den söz etmekle kendi geçmişinden söz etmek arasında hemen hemen hiçbir fark yoktur.

Kültür ve sanat ise modern şehrin yeni kutsallarıdır. Müteâl olanın terkedilmesi ile birlikte insanlar bu boşalan alanı da kültür ve sanatla doldurmuşlardır. Modern şehrin idealleştirilmesine eş olarak sanki ruhsuz bir bedene can katarcasına kültür ve sanat endüstrisi eş zamanlı olarak ortaya çıkarak yeni insanı tanımlayıcı ve besleyici bir unsur hâline gelmiştir. Bu anlamda sanat ve kültür geleneği ve geçmişi değil yeniyi temsil etmekte, yeni insanın ruh dünyasını tatmin etmektedir. Modern şehirlerde modern sanat unsurları da dâhil olmak üzere geleneksel sanat dâhil her şey bir görüntü ve aksesuardır. Onların kendi

başlarına bir anlamı yoktur. Kendilerine açılan alanlara razıdırlar.

Modern şehirleri "yeni cennet ve yeryüzü cenneti" olarak telakki eden modern insan aslında insanlara bir cennet vaadi ile dönüşüm ütopyası sunmaktadır. Artık geleneksel insan



için modern şehirlerde yaşamak cennette yaşamak gibidir. İnsanın cennete girmesi için ölmesi veya herhangi bir geleneksel ilkeye bağlanması gerekmemekte, cennette yaşamak için modern ilkeler bağlamında şehirliliği kabul etmesi yetmektedir. Bu durum insanın yeryüzünde cenneti "yaratabileceği" inancının sonucudur.

Tarihî ve geleneksel olanın yıkımı üzerine kurulan modern şehir kendini gerçekleştirirken zamanda ve mekânda karşılaştığı, henüz yıkamadığı tarihî ve geleneksel olanı ise hayatın dışına atarak onları bir seyir veya müze malzemesi hâline getirerek bir anlamda yok eder. Yani tarihî bir mekân artık tarihî özelliğinden dolayı değil modern şehir için bir aksesuar ve malzeme olarak değerlendirilir ve tarihî bağlamına uygun olarak değil ona verilen yeni görevi yerine getirir. Bu anlamda pek çok tarihî mekân modern şehirlere eklemlenirken onun artık bir temsil özelliği de kalmaz. Mesela bir medrese kafeteryaya dönüştürülür, bir tarihî çeşme büfe hâline getirilir, bir saray restoran veya düğün salonu hâline getirilirken bir hamam sanat galerisi yapılır. Bu durum sadece Doğulu ve Müslüman toplumlara özgü değil Batılı toplumlara da özgü bir durumdur. Çünkü modernizm için yıkmak sadece bir şeyi suret olarak ortadan kaldırmak değil onu aynı zamanda dönüştürmektir. Modernizme göre önemli olan mekânın işlevselliğidir. Dolayısıyla modern şehir aynı zamanda bir kültürel mekândır; çünkü modern şehir kendi kültürünü üretmektedir.

Tüm dünyada sözünü ettiğimiz modernleşme sürecinin sertliği, totaliterliği, tekçiliği, evrenselciliği elbette kendi içinde bile ciddi travmalara yol açmıştır. Sadece insan değil, zaman ve mekân da travma geçirir modern dönemde. Böylece kendi sürekliliği içinde modern sürece ilişkin iç eleştiriler hatta az da olsa anti-modernist akımlar da ortaya çıkmıştır. Ancak anti-modernist akımların fazla belirleyiciliği olmadığı için daha çok iç eleştiri olarak tanımladığımız akımların modern sürece ilişkin eleştirilerinden bazıları konumuzla yakından ilgilidir.

Özellikle Post-Modernistlerin ve buna bağlı olarak da ortaya çıkan muhafazakârların modernizm eleştirileri gerek Batı'da ve gerekse Doğu'da daha öne çıkmıştır. Bu eleştiriler insan ve toplum hayatından birtakım karşılıklar bulmuş, hatta söz konusu eleştirilerin yoğunlaştığı dönemlerde modernizmin sonundan, dinin ve muhafazakârlığın yeniden gelişinden, çok-kültürlülüğün egemenliğinden söz edilmiştir.

Post-Modernizm benim okumalarıma göre bir geç-modernizmdir ve modernizme karşıtlıktan ziyade, modernizmin ortadan kaldıramadığı tarihî ve geleneksel olana alan açarak onu yine modern sürece eklemleme ile ilgili bir tutum ve durumdur. Başka deyişle Post-Modernizm, Modernizmin simülasyonu olarak geleneksel olanı kamusal ve üst kültür alanına çıkarak onun karşı kültür olmasını bertaraf etmek, Modernizm tarafından tanımlanan ve belirlenen Tanrı ve Din anlayışına uygun olarak insanların

kamusal alanda yer bulabileceklerini ilkesel olarak ilan etmek ve savunmaktır. Bu durumun Modernizmin ilkelerine karşı olmakla bir ilgisinin olmadığı şundan dolayıdır; ortaya çıkan tanrısal ve dinsel durum ve buna bağlı olarak somutlaşan muhafazakârlık modern ilkeler tarafından belirlenmektedir. Yani modernizm kendi doğal sürecinde akışını sürdürmekte, müteâl olan Tanrı yerine rasyonel bir tanrı icad etmekte, vahyin yerine insan aklını ve sanatsal yaratımını ortaya koymakta, geleneksel dinler de dâhil yeni dinî bağlamları kendi belirlemekte ve bu minvalde ortaya çıkan, Hıristiyan, Müslüman, Yahudi, Budist, Taoist fark etmemektedir. Bir Hıristiyan veya Müslüman kendi dinî ilkelerini modern ilkeler çerçevesinde "arıtmakta", müteâl olan dinini fenomenal anlamda "rafine" ederek yeni bir dindar tipi olarak yaşamını sürdürmektedir. Bu durum sekülerliğin bizatihi kendisidir.

Bu anlamda bilhassa 1980 sonrası dünyada ortaya çıkan dindarlaşma/muhafazakârlaşma hareketleri birbirinden bağımsız değildir. Doğu ve Müslüman toplumlarından yükselen dindarlaşmanın paradoksal anlamda modernizmin veya kapitalizmin yıkımı üzerine değil komünizmin yıkımı veya sosyalizmin çöküşü üzerine temellendirilmesi de ayrı bir paradoksal durumdur. Nitekim bu da bizim iddiamızı destekler bir durumdur. Genel anlamda sosyalizm veya komünizmin dine karşı olan tutumu ile kapitalizm veya modernizmin tutumu arasında sadece metodolojik bir fark vardır. Birisi daha açık ve net biçimde dinin ortadan kalkmasını savunurken diğeri onu dönüştürerek, tanımlayarak, belirleyerek ortadan kaldırır. Kaldı ki sosyalist ve komünist toplumlarda da yaşanan tecrübe sonucunda dinin kendi beklentileri doğrultusunda ortadan kalktığını söylemek anlamsızdır.

Postmodern evrede modernizme yapılan eleştiriler laiklik yerine sekülerliği öne çıkarmıştır. Sekülerlik sadece insanın veya toplumun dinî olanın belirleyiciliğinden ayrılması olarak tanımlanırsa bu eksik bir tanımlama olacaktır. Sekülerlik dinî olanın belirleyiciliğini kabul etmemekle beraber, dinî olanı Tanrı'nın değil insanın belirlemesinin de kabulü demektir. Yani insan bir anlamda dini Tanrı'nın elinden alarak kendi inisiyatifine indirger ve artık dinî olanı kendi tanımlar. Dolayısıyla burada Fransız laikliği mi modernliği temsil etmektedir yoksa Amerikan veya Anglo-Sakson sekülerliği mi modernliği temsil etmektedir tartışması anlamsız bir tartışmadır.

1980 sonrası modern şehirlerde, dinî, kültürel ve sanatsal alanda gördüğümüz Postmodern ve muhafazakâr tutumlar insanın "yeni din algısı" ile de doğru orantılıdır. Seküler insan dini kendi istekleri ve ilkeleri ile yorumlayarak içinde yaşadığı modern sürecin zaaflarını telafi ederek kendince nelik ve kimlik problemini de halletmektedir. Böylece din ve dinî ilkeler daha görüntüsel, imajsal ve simülatif bir bağlamda toplum ve insan hayatına girerek modern şehirleri ve toplumu da belirlemektedir. Din bir hayat nizamını ve dünya görüşünü belirlememekte, mevcut olan modern hayat nizamı ve dünya görüşüne uygun olarak nostaljik alanlar üretmektedir. Aslında bu durum modern sanat ve resim bağlamında yüzyılımızın başında bazı sanatçıların modernite eleştirilerini de çağrıştırmaktadır. Onlar da Afrika, Güney Amerika, Hindistan dahil pek çok Batılı olmayan kültür ve göndermelere atıfta bulunmuşlar ama söz konusu süreç romantik ve nostaljik bağlamı aşamamış, sözünü ettiğimiz kültürleri modern kültüre bir aksesuar olarak katmıştır.

Benzer bir biçimde 1980 sonrası muhafazakârlaşma süreci ile birlikte neredeyse bütün alt kültürler üst kültür alanında kendilerine tanımlanan yerlerde kendilerini ifade etmişlerdir. Bu durum hem onların karşı kültür olmalarını engellerken hem de onların modern sürece eklemlenmelerini hızlandırmıştır. Çünkü alt kültürler kendi hafızaları, dilleri, hayat nizamları ve dünya görüşleri ile değil, sadece bir "kültür" olarak modern sürece eklemlenmekte ve herhangi bir belirleyiciliğe sahip olamamaktadırlar.

1990'larda çok-kültürlülük ekseninde modern şehirlerde de birtakım şeklî değişiklikler olmaya başlamıştır. AVM'lere açılan dua odaları, kamu kuruluşlarına açılan kilise veya mescidler, modern şehirlerde maketleri andıracak bir biçimde hiçbir tarihî ve geleneksel fonksiyonları olmadan ortaya çıkarılan tarihî ev ve mahalleler, modern şehirlere eklemlenen maket mekânlarda ortaya çıkan geleneksel el ve süsleme sanatları merkezleri ve buralarda açılan kurs merkezleri sözünü ettiğimiz değişikliğe verebileceğimiz birkaç örnekten bazılarıdır.

Sadece Doğulu muhafazakâr ülkelerde değil Batılı modern ülkelerde bile açılan bu tür mekânlar, modern süreç içerisinde zaten var olan mekânlardır. En azından tamamen yok diyebileceğimiz mekânlar değildirler. Bilhassa oryantalist seyyah, ressam ve fotoğrafçıların Batılı olmayan toplumlarla ilgili egzotik ve nostaljik arayışları bu minvalde değerlendirilmelidir. Ancak sözünü ettiğimiz unsurlar eklemlendiği yerde sadece birer aksesuardır. İster bir mekân olarak somutlaşsın, isterse bir nesne olarak fark etmez. Herhangi bir temsil niteliği bulunmadığı gibi herhangi bir hafızaya da sahip değildir.

Olayın kültürel ve nostaljik yanı modern insan için bir zihinsel dönüşüm değil, mevcut zihinsel durumunun yol açtığı travmaları dengeleme unsurudur. Çünkü muhafazakârlık ve nostalji modern bir olgudur. Modern insanın, toplumun, zamanın ve mekânın geçmişi, tarihi ve geleneği kendi gerçekliklerinden uzaklaştırarak onları adeta yeniden tanımlamasının insanda, toplumda, zamanda ve mekânda yol açtığı travma, aidiyet duygusu ve kaos ancak nostalji yolu ile telafi edilmektedir. Başka bir deyişle romantizm, muhafazakârlık ve nostalji modern krizlerin üstünü örtmekte, onu simüle olmuş romantizm, muhafazakârlık ve nostalji ile görünmez hâle getirmektedir.

Modern insanın geçmişle ilgili olan yıkıcılığının kendisinde farklı ruh hâllerinin ortaya çıkmasına neden olması gayet doğaldır. Kendine, kentine, geçmişine oryantalist açıdan bakan insan modern süreçle birlikte yeni kabul ve kazanımları geçmişi, geleneği karşılayamadığında doğal olarak kendine sığınır. Bu durumda o zaman zaman geçmişe giderken daha çok da geçmişi bugüne getirmeye çabalar. Tıpkı modern şehrine nostalji mekânları ve geleneksel sanatlarla ilgili alanlar açtığı gibi evine ve özel çevresine de benzer eklemelerde bulunur. Geçmişi temsil eden bir fotoğraf, eşya evde görünür olmaya başlar. Modern evin içinde duvarda asılı klasik bir resim, köşede oluşturulan eski bir sedir ve üstünde el halısı, evin belli köşelerine konulan eski vazolar, bir ebru tablosu vb. unsurlar, duvara asılan bir ney ya da bağlama, köşede duran çalışmayan bir radyo sözünü ettiğimiz göstergeler olarak ortaya çıkar. Evden en az bir kişinin gittiği geleneksel sanatlarla ilgili bir kursla desteklenir bu durum. Belli aralıklarla antikacılardan toplanan eski eşyalar hatta bunlara sahip olma duygusu artık söz konusu sürecin duygusal boyutu olarak da nitelenebilir.

Modern eşya artık birey ile aile, birey ile toplum arasında bir "aracılık" vası-

tası yapamadığı için, modern bireyin geçmişe ve eskiye dönerek, eski nesne ve eşyalar, geleneksel sanatlar ve kültür turizmi vasıtası ile geçmişe tutunma çabası öne çıkmaya başlar.

Böyle bir durumda gerçekte ne olmaktadır. Gerçekten geleneksel olana bir dönüş mü söz konusudur ya da modern olandan vaz mı geçilmektedir yoksa modern süreç ortadan kaldıramadığı tarihî ve geleneksel unsurları bu biçimde mi yok etmektedir. Açık söylemek gerekirse nostalji insanın imkânsız olanı arzuladığı bağlamda ortaya çıkar. Yani bir insan nostalji yapıyorsa artık bir imkânsızlık hâlini yaşıyor demektir. Dolayısıyla bu nostalji vasıtası ile geleneğin imkânsızlaştırıldığı ve bir bakıma tamamen bağlamından koparılarak temsil gücünü yitirdiği anlamına gelir. Böylece nostaljik malzeme insanın içinde yaşadığı dönüşüme ve travmaya perde olurken gerçekliğin üstünü de örterek yeni bir işleve kavuşarak modern süreci daha da hızlandırmakta ve tek boyutlu hâle getirmektedir.

Geçmişin tüketimi olarak da niteleyebileceğimiz nostalji, geçmişi yıkma ve hafıza olmaktan çıkararak sadece modernleşen insana yaşadığı acıyı ve travmayı unutturma işlevi görerek geçici bir düş sağlamaktadır. Diğer taraftan geleneksel sanatların, elde kalan tarihî mekânların modern sanata ve mekânlara eklemlenmesi ile gerçeklikten kopuş nostalji malzemelerini tarihten koparıp onu hafızadan silerken, insanı da romantik bir düşselliğin içine atmakta, içinde bulunduğu asıl gerçekliği görmesini engellemektedir. Gerçek olan artık kendisiyle değil, kendisi olarak değil, en fazla imgesiyle ele alınmaktadır.

Diğer taraftan geleneksel sanatların öne çıkmasında modern sanat telakkisinin tüketim ve ticari bağlamı da unutulmamalıdır. Modern sanat tüketilecek ve ticarileşecek her şeyi içselleştirme özelliğine sahiptir. Dolayısıyla geleneksel sanatların popülerleşmesi ile bir kitle kültürü unsuruna paralel aynı zamanda ticarileşmesi, onun modern süreç içindeki yerini göstermesi bakımından önemlidir.

Bir başka açıdan da geleneksel olan vasıtası ile modern olan "ruha kavuşturulmakta ve kutsanmakta"dır. Paradoksal olarak modern şehirde yaşayan insan, geleneği, geçmişi "kutsallaştırırken", kendini muhafazakâr ve gelenekçi olarak tanımlayan insan da bugünü ve geleceği "kutsallaştırır"... Sonuçta ikisi de aynı şeyi yapmış olur. Modern bireyin evine, ofisine veya şehrine tarihî ve geleneksel izi olan bir unsuru eklemleme çabası, mevcut düzeni meşrulaştırdığı gibi, düzene karşı bir şey yapmayan bireyi de masumlaştırmaktadır. Söz konusu birey geleneksel olanı eklemlemekle günah çıkararak "ben elimden geleni yaptım" imajı vererek mevcut düzeni bir başka açıdan meşru ve zorunlu hâle getirmektedir. Burada geçmiş, tarih ve gelenek bir hisse dönüşerek buharlaşmakta ve gerçekliğini yitirmektedir.

Modern sanatın; modernizmin bir hayat nizamı olarak pekiştiği bir süreçte bu hayatı yaşayan modern insanın dinî, manevî, ruhî yanını telafi için doğduğuna dair önemli tezler olduğu da muhakkak. Başka deyişle, dini kendi belirlemesine alan insanın varlıkta gördüğü hissettiği, arzuladığı, yarattığı ruhî durumun tezahürü olarak da nitelendirilebilir.

Peki, bütün bunlara rağmen muhafazakâr bir insanın modern şehirlerde ortaya koyduğu geleneksel sanatlar ve benzeri tutumların modern sürece eklemlenme dışında bir alternatif olma ihtimali var mıdır? Başka bir deyişle Türkiye ekseninde söyleyecek olursak 300 yıldır modernleşme sürecini yaşayan ülkemizde modernleşmeye şu veya bu biçimde karşı çıkan ya da modern sürecin istediği gibi modernleşemeyen insanların gösterdiği muhafazakâr ve geleneksel tavırların bir hafızanın yeniden uyanmasına ve geleneksel olanın sürekliliğine yol açma imkânı var mı? Ya da bu bağlam üzerinden geleneksel sanatlar bir ortak dile ve bir hayat nizamına yol açabilirler mi?

Şüphesiz ki bunun cevabı birinci derecede modern ile geleneği anlama biçimi ile yakından ilgilidir. Yani henüz modernliğin ve geleneğin ne olduğu hususunda net bir tanıma sahip olmayan muhafazakâr bireyin böyle bir iddiasının olması imkânsızdır. O zaten doğal olarak modern sürece geleneği sos ve aksesuar yaparak hayatını sürdürmeye razıdır. Ancak modernliğin ne olduğunun bilincinde olarak, geleneği muhafazakârlık ekseninde değil de bir hayat nizamı, bir bütünlük ve süreklilik olarak algılayan insan için durum farklıdır. Çünkü o modernliğin icad ettiği geleneğin aksine geleneği müteâl bağlamıyla birlikte hayatın temel ilkesi olarak görür. Böylece ortaya konulan her şey bu minvalde anlam bulur. Zihinsel olarak belirlemediği bir hayat biçimine aksesuar olarak katılmakla, zihinsel olarak da belirlediği bir hayat biçimi ve bu hayat biçiminin içinde kendiliğinden ortaya çıkacak düşünce ve sanat ifadeleri aynı şey değildir. Modern bir hayat nizamına geleneksel unsurlarla katılmak sadece modern hayatı daha etkin ve belirleyici yaparken, geleneksel olanı bir aksesuar konumuna düşürerek bir süre sonra kaybolmasına ve unutulmasına yol açar. Zaten modernizm 19. yüzyılla birlikte böyle bir eksene girerek kendi geleneğini icad etmiş, müzeler, sanat galerileri, kütüphaneler, konser salonları vasıtası ile böyle bir süreci pekiştirmiştir. Dolayısıyla Doğulu toplumlarda modernleşme sürecinde yapılanları da bu anlamda değerlendirmek gerekir.

Ne zaman ki geleneğin sırf bir geçmiş değil de bütünlük ve süreklilik ilkesi çerçevesinde bir hayat nizamı olduğu bilinciyle hareket edilirse gelecek açısından daha farklı beklentilere girilebilir. Çünkü böyle bir bilinç kendi değer yargılarını, kendi insan, toplum, zaman, mekân ve şehir anlayışını

somutlaştırarak başka türlü yaşamanın imkânını sorgular. Dolayısıyla geleneği modern zaman ve mekâna aksesuar yapma yerine, geleneği kendine tarih ve hafıza yaparak bir dil oluşturmaya vesile kılar. Ancak benzer şeyi konuşanlar benzer şeyleri düşünürler. Benzer şeyi konuşmadan ve düşünmeden geleneğin bugün ve gelecek için bir hayat nizamı ve dünya görüşü olması ise imkânsızdır.

Öyleyse modern sürecin icad ettiği gelenek ve muhafazakâr tutumdan kurtulmadan tarihi ve geçmişi modernizme kültürel bir tüketim unsuru olmaktan kurtaramayız. Yaptığımız ebru da olsa, en güzel hat yazısını da yazsak, evimizin her yanını geçmişten gelen eserlerle de donatsak, şehrimizin bazı mekânlarına geleneği hatırlatan göstergeler de koysak değişen bir şey olmaz. Bu sadece görüntü ve hobi boyutudur.

Modern anlamda icad edilen gelenek ve muhafazakâr tutum geleneği hafıza olmaktan çıkarır. Çünkü modern sanatın en belirgin özelliği zihinsel bir iktidar temayülüdür. Ramazanın Hacivat-Karagöz oyunlarına indirgenmesi, bol çeşitli sofra ve yemeklerde canlı ney icraları, AVM ve otellerde yapılan semazen gösterileri modern anlamda icad edilen geleneklerdir ve sadece nostalji mevzuudur. (Öte yandan sözünü ettiğimiz geleneksel sanatların modern hayat içinde ciddi bir ekonomik karşılığı ve pazar payının olması ile bunların çoğalması arasındaki ilişki de unutulmamalıdır.)

Bizatihi yaşanan hayatın parçası olmayan, hayatın aksesuarı olur. Nostalji biraz da geçmişi yaşamaktır. Oysa geçmiş yaşanmaz. Geçmiş hayata dönüşmedikçe insanın sırtında yük olur. Geçmiş tarih yapıldığında gelenek oluşur. Böylece gelenek bir hayat nizamı olarak sadece sanatları değil hayatın her safhasını belirler. Din sadece inanılan değil yaşanılandır. Hayat onun yaşanılan bağlamıdır. Hayatın içinde olmayan bir dinin belirleyiciliği olmaz. Öyleyse nostaljik ve romantik bağlamdan kurtularak, Postmodern gelenekler icad etmek yerine şehircilik anlayışımız dâhil hayat tasavvurumuzun inandığımızı söylediğimiz din başta olmak üzere ait olduğumuz tarih ve mensup olduğumuz gelenekle bağlarını sahici bir şekilde sorgulamakla işe başlayabiliriz... ■

Mekân Aşınırken Şehirde Sanat Mekânları

AHMET MELİH KARAUĞUZ

SON BİRKAÇ YÜZYIL DÜNYA TARİHİNDE MEKÂNLARIN KURULDUĞU ve okumaların mekânlar üzerinden yapıldığı zamanlar olsa da günümüzde mekân her geçen gün aşınmakta, mekânsızlık ve siber uzamda var olma kaygısı güç kazanmakta, dijital dünyaya ait uygulamalar mekân içerisinde mekânsızlığı var kılmakta ve bizatihi mekânsızlık üzerinden yeni anlamlar ve kavramlar devşirmektedir. Mekân üzerinden var olan birçok sanat dalı bu yeni süreçte mekânsızlığın da ana öznesi olmakta, mekânsızlık üzerinden biçim ve içerik değiştirmektedir. Bu dönüşüm şehirlerdeki mekânları yeniden düşünmeyi zorunlu kılarken aynı zamanda şehirde yaşayan sanatı da yeniden yorumlamayı gerektirmektedir.

Elbette mekânsızlık, dijitalleşme ve şehir tartışmalarına girmeden önce, zihnimizdeki mekânın neye karşılık geldiğini, aşındığını iddia ettiğimiz şeyin ne şekilde aşındığını göstermek için mekâna dair birtakım sınırlandırmalar, adlandırmalar yapmak gerekli gözükmektedir.

Mekânın sözlük anlamlarına baktığımızda Prof. Dr. Ömer Demir kavramı "algıya konu olan bütün varlıkları içine alan sonsuz boşluk" olarak tanımlamaktadır. Türk Dil Kurumu kavram için "yer, bulunulan yer, ev, yurt, uzay" anlamlarını vermektedir. Bu anlamların dışında mekânın bizim zihnimizdeki karşılıklarına değinmek de gerekmektedir.

Öncelikle mekân pürüzlüdür. Pürüzden kasıt, Chul Han'ın kavramsallaştırdığı pürüzsüzlük kavramıdır. Chul Han'a göre *"pürüzsüz olan yaralamaz. Ne de direnç gösterir. Beklediği Likedır (Beğen). Pürüzsüz nesne iptal eder. Her negatiflik def edilir." ... "Pürüzsüzün dünyası; içinde acının, yaranın kabahatin olmadığı kuliner bir dünyadır, saf pozitifliğin dünyası"* Mekânsa bunun zıddı bir anlamı içerisinde barındırır. Mekân orada bulunan kişiyi yaralayan, kişilerin anlam, anı, hikâye, acı vb. insan olmaya dair duyguları ve durumları biriktirmesidir. Mekân kendi sınırları içerisinde belli zorunluluklar sunar. Bu zorunluluklar içerisinde özne kendi varlığını tanır ve tanımlar. Doğduğu ev, eğitim aldığı kurum, kötü haberi duyduğu ağacın altı, mutluluğunu haykırdığı yer, muhabbet ettiği kahvehane ve daha nice ortam kişinin hafızasında yer eder ve kişinin bir özne olarak kendini var etmesinde katkı sağlar.

Mekân biriktirir. Dijital alanın aksine mekânlar kendisine bırakılan izleri saklar. Burada kastedilen saklama ile dijital ayak izlerinin silinmeyişi denk/özdeş değildir. Dijital ayak izlerini görünür kılmak için belirli araçlar gerekirken mekândaki izler herhangi bir göz tarafından fark edilebilir. Bu görünürlük mekâna her gelenin bir şeyler almasına ve mekâna bir şeyler bırakmasına olanak sağlar. İtalya'daki Aşk Çeşmesi, Paris'teki Aşk Köprüsü, Mostar'dan nehre atlayan gençler, Anadolu'da ağaca bağlanan çaput ve benzerleri, mekânın biriktirdiklerini kişiye aktarır.

Mekân hafızadır ve simgedir. Mekânlar tarihsel olarak yüklendikleri anlamları nesiller boyu aktarır, kişiler arası ve devletlerarası ilişkilerde simgeseldir. İlk filminizi izlediğiniz sinema salonu, ilk oyununuzu oynadığınız tiyatro sahnesi bireysel hafızanızı oluşturur ve kişilerle kurduğu ilişkilerde simgeseldir. Şehirler anlamsal yönden mekânlar etrafında şekillenir. Bir cadde, ağaç, sinema yerinde olmasa da yıllar sonra da bilinir ve kişilerin hafızasında yerini korur. Ülkelerin mekânları tarih boyunca ilk anda yüklendiği simgesel anlamları içermeye devam eder. Ayasofya'nın yeniden cami yapılışı, 11 Eylül saldırılarında Amerika'nın ticaret kulelerine saldırılması bu simgesel anlamları yeniden gün yüzüne çıkartmış ve tüm gelişmeler mekânların simgesel anlamları üzerinden okunmuştur.

Mekân aynı zamanda sınır çizer ve çizdiği her sınırın kendine has kuralları ya da ritüelleri vardır. Bir iş yeri açık ofis düzeninde de olsa kendi içerisinde alanları ve anlamları barındırır. Yöneticinin odası, konumundan mobilyalarına kadar mekânın yorumlanmasıdır ve sınırlarıyla karşıdaki kişiye mesaj verir. Evlerin düzeni de aynı şekildedir. Ev üç oda bir salon da olsa her alanın kendine has mekânsal kuralları ve gereklilikleri vardır. Bu yönüyle mekân kişileri şekillendirir. Hâl, hareketler mekândan mekâna değişiklik göstermekle birlikte bir yasaklar ve doğrular bütününü oluşturur. Bu sayede mekân bir hiyerarşi kurar ve kurduğu bu hiyerarşi kişinin hayatı boyunca dikkat etmesi gereken değerlerin temelini oluşturur.

Mekân sonludur. Kişi mekâna girdiğinde kendinden öncesini ve sonrasını düşünür. Bu bakımdan müzeler bir anlam kurmanın yanında insana sonluluğun bir yansımasını da sunar. Kişi, mekânda yaşarken aynı zamanda yaşatmayı da düşünür. Mekân, nesil fikrinin gelişmesini sağlar ve aynı zamanda kişinin kimlikle ilgili kaygılarına cevap verir. Oraya ait olanı ve orada yaşananı mekân içinde teneffüs edersiniz.

Modern dünya kendisini mekân üzerinden kurmuştur. Meydanlar, binalar, heykeller mekân etrafında modern dünyaya kimlik kazandırmanın araçları olmuştur. Anadolu'da istasyon caddelerinin her biri tek plandır. Bu bir anlamda simgesel olmakla birlikte büyük oranda Anadolu'nun gündelik hayatını da belirleyen modernist bir çabanın göstergesidir. 1980'lere kadar mekân, büyük oranda yukarıda kısaca adlandırmaya çalıştığımız şekillerde gelişmiştir. 1980'lerle birlikte dünyada neoliberal politikaların güç kazanması, Sovyetlerin çökmesiyle birlikte mekânsal geçişlerin hızlanması mekânı dönüştürmüş, yerel olan yavaş yavaş aşınırken bu şehirlere de yansımış, şehirlere anlam katan yapılar yavaş yavaş dönüşüme uğramıştır. Dünyada artık mekânsal olarak birbirine benzer yapılar kurulmaya başlanmış, özellikle finans ve turizm merkezlerinin birçoğu benzer şekillerde görünmeye başlamıştır.

2000 sonrası web teknolojilerinin gelişmesi, iletişim ağlarının hızlı ve umulmadık dönüşümüyle birlikte dijitalleşme kavramı dünyamıza girmiş ve gerçek olandan siber olana bir göç başlamıştır. Buna bağlı olarak mekânlar ve iş kolları değişmiş, gündelik hayat tarihte eşi görülmemiş bir şekilde evrimleşmiştir. 24 saate yayılmaya başlayan yaşamla birlikte mesai ve ev kavramı dönüşmüş, mekânlar daha çok kullan at mantığı etrafında kendisini yenilemeye başlamıştır. Fast food zincirleri, gel al kahve dükkânları, otel formuna bürünen stüdyo daireler, toplu taşımada akıllı telefonlar aracılığıyla deneyimlenebilen bilim, edebiyat ve elbette sanatla birlikte mekânı gerekli kılan uğraşıların her biri mekânsızlaşmıştır. İki kişinin karşılıklı varlığını gerektiren ve bir

mekânı zorunlu kılan iletişim, sanal uzamda mekânsal sınırlar olmadan gerçekleşmeye başlamıştır. Bu bağlamda beden de bir mekândır ve iletişimin olmazsa olmazı jest ve mimikleri içinde saklı tutar. Dijitalleşmeyle birlikte iletişimin gerekliliklerinden biri olan jest ve mimikler ortadan kalkmış bir anlamda mekânsal olan beden artık işlevsiz hâle gelmiştir.

Bu bağlamda özellikle mekâna gereklilik duyan sahne sanatları başta olmak üzere, salonlarda gösterim için kurgulanan sinema filmleri, müzeler ve müzelerde sergilenen eserler dönüşmeye başlamış, her bir sanat dalının mekânsız şekilleri geliştirilmeye, sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklikle sanal olan, her alanda, bir anlamda mekânsız bir sonsuzlukta gösterilmeye başlanmıştır.

MEKÂNSAL SANATLARDAN SİNEMANIN DÖNÜŞÜMÜ

Dijitalleşmenin en fazla dönüşüme uğrattığı alanlardan biri görsel sanatlardır. Özellikle giflerin, vineların ve YouTube videolarının hayatımıza girmesiyle birlikte, görsel olana teveccüh artmış, videolar üzerinden iletişim kurmak, bilgiye ulaşmaya çalışmak, uzun metinler yerine kısa video özetler izlemek oransal olarak artmıştır. Medyadaki reklam pazar paylarında da dijital medya ve özellikle video temelli medya araçlarına yatırım her geçen gün artmaktadır. Bu dönüşümle birlikte video ağların yanında kullanıcılara film ve diziler sunan medya araçlarının sayısı her geçen gün artmakta ve bu durum sinema sanatını dönüştürmektedir.

Lumiere Kardeşler'in video kamerayı bulmasından bugüne sinema sürekli olarak dönüşmektedir. İlk yıllarda sessiz olan filmler yıllar ilerledikçe sese kavuşmuş, ardından renklenmiş, teknolojiyle birlikte çeşitli efektler üzerinden gerçeği bozarak daha geniş bir anlatım imkânı bulmuştur. Ancak tüm bunlar olurken sinema filmiyle izleyici arasındaki süreç değişmemiştir. Film izlemek için beyaz perdeye ihtiyaç duyulmuş ve sinema salonda izleyicisiyle buluşan bir sanat olmuştur. Yukarıda da değindiğiniz mekânsal durumlar sinema salonlarını da kapsamış, salonlar kendi varlığının ötesinde anlamlar kazanmıştır. Belli başlı sinema isimleri üzerinden ülke tarihleri okunmaya, filmler gösterildikleri salonlarla özdeşleşmeye başlamıştır. Yavaşlatıcı ve pürüzlü hâliyle sinema, hem filmleri hem de izleyicileri şekillendirmiş, filmlere üslup kazandırırken izleyiciye de eser karşısında nasıl durulması gerektiğini öğretmiştir. Bugün hâlâ birçok Avrupa şehrinde opera, bale, tiyatro ve sinema salonlarına giderken belirli ritüeller gerçekleştirilmekte, izleyici eserle karşılaşmadan önce esere varış sürecinde bir dönüşümden geçmektedir. Bunu sağlayan birçok değişken olsa da ana faktör mekândır.

Burada akıllara hemen 1980'lerle birlikte evlere girmeye başlayan VHS kasetli filmler, ardında VCD ve DVD'ler gelebilir ve yukarıda bahsettiğim durumun geçersiz olduğu, yani sinemanın televizyonda izlenen bir şey olmasıyla birlikte zaten mekânsal gösterimin zorunluluklarından büyük oranda kurtulduğu iddia edilebilir. Ancak burada unutulmaması gereken, televizyonun mekânı aşındırmaktan çok, kendisine mekânsal bir alan kurduğu ve mekânın kendi etrafında şekillenmesini sağladığı gerçeğidir. Bugün televizyon bulunan herhangi bir ev ya da mekânda, eşya konumları televizyona göre şekillenmektedir. Elbette izleyici açısından sinema koltuklarında dik konumda oturma eylemi evde uzanarak film izleme rahatlığına evrilse de televizyon, mekânsal olanı ortadan kaldırmamıştır. Aksine mekânı, daha doğru bir deyişle mekân içindeki iktidarını güçlendirmiştir. Bu bakımdan televizyonda film izlemek, film üretim sürecinde yönetmenin anlatım tarzında köklü değişiklikler oluşturmamıştır. Aksine evin bir odası sinema salonuna dönüşmeye, mekân olarak sinema eve taşınmaya başlamıştır.

Sinemanın aşınma süreci tablet ve telefonların kullanım oranlarının artmasıyla başlamıştır. Hayatın her alanında her an kullanıma uygun olan bu cihazlara uygun geliştirilen uygulamalarla birlikte birçok yenilik hayatımıza girmiştir. Özellikle YouTube'la birlikte normalleşen 1,xx hızında video izleme alışkanlığımız video sanatını kökünden dönüştürmeye başlamıştır. Kaliteli bir ses sistemi üzerine tasarlanan sinema filmleri birkaç dolarlık kulaklıklardan her yerde izlenebilir hâle gelmiştir.

DVD film kiralama platformu olarak kurulan Netflix, yıllar içerisinde film izleme ağına dönüşmüş ve özellikle son yıllarda sinema sanatında belirleyici bir aktör olmaya başlamıştır. Özellikle kendi yapımcılığında geliştirilen filmlerin Oscar alması, birçok eleştirmen tarafından olumlu eleştiriler görmesi ve küresel bazda faaliyet göstermesiyle birlikte yerel iş birliklerle küresel yapımlara imza atması bu platformu her geçen gün daha da güçlendirmektedir. Ancak Netflix filmleri diğer sinema filmleri içerisinde mekânsızdır. Mekânsızlıktan kasıt, gerek hikâye derinliği, gerek ses yapısı, gerekse de izleyicinin dilediği gibi atlatma hakkında sahip olduğu ilerletme seçeneğiyle, izleyicisini yavaşlatmaktan ve onu yaralamaktan oldukça uzak olmasıdır. Netflix'in telefonlarda kullanıma sunmaya başladığı 1,xx hızı da izleyicisini yaralama amacı güden sinema sanatının, yavaş yavaş tüketilir ve pornografik bir yapıya dönüşmesinin kapısını aralayacaktır.

Sinema sanatının günümüzde önemli kabul edilen temsilcileri Christopher Nolan, Martin Scorsese, Steven Spielberg gibi yönetmenlerin bu duruma karşı çıkması da bir anlamda sinema sanatının ruhuna aykırı olan bu mekânsız ve kişiliksiz izleme kültürünün sinemayı bambaşka bir şeye dönüştüreceğinden olsa gerektir. Christopher Nolan'ın içinden geçtiğimiz pandemi sürecinde son sinema filmi Tenet'i herhangi bir dijital sinema ağına satmak yerine sinemaların açılmasını bekleyerek vizyona sokması da bu bakımdan önemlidir. Zira Tenet'in hikâye kurgusu, ses yapısı ve mekânsal gerekliliklerini sadece sinema salonları sağlamakta, izleyiciye vermek istediğini sinema salonları aracılığıyla vermektedir.

Netflix ve benzeri platformların bir diğer mekânsızlık özelliğiyse küresel olana üretim yapmasıdır. Türkiye'de çekilen Hakan: Muhafız, Atiye gibi diziler başta olmak üzere, diğer ülkelerde çekilen yerel ortaklıklı yapımların her birinin yerel mekânlara uygun olmaktan uzak olmasıdır. Bu tür yapımların her biri hikâye kurgusu bakımından birbirine benzemekte ve yerel özellikleri içeren anlatı ve mekân imkânlarını göz ardı etmektedir. Tüm anlatılar tek bir yerde çekilmiş gibidir ve her biri birkaç saniye atlatıldığında hikâyesinden herhangi bir şeyi eksiltmeyen bir durumu içermektedir.

Mekânsal kısıtlara uygun üretilen sanat yapıtı olarak sinema, dijital uzamın hıza ve hazza entegre olmasıyla birlikte görüntülerin aktığı bir yapıya bürünmekte, her yerden izlenebilir yani mekânsız bir seyir hâline izleyiciyi sokarak, sanatsal olandan gelecek vurucu etkiyi çevresel alanın dikkat dağıtıcı etkileriyle en aza indirmektedir. Bu durum zamanla sinema salonlarının sayısında azalmaya sebep olacağı gibi, mekânsal kısıtlarla üretilen sinema eserlerinin de yapısını dönüştürecektir. Hâlihazırda film izleme ağlarının artan sayısıyla kızışan rekabet ve bu ağların büyük veri sayesinde "beğenilen" yapımları bilip ona uygun üretim yapması, sinema sanatını pürüzsüz, hafızasız, hikâyesiz ve elbette mekânsız eserlere dönüştürecektir.

BİR KİMLİK VE TARİH İNŞA MEKÂNI OLARAK MÜZELERİN MEKÂNSIZLAŞMA EĞİLİMLERİ

Mekân aynı zamanda kimliğin ve tarihin meşruiyetini sağlar. Schilleman'ın Homeros'un destanlarının etkisiyle geldiği Çanakkale'de bulduğu Troya hazineleri büyük oranda Avrupa tarihinin meşruiyet noktasını oluşturmuştur. Aynı şekilde Batı'nın arkeoloji faaliyetlerini gerçekleştirirken İnciller ve Tevrat efsanelerini arama ve bulma gayesiyle Anadolu'ya gelip talan etmesi ve buralardan eserler bulup bunları Avrupa'da kuracağı müzelerde sergilemesi de bunun bir diğer örneğidir. İlk dönem arkeolog, filolog ve tarihçinin aynı zamanda din adamı olması bir rastlantıdan çok bir gayenin işaretidir: Anadolu ve Mezopotamya'da Tevrat ve İncillerde anlatılan hikâyelerin gerçekliğini kanıtlama ve mekânsal olarak kendi varlıklarını temellendirme arzusu. Aynı zamanda bu mekânlardan çıkan arkeolojik bulguları ülkelerine kaçırma çabaları da mekândan kopanın mekânı temsilinin hiç bitmeyeceğinin bir örneği olması bakımından önemlidir. Yine aynı şekilde arkeologların Anadolu'da sürdürdükleri arkeolojik kazılardan çıkan buluntuları ülkelerine kaçırmalarını engelleyen II. Abdülhamit ve Osman Hamdi Bey'in çabalarının işe yaramasıyla birlikte Sevr'de bir madde olarak bu eserlerin

yurtdışına çıkartılmasına müsaade edilme zorunluluğu maddesinin de eklenmesi müze, mekân, eser ve kimlik meşruiyeti açısından büyük anlamlar barındırmaktadır.

Avrupa'da başlayan ve ciddi bir aşamaya ulaşan müzecilik faaliyetleri de dijitalleşme etrafında dönüşmekte, aşınmaktadır. Müze sergilemeyi zorunlu kılar. Sergilemenin yanında mekânsal olarak bir hiyerarşi ve sıralama müzenin olmazsa olmazıdır. Hemen hemen her müze, neolitik dönemden başlayarak kronolojik olarak eserleri sergiye açmakta, mekânı özel şekilde ışıklandırmakta ve eserlerin zarar görmemesi için özel sistemler kurmaktadır. Bu mekânda yer alanın mekânda kalması için zorunlu olandır. İlk bölümde de bahsettiğimiz mekânın kendine has hiyerarşik ve anlamsal yapısı müzelerde de geçerlidir. Her eser aynı anlamsal düzlemde sergilenmez. Her eserin kendine has hiyerarşik yapısı vardır ve bunu var eden de bizzat mekânın kendisidir. Mekân kurgulanabilir ama aynı zamanda kurgular da. Mekân içerisinde işteş bir durum söz konusudur. Siz sadece tarihsel olanın üzerinde yürümezsiniz aynı zamanda kurgusal olanın da içindesinizdir. Ama bu kurgusallık sizinle anlam kazanır. Sizinle yorumlanır ve her ziyaretçiyle birlikte yeniden şekil alır. Mekânsız olanda bu yoktur, çünkü mekânsız olan eleştiriye ve yorumlamaya kapalıdır. Mekânsızlık verililiktir. Yani somut, kodlanmış, tahayyülü dışarıda bırakan. Mekânsız olan aynı zamanda zamansızdır ama bu zamansızlık hız etrafında gelişir. Hız da çabuk olmayı zorunlu kılar, sizi yorumsal alandan uzaklaştırır ve yalnızca olanı olduğu gibi anlamanızı şart koşar. Müzeler bundan bağımsızdır. Çünkü zihinsel çabanızı engelleyemeyecek bir zamansallık içindesinizdir ve bizatihi mekân sizi hatırlamaya, kaydetmeye, biriktirmeye ve eleştirmeye iter.

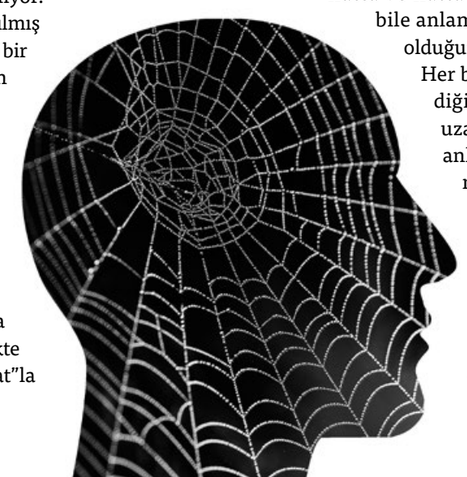
2016 yılında Microsoft tarafından satışa sunulan HoloLens teknolojisiyle birlikte müzelerde mekânsallık da yavaş yavaş ortadan kalkacak gibi duruyor. Elbette bunun sebebi HoloLens olmayacak. Arkasında bulunan AR ve VR teknolojileri sergileme mantığını değiştirecek yapıya sahip. Burada kısaca bu teknolojilerden bahsetmek gerekiyor. AR, Artırılmış Gerçeklik

teknolojisidir. Sanal nesneleri son kullanıcıların gerçek dünya çevresine dâhil ederek gerçek hayatı geliştirmek veya genişletmek için tasarlanmıştır. VR ise Sanal Gerçeklik teknolojisidir ve Artırılmış Gerçeklikten ayrı olarak, son kullanıcıları gerçek dünyadan tamamen kopararak sürükleyici bir deneyim ortaya koymaktadır. Artırılmış Gerçeklik teknolojisi son yıllarda Arkeoloji, Sanat, Mimarlık, Acil Durum Yönetimi, Felaket Kurtarma, Tıbbi Arama ve Kurtarma gibi alanlarda giderek kullanımı artan bir teknoloji olarak öne çıkmaktadır.

Microsoft tarafından geliştirilen HoloLens teknolojisi de müzecilik alanını hedef alan, müze ziyaretçilerinin deneyimini daha fazla artırmayı amaçlayan artırılmış gerçeklik temelli bir teknoloji olarak karşımızda durmaktadır. HoloLens müze ziyaretçilerine izledikleri eseri ya da sergiyi daha deneyimsel bir şekilde anlatmak için yardımcı hologramlarla eşlik ederek ziyaretçinin daha fazla etkilenmesini amaçlamakta, ziyareti daha unutulmaz hâle getirmeyi hedeflemektedir. Şu an dünyada Intrepid Sea, Air & Space Museum, Kennedy Space Center, Kyoto Ulusal Müzesi, Petersen Otomotiv Müzesi, Musee des Plans-Reliefs gibi dünyanın önde gelen müze ve sergi galerilerinde HoloLens teknolojisi kullanılmaktadır.

Teknolojinin temel çalışma mantığı, ilgili alana geldiğinizde HoloLens başlığını kafanıza geçirerek, o alan için özel olarak tasarlanan hologramı izlemenizdir. Bu süre boyunca sadece görüntü değil ses de sizi karşılamakta, izlediğiniz hologramdan sesler de duymaktasınızdır. Bu bir yere kadar mekândaki deneyimi artırıyor gibi gözükebilir ancak her geçen gün bu teknolojiler, mekânsızlığı öne çıkartarak sergi alanını küçük bir alana indirgeyip, sizlerin bütün bir müzeyi sanal olarak ve özel biçimlendirilmiş hâliyle izlemenize olanak sunar.

Bugün müzeciliğin tartışma konularından biri olan müzenin geleceği konusunda en önde yer alan artırılmış gerçeklik teknolojileri, mekânsal olarak birçok maliyete sebep olan müzelerin ve müze ziyaretlerinin daha ucuz ve kolay yoldan var edilmesini sağlıyor. Yani, özel olarak geliştirilmiş artırılmış gerçeklik başlıklarınızla herhangi bir toplu taşıma aracında sizin için tasarlanan bir sergiyi deneyimleyebilirsiniz. Bunu yaparken zamandan ve maddi kaynaklardan tasarruf etmeniz mümkün. Ancak mekânın verdiği anlamdan uzaklaşarak yorumlama sahasından çıkacak ve mekânsız bir alanda sanatı izleyeceksiniz. Ayrı bir yazı konusu olmasına rağmen burada kısaca değinmekte fayda olan "hakikat sonrası sanat"la karşı karşıya olacaksınız. Sanatın sizi yaralayan, size farklı olanı, çirkin olanla güzel olanı veren kısımlarından azade edilmiş, makyajlı ve tüm pürüzlerinden arınmış bir sergi düzeneğini gezeceksiniz. Bu bir anlamda politik düzlem üzerinden tartışılan yankı odasının sanatta uygulanmasına yol açacaktır. Çünkü dijital alanda kurguladığınız yapı herhangi bir kusura, farklılığa, eksikliğe yer bırakmayacaktır. Bu da elbette sanatsal olanı tamamen manipülatif hâle getirecektir.



MEKÂNSIZLIK ZAMANLARINDA MEKÂNSAL SANATI KORUMAK

Dijitalleşmenin en başta dönüştürdüğü alan mekândır. Çünkü mekânı bozarak ancak bir şeyleri inşa edebilirsiniz. Siyaset ve iktisat tarihi büyük oranda mekânlar üzerinden okunur. Zigguratlar, derebeylik sistemleri, krallıklar, dinî merkezler ve daha birçok tarihin konusu özne mekânsaldır. Dijitalleşmeyle birlikte tartışılmaya başlanan en temel mesele de merkezîlik, merkez etrafında şekillenen mekânlar/kurumlar olmaktadır.

Bugün yeni medyayı konuşurken stüdyoların gereksizliğini iddia ediyor, kriptoloji teknolojisiyle birlikte merkezî devletin anlamsızlaştığını söylüyor, bulut teknolojisinin hayatımıza girmesiyle albümler, defterler, kitaplar hatta ve hatta sabit disklerin bile anlamsız birer nesne olduğunu düşünüyoruz. Her birinin bizi getirdiği noktaysa sanal uzamda, zamansal anlamda, boşlukta, mekânsız bir alanda salınan insan gerçeği oluyor. Mekânsızlığın getirdiği alışkanlıklar en çok şehirleri dönüştürüyor. Nasıl ki endüstri devrimi yeni şehirler, ideolojiler ve bunun yanında yeni mekânlar yarattı dijital devrim de bu sürecin bir benzerini bir kere daha yaşatıyor.

Modern şehirlerle birlikte hayatımıza giren ve şehirlerin kimlik kazanmasında önemli rol oynayan müze ve sinemalar, dijitalleşmenin etkisiyle aşınıyor, sınırları daralıyor ve en önemlisi de yeni neslin gerçeği olarak inşa edilmeye çalışılan pürüzsüzlük toplumunun yeni ana ögeleri hâline geliyor. Tarihin bir ironisi midir bilinmez ancak günümüz dünyasını kurmada önemli roller yüklenen şehrin mekânsal sanat alanları, şehirler mekânsızlaşırken de aynı görevi görüyor ve gelecek zamanın gerçeğinin ilk dönüşümünün domino taşını oluşturuyor.

Şehirlerin ruhlarını ortadan kaldıran ve toplumları dönüştürmeye başlayan dijital mekânsızlığa karşı elbette atılacak ilk adım anıt mekânları korumaktan geçmektedir. Çünkü mekân hafızadır, tarihtir, hakikatin bir parçasıdır. Mekânsızlık, hafızasızlık ve köksüzlük yaratır. Her ne kadar politik tartışmaların odağına konulsa da sinemalar ve müzeler, şehrin sanat alanları olmakla birlikte, şehirdeki dönüşümün, birlikteliğin, tarihin ve kimliğin ana mekânlarını da oluşturmaktadır. Bugün Türkiye'de birçok meydan, artık orada olmasa da, mekânlar üzerinden anılır. Bu bir anlamıyla mekânın ortadan kalktığında da hafızalardan silinmediğinin ve anlamsal olarak hâlâ bir şeylerin devşirildiğinin bir göstergesidir.

Sinema ve müzecilik var olduğu ilk günden bugüne dönüşmüştür ve dönüşmeye de devam edecektir. Ancak dönüşümü mekânın sınırları içinde olmuştur. Bugün ilk kez mekânı aşarak, hatta bizzat onun sınırlarını aşındırarak yeni bir dönüşüm yaşamaktadır. Bu dönüşümün neticesi veriye dayalı, somut, yorumlamaya imkân vermeyen, manipülatif bir gerçeklik olacaktır. Netflix sinemasından başlayarak artırılmış gerçeklik etrafında gelişen sergi teknikleri bu durumun ilk örnekleri olarak karşımızda durmaktadır. Netflix sinemasında yer alan filmlerin temel özelliği yüzeysel, hızlı, karakterlerin dünyalarına girmeyi engelleyen, hikâyesini hemen ve şimdi tüketilmesi etrafında şekillendiren yapıda olmasıdır. Yine artırılmış gerçeklik teknolojisi etrafında gerçekleşen sergileme teknikleri, her ne kadar sergilenenler farklı olsa da aynı mimariyle inşa edilmesi nedeniyle tek tiptir. Dijital araçlarla üretilen materyallerin genelinde bu durumu görmek mümkündür. Sunum şablonları, hareketli görseller, eğitim materyalleri standarttır. Bu da tarih boyunca oluşmuş ve farklılıkları içinde barındıran mekânları ve o mekânlar etrafında gelişen sanatı korumayı zorunlu kılmaktadır. Çünkü mekânı korumak sadece sanatları korumayacak, şehirlerin de anlamlarını sonraki dönemlere taşımasını sağlayacaktır. ■

KAYNAKÇA

- Han. B. C. *Güzeli Kurtarmak* (2018). İnsanart: İstanbul
- *Mekânsallık: Sanat Üretiminde Eşzamanlılık Durumu.(2020)* (ed. Gülşen Özaydın ve Saadet Tuğçe Tezer). Yeniinsan: İstanbul
- *Gri Alan.* (2018). (ed. Ahmet Melih Karauğuz ve Ali Güney). Manolya: Konya kitaplarından ilhamlar bulunmaktadır.

Mağara'dan Metropolis'e

Mahkûm İnsan'ın Mahpushanesi Olarak Kentler

YUSUF YERLİ

PANDEMİ GÜNLERİNİ YAŞIYORUZ. DÜNYAMIZIN BÜTÜN İNSANLARI, evleri ve kentleri Covid-19 virüsünün saldırısı altında. Her birey diğeri için potansiyel tehlike, her birimizin evi hücre, bütün kentler mahpushane. Yaşadığımız, kelimenin tam anlamıyla küresel bir kriz. Baş aktörü kişi ve kent (kapitalizm) olan bu krizi atlatabilecek miyiz, yeni bir kişi ve kent için umut var mı? Sanal şahıslara (yapay zekâ), sanal kentlere (dijital kentler) doğru hızla yol aldığımız şu vasatta, biz gerilere doğru gidip, MÖ 6. yüzyılda Süleyman Mabedi'nin yıkılışı ve Kudüs'ün tahrip edilişi ile başlayan Greko-Romen medeniyetinin alametifarikası olan ızgara sistem (grid) kent modelinin ortaya çıkışı ve nedenleri üzerinde durmaya çalışacağız.

I.
ÜÇ TARİHİ ÇEVRİM

İnsanlık tarihini, merkezî coğrafyada, temelde üç medeniyet çevrimi dolayımında ele alabileceğimizi düşünüyorum: Mezopotamya Medeniyeti, Mısır Medeniyeti, Roma Medeniyeti. Hz. Âdem'den başlayıp Hz. Nuh'un (as) yaşadığı dönemi de içine alan süreci Mezopotamya medeniyeti belirlemiş. Yaklaşık 2500 yıllık bir süreden bahsediyoruz. Bu dönemde öne çıkan en belirgin olay Nuh Tufanı olarak bilinen hadisedir. Bu tufan tarihin bir tsunami sonrası yeniden biçimlendiği dönüm noktasının adıdır aynı zamanda. Allah Nuh'a (as) levhalar (vahiy) (Kamer 54/13) vermiş, o bu levhalardan bir gemi yapmış (Nuh'un gemisine binmek-Nuh'un ümmeti olmak) ve inananlarını tufanın getirdiği tsunamiden kurtarmıştır.

MÖ. 3000'li yıllarda yeni bir medeniyet havzası, Mısır medeniyeti oluşmaya başlamıştır. Bu medeniyetin ilk peygamberi Hz. İbrahim (as) olmuştur. Hz. İbrahim Ur'da doğmuş, Urfa'da yaşamış, Kudüs'e, Mısır diyarına, Mekke'ye hicret etmiştir. Nihayetinde Kudüs bölgesini mesken edinmiştir. Bugün dahi kullanılan bereketli hilal (Halil İbrahim bereketi) coğrafyasını çizmiştir adeta. Hz. İbrahim'in (as) bu yolculuğu, tarihin bundan böyle hangi mecrada akacağının da bir ifadesidir aynı zamanda. Mısır medeniyetinin peygamberleri Hz. İbrahim'in (as) iki oğlundan biri olan Hz. İshak'ın (as) soyundan gelenler arasından seçilmiştir ve bu Hz. Süleyman'a kadar devam eder. Mısır medeniyeti ile yapılan mücadelelerin en görkemli anlatısı Hz. Musa kıssalarında yerini bulur. Allah Teâlâ Hz. Musa'ya da levhalar verir. (A'râf 7/145) Musa (as) bu levhaları bir tabuta koyacak (ahit sandığı) ve levhaların öncülüğünde uzun bir yolculuğa çıkacak, kavmini denizlerden, çöllerden geçirerek vaat edilen özgür ve kutsal topraklara götürecektir. Bu toprakların merkez noktası Kudüs'tür. Hz. Davut ve oğlu Süleyman (as) bu toprakları imar edecek, mabedi inşa edecek ve dünya hâkimiyetini tesis edecek bir güce (hilafet/iktidar) bu topraklarda kavuşacaktır.

MÖ. 586'da Babil Kralı Nebukadnezar tarafından Kudüs işgal edilecek, mabed yıkılacak, levhaların saklandığı ahit sandığı (tabut) kaybolacak (Bu olayı münzel vahyin sahadan çekilmesinin sembolik anlatımı olarak okuyabiliriz.) ve insanlık bu olayla birlikte, Tanrı ile münzel vahiy vasıtasıyla değil, Akıl (kavram/düşünce) ve Kalp (temsil/ilham) ile irtibat kurmaya başlayacak ve temelde iki yeni medeniyet (Doğu/Batı) oluşumu ile karşılaşacaktır. MÖ 5. asır; tüm dünyada yeni dinlerin, sistemlerin, felsefelerin, dünya görüşlerinin, şehirlerin ortaya çıkmaya başladığı, hâlâ etkisini ve etkinliğini devam ettiren ve belki de kıyamete kadar ettirecek bir dönüm noktasıdır. Mısır medeniyeti etkisini yitirmiş, yerine Roma (Yunan-Helen) medeniyeti boy vermeye başlamıştır. Yunan'da Felsefe (Thales MÖ 624-546), Çin'de Konfüçyanizm (Konfüçyüs MÖ 551-479), Hint'te Budizm (Buda MÖ 563-483), Pers'te Zerdüştlük (Zerdüşt MÖ 628-551) ortaya çıkacak, Mezopotamya'da Yahudilik yeni şekliyle (kaybolan levhalar Üzeyir (Azra) tarafından yeniden yazılarak), başlangıcından bambaşka bir hüviyetle yoluna devam edecektir. Bu dönemde Batı'da, Zeytun bölgesinde (Akdeniz/Ege) Akıl; Doğu'da, Tin bölgesinde (Çin/Hind/İran. Anlatıya göre, Buda da Zerdüşt de bir incir ağacı altında tefekküre daldıkları bir anda aydınlanmışlardır.) Kalp öncülüğünde yeni medeniyet havzaları ortaya çıkacaktır. Mısır medeniyeti 2500 yıllık parlak dönemini kapatacak, yerine Roma/Yunan (logos) medeniyeti geçecektir. Münzel vahyin kesildiği birinci fetret devri Hz. Zekeriya-Hz. Yahya ve Hz. İsa'nın (as) gelişine kadar devam edecek, bu arada Allah (cc) insanlara akılları ve kalpleri üzerinden yol göstererek hakikat yolunda yürümelerini mümkün kılacaktır. Münzel vahyin başına gelen akıl ve kalp ile elde edilecek olan hikmetlerin de başına gelecek, bu iki yeti hakikatin hâdîsi (yol göstericisi) olma vasıflarını zaman zaman kaybedeceklerdir.

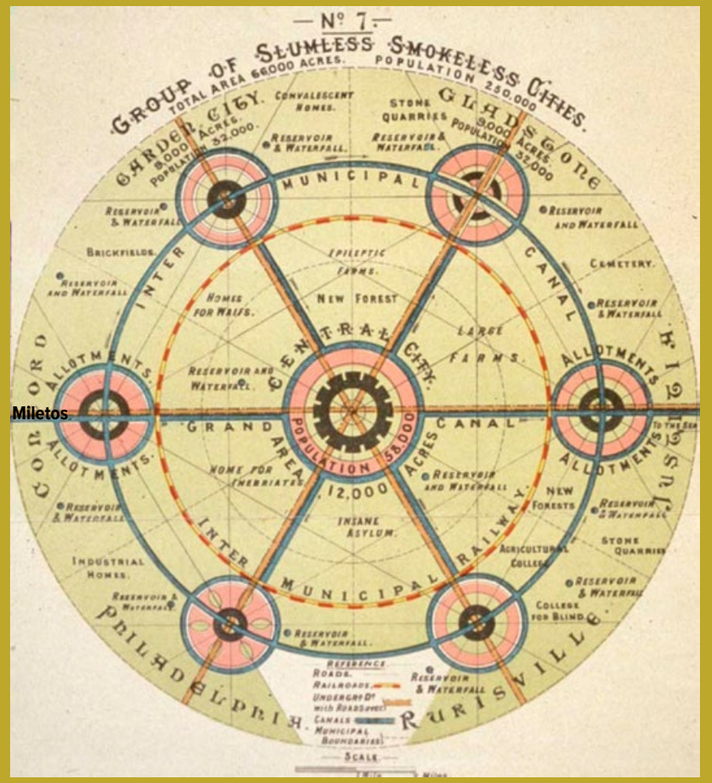
Hıristiyanlık ve nihayetinde İslam da Roma medeniyetinin belirleyici olduğu bir zaman diliminde ortaya çıkmıştır. Roma medeniyeti ile en etkili mücadeleyi Hz. İsa ile Hz. Muhammed (as) verecektir. Hz. Muhammed'e (as) de üzerinde 19 yazan (besmele) levhalar verilecek ("levvâhatün li'l-beşer", Müddessir 74/30), bu levhalar ile Hz. Muhammed (as) de gemisini inşa edecek; Roma medeniyetinin karşısına Medine medeniyeti ile çıkacaktır. Geldiğimiz aşamada Roma medeniyeti de 2500 yıllık ömrünü bugünlerde tamamlamış, insanlık yeni bir medeniyet yörüngesine doğru hızla ilerlemektedir.

II.

MÖ 586'da münzel vahyin muhatapları öncülüğünde kurulan kutsal Kudüs şehri tahrip

edilip, Süleyman Mabedi yerle yeksan olup tarihin öznesi olmaktan çıkınca, tarihin öznesi olacak yeni insan ve yeni kentleşme modeli boy vermeye başladı: Izgara sistem (grid) kent modeli.

İhsan Fazlıoğlu hocamız bir yazısında[1] "İnsan nokta-i nazarından bakıldığında, özellikle Akdeniz kültür havzasında, üç türlü insan idrâkinden bahsedilebilir." der. Antik Yunan/Roma insanını Mahkûm, Hıristiyan insanını Mazlum ve Müslüman insanı Mesul/Mahzun insan olarak tanımlar. Bu tasniften hareketle, benzer bir sınıflandırmanın Kent/Şehir bağlamında da yapılabileceğini düşünüyorum.



Miletos

Bahçe Kent Ebenzer

Her eser onu meydana getiren müessirin idrak ve inanç dünyasından belli bazı izler taşır. Şehirler de böyledir. Hiçbir şehir herhangi bir sanat eseri gibi sanatçısı tarafından düşünülüp/tasarlandıktan sonra onun varlığı ile var olmamıştır desek yeridir. Dolayısıyla kentler şahısların idrak dünyalarının mekâna yansımasından öte, o şahısların ataları ve torunlarının da içinde yer aldığı toplumsal idrakin bir tezahürü olarak varlık alanına çıkarlar. Şehirler sürekli inşa ve imha edilerek mekân üzerindeki ve zaman içindeki serüvenlerine devam ederler. Elbette ölen şehirler de vardır, yeni doğan şehirler olduğu gibi.

Şehir ve kentlerin fizyolojik yapısı, planlama pratiği göz önüne alınarak çeşitli sınıflandırmalar yapılmıştır: Izgara (gridal) planlı kentler ve organik şehirler... Bu sınıflandırmayı geometrik, metrik, ışınsal (radyal), şeffaf, garnizon kentler ile organik, ritmik, labirent, mahrem, çıkmaz sokaklı, galaksi şehirler olarak da açabiliriz.

Mahkûm insan ile mahpushane kent, mahpushane kent ile ızgara sistem kent yapılaşması arasında bir gereklilik ilişkisi kurduğum ortada. Bunu açıklayabilmem için önce İnsan tanımlarını açmam, daha sonra da Kent tanımlarını izah etmem gerekiyor. Mesul/Mahzun-Mütevazı insanın kenti olan Medine'yi daha önceki bir yazımda[2] anlatmaya çalıştığım için, bu yazıda o konuya girmeyeceğim. Mazlum insanın (Hıristiyan) kentini anlatmayı da başka bir yazıya havale edip, Mahkûm insanın (Müstağni ve Müstekbir insanın da) kentini, mahpushanesini ve bu yapılaşmanın arka planında yatan felsefi alt yapıyı irdelemeye çalışacağım.

III.
MAHKÛM İNSAN

Fazlıoğlu ilgili yazısında insanı mahkûmiyete mecbur eden felsefi arka planı şöyle açıklar: "İnsan, Eskiçağ Ege kültüründe, büyük oranda, hareketin belirlediği kozmos'un, sıkı ve keskin düzenliliği içinde var-olur. Bu belirleyiciliğin (determinizm) altında, insan, bir ağaç yaprağı gibidir; Evren'in düzeninin bir sonucu olarak, Evren'de, câri yasalılığın, Logos'a tâbi küçük bir logos olmasından dolayı, boyunduruğu altındadır. İlk İlke'den, Asıl'dan, en-alt-birime, unsûra değin, her var-olan, tersinemez bir biçimde, takdîr edilmiştir ve bir şekilde Bütün'e katılacaktır. İlk bakışta, insanın, irâde sahibi, dolayısıyla özgür olduğu söylenilebilir; ancak, bu söylem, zahirî açıdan doğrudur; çünkü irâde, tekil ve tikel şeyler içinde câridir; nihâî takdîri değiştirmez, değiştiremez; kaldı ki, tekil ve tikel şeyler içinde dahî Logos'un katı kurallılığına tâbidir... İlk İlke'nin kaynağı olduğu hareketin, binbir tecellîsî içindeki Evren'in, katı nedensel örgüsü altında, yarı-tanrısal metafizik ara-nedenlerin sıkı denetimi tahtındaki insan, nihâî âkıbeti, önceden belirlenmiş, trajik bir varolandır."[3]

Fazlıoğlu'nun Mahkûm, Mazlum, Mesul/Mahzun insan tanımlamalarına Müstağni, Müstekbir, Mütevazı insan tanımlarını da ilave ederek, bu insan tipolojilerinin kent yapılarında nasıl tezahür ettiklerinin izlerini sürebiliriz. Mahpushane kentlerde Mahkûm insana, Antik Metropollerde Müstağni insana, Modern Küresel kentlerde Müstekbir insana, Manastır kentlerde Mazlum insana, Medine ve ona müteveccih şehirlerde Mesul/Mahzun/Mütevazı insanlara ve hayat hikâyelerinin izlerine rastlarız.

Antik Metropoller ile Modern Küresel Kentler'in (Mahpushane kentler) ortak fizyolojik özelliği Izgara Sistem kent yapılanması şeklinde olmalarıdır. Mazlum ve Mesul/Mütevazı şehirler ise genellikle organik olarak gelişmiş organizasyonlardan oluşmaktadırlar. İnsanın bu mahkûmiyet durumu mekâna, kente nasıl yansımış? Izgara kent tipolojisinin ortaya çıkış hikâyesinin arka planını deşerek bu sorunun yanıtına ulaşabiliriz.

IV.

Hippodamos Miletos kent planını çizene kadar (MÖ 479) geçen süre içerisinde ızgara sistem kent tasarımının belli başlı izleri Mezopotamya, Mısır, Yunan, Küçük Asya vb. yerlerde görülmekle birlikte, kentler genellikle organik bir biçimde oluşuyor, gelişiyor, değişiyordu. Hippodamos neden ızgara sistem bir kent modeli ortaya koydu ve sonrasında bu model tüm Yunan, Helen ve Roma kentleşme pratiğine yön verdi? Hippodamos'un çizdiği ızgara plan kent tasarımında olan ve fakat diğer ızgara sistem kent tasarımlarında bulunmayan şey neydi? Izgara sistem, Sanayi Devrimi sonrası gelişen Batı kentlerinin, özellikle de ABD kentlerinin tamamını

1 İtibar, Sayı 25, s. 30-32, Ekim 2013.

2 Fıkh'ın Şehri, Şehrin Fıkhı, Düşünen Şehir, Ocak 2019 Sayı: 8.

3 İtibar, Sayı 25, s. 30-32, Ekim 2013.Fazlıoğlu'nun aynı yazıda anlattığı mazlum ve mesul insan tanımını da burada özetleyerek alıntılıyorum. "Mazlum İnsan: Yunânî düşüncenin meferr-siz ve menfez-siz bıraktığı, trajîk, mahkûm insan için, bir çözüm bulma yolunda, ilk teşebbüsü, en genel anlamıyla, Hristiyanlık yapmıştır. Bu çözümün temsili en yüksek simgesel figürü, Hz. İsâ'dır. Evet, kök-atasının işlediği ilk günah nedeniyle, günahkâr insân mahkûm'dur ancak aynı zamanda mazlûm'dur... Bu zulmü, insanın üzerinden, ne kendi, ne de yarı-tanrısal metafizik ara-nedenler kaldırabilirler; kaldıramazlar, çünkü bizâtihi kaldırma işi, katı nedensellikle yönetilen düzen içinde mümkün değildir ve ayrıca bir bedel ister. Tek bir yol vardır ve Hristiyanlık da bu yolu tercih etmiştir; artık kısmî olarak kişileştirilmiş Tanrı, bizzât, mazlûm insanın katına, pişmanlık içinde yaşadığı, aşağıda olan'a (dünya: aşağı'da olan) inmiştir. Bu inme, Tanrı için, tanımı gereği, varlık dâiresinde, bizâtihi kendi koyduğu kuralların zâhirine ve ara-nedenlere uyarak, mümkündür; ancak bu imkân, bedeli ortadan kaldırmaz; bu nedenle, bi'z-zât Tanrı, İsâ'nın, oğlunun bedenine bürünerek kendi-ni fedâ etmiş; böylece insanın ilk günahının kefâretini ödeyerek, mahkûmiyeti kaldırmıştır. İnsan için yapılacak şey, artık, logos'un nazarî ve âmelî kuvvelerini işleterek kemâle, nihâyetinde de saâdete ermek değil; ilk anlamı, 'dinî ayini izlemek, süreçten pay alıp arınmak' demek olan theoria'nın köküne geri dönerek, İsâ'nın yolunu izlemek, pay almak, günahtan arınmak ve selâmete ermektir."
"Mesul İnsan: Yunânî düşüncenin mahkûm insanı ile Hıristiyanlık'ın mazlûm insanı yaklaşımlarına, tarih'te, İslâm'daki, mes'ûl insan kavramsallaştırılmasıyla meydan okunmuştur... İslâm, insanı, o-olmasını, hem maddî (bâliğ), hem de manevî (âkil) zeminle ilişkilendirerek, ilkece eşref-i mahlukât kabul etmiş, ancak, eylemlerinin sonunda, esfel-i sâfilîn'e düşebileceğini belirtmiştir. İnsan, meta-fizik düzlemde, bir fıtrat sahibi olmakla birlikte, kendini mutlak anlamda belirleyen, sabit, değişmez bir doğa'ya mâlik değildir; bu nedenle, insan olarak doğulmaz ama insan olmak, öğrenilir. Bu çerçevede, İslâm, bir 'insan olma öğretisi'dir; öğretmen ise Rab (=terbiye edici olan) Tanrı'dır ve ideal-örnek de, O'nun Resûlu Hz. İnsan...; öğretinin kendi de dîn'dir; nihâi amacı ise, insanı, meta-fizik koruma, güvenlik altına almadır... İslâm'ın, 'muhâtab - mükellef - mes'ûl ferd/birey/kişi' olarak formüle ettiğimiz anlayışı, insanı, Tanrı'nın Yeryüzü'ndeki halîfesi kabul etmekle, mahkûm ve mazlûm insan kavrayışlarını tamamen reddetmez; ancak, onları mutlaklaştırmayarak, kendilik-bilinci'nde, birer mertebe/makâm olarak görür. Örnek olarak, bir yandan, tedbîr'i bile kaderin bir cüz'ü kabul etmekle birlikte, mümkün âlemin imkânının tahakkukunun, bir vâkı'a'ya dönüşmesinin, duâ ve sadaka ile engellenebileceğini söyler; bir yandan, kader'i idrâk eden kişinin, yaşadığı mekân-zamanda, herşeyin mukadder olduğunu, yani mikdârın kadrini, takdir edebilen kişi olduğunu dile getirir ve söz konusu takdîr'in cüzî irâde olarak adlandırıldığını ekler; bir yandan da, irfâni yaklaşımda olduğu gibi, cüzî irâdeye karşın, ârif'in, O'ndan izin almasını, edeb dâiresinde görür... İslâm'ın mes'ûl insanı, belki mahkûm ve mazlûm değildir ama, Mevlânâ'nın da dediği gibi, yine de, yaşadığı gurbet'ten ve çektiği öz-(i)-lem-den dolayı, hüzünlüdür; mahzundur."

ve hatta günümüz dünyasında tüm kentleşme pratiklerini belirler hâle nasıl geldi? Bu sorulara verilecek cevap aynı zamanda felsefenin sorduğu ve cevabını aradığı soruların (varlık-bilgi-değer; zaman-mekân-insan ve toplum nedir), tüm insanlık tarihi boyunca, bütün toplumlarca sorulmuş ve bir biçimde cevabı verilmeye çalışılmış olmakla birlikte, bir düşünme biçimi olarak felsefe niçin Yunan'da MÖ 600'lü yıllarda boy vermeye başladı sorusunun da cevabı olacaktır. Bu konuda oldukça zengin bir külliyatın varlığını zikredip, şu hususlara dikkat çekmekle yetinmek isterim:

Mitolojik dönem İyonya kültürüne hâkim olan, doğanın yarattığı ve yönettiği tanrılar anlayışının, Mezopotamya ve Mısır merkezli ilahiyat anlayışındaki doğayı yaratan ve düzenleyen bir tanrı kavrayışı ile karşılaşması sonucunda, Thales ve Hippodamos gibi İyonyalıların tanrı ve doğa üzerine yeniden düşünmeye başlamaları... Bu tecrübe İyonyalıları varlığın arkesi ve evrenin işleyişi, bir anlamda, doğanın doğası üzerine yeniden düşünmeye yönlendirmiş... Mezopotamya'nın astrolojisi anlayışı ve Mısır'ın geometrisi Thales üzerinden Yunan'a taşınmış, Milet Okulu filozofları bu bilgi ve birikimleri doğa üzerine yapacakları düşünmenin ana sütunları olarak kullanmışlardır.

Yunanlıların yaşadıkları kent yapısının gerek fiziki gerek sosyal gerek ekonomik bakımdan tam bir kaos hâlini yaşıyor olmasının Hippodamos'u düzenli ve sistemli bir kent ve sosyal yapı kurma yolunda harekete geçirmiş olmasını felsefi düşünmenin ve ızgara sistem kent tasarımının Miletos'da filizlenmeye başlamasının etken nedenleri olarak zikredebiliriz.

Kaos'tan Kosmos'a, Mitos'tan Logos'a geçişte tanrılar dünyasında Apollon'u[4], entelektüeller dünyasında Thales-Anaksimandros-Anaksimenes'i, sosyal yapıda Hippodamos'u geçiş sürecinin ve dönüm noktalarının temel taşları ve sürükleyici öncüleri olarak görebiliriz. Her üç dünyanın da ortak özelliği aletlerle ölçülebilir, akılla açıklanabilir, güçle düzenlenebilir bir evren-doğa-toplum-zaman-mekân anlayışının savunucuları olmalarıdır. Daha önce mitsel anlatılarla, imgeler, simgeler, semboller yardımıyla anlatılmaya ve

anlaşılmaya çalışılan olup bitenler, artık kavramlarla, akıl yürütmelerle bir sistem dâhilinde anlaşılmaya ve anlatılmaya başlanacaktır. Mitsel (çağrımsal/imgesel) düşüncenin yerini Logic (mantıksal/kavramsal) düşünmeye bırakmasıyla birlikte Kaos'tan Kosmas'a geçiş süreci Platon/Aristo ile birlikte zirve noktasına ulaşır. Mitos'un tanrısı Apollon'un yerini Aristo'nun tanrısı *ilk muharrik*, Thales'in yerini Aristo, Hippodamos'un (ideal kent tasarımı/ızgara sistem) yerini Platon (ideal kent tasarımıyla) alacaktır. Sabit öz, kesin bilgi, değişmez düzen arayışı Yunan idrakini, Yunan insanını, Yunan sitesini, Yunan sistemini belirlemiştir. Yunan insanı sitesiz (bir siteye mensup olmayan bir kişi, tıpkı kadınlar ve köleler gibi insan sayılmazdı), site tanrısız yapamazdı. Aristo'ya göre İnsan politik bir varlıktı (*zoon politikon)* çünkü.

Izgara kent sistemini anlatmadan önce, bu sistemin ilk uygulandığı kent olan Miletos ve kent tasarımını geliştiren Hippodamos'tan bahsetmemiz gerekir.

Miletos: Miletos ismi mitolojik açıdan Apollon ile ilgilidir. Efsaneye göre Apollon ile Girit Kralı Minos'un kızı Akakallis'in üç çocuğu olur; Bu üç çocuktan biri olan "Miletos" kurtlar tarafından emzirilir ve bir çoban tarafından büyütülür. Menderes nehrinin kızı "Kyane" ile evlenerek "Miletos" şehrini kurar. Yine bir başka efsaneye göre, bir gün baş tanrı Zeus ile fakir bir Miletos'lu, agorada bir konu üzerinde tartışırlar. İkisi de bir türlü geri adım atmayınca, tartışma uzayıp gider. Sonunda canı sıkılan Zeus, tanrı

4 "Grek mitolojisine göre, Zeus'un iki oglu Apollon ve Dionysos, birbirlerine zıt karakterde Yunan tanrılarıdır. Apollon düzen, yasalılık, orantı, uyum, ölçü, mükemmel biçim, rasyonellik, açıklık, kesinlik, ahenk, özdenetim, bireysellik, denge, bilgi ve aklı temsil etmiştir. O, aynı zamanda güneş ve ışık tanrısıdır. Apollon'un dünyası bir düş olarak ifade edilir. Düşün yansıtılması ile üretilmiş bir dünya kurmaca olarak kabul edilmiştir. Erhat'a göre; aydın, durgun, ölçülü gücü simgeleyen Apollon, bir ışık olup, 'doğayı görme, varlığı akılla algılama ve akıl yetisine dayanan yöntemlerle biçimlendirme' güç ve yeteneğine gönderme yapmak anlamına gelir. Nietzsche'nin Tragedya'nın Doğuşu'nda belirttiği gibi Apollon kendine bağlı kalandan ölçüyü, onu iyi koruyabilmek için de kendini bilmeyi istemiştir. Böylelikle Apollonca olan anlayış; uyum, biçim ve düzeni yakalarken, esrime, doğayla bütünleşme ve gerçek anlamda bir yaratmadan bireyi yoksun bırakmış olduğunu ifade etmiştir."

olmanın ayrıcalığını kullanarak tartışmayı sonlandırır: *"Bana bak, beni daha fazla kızdırma, şimdi bir şimşek çakar, seni cayır cayır yakarım!" der. Miletos'lu köylü, korkmak bir yana, gayet sakin bir şekilde, "Koca Zeus, bu öfkenle haksız olduğunu nasıl da kanıtladın..."* der. Bu anlatı Miletlilerin kendilerini tanrıyla eşit düzeyde gördüklerine dair bir bakış açısını ortaya koyar. Bundan tam 2 bin 600 yıl önce, akılcı düşüncenin ve felsefenin temellerinin bu şehirde atılmış oluşu pek de tesadüf sayılmaz. Aynı zamanda *doğrudan demokrasi*nin niçin bu çok tanrılı ve çok siteli anlayışın hâkim olduğu coğrafyada geliştiğini, monarşik yapıların neden tek tanrılı coğrafyalarda hüküm sürdüğünü anlamamızda ve açıklamamızda bizlere ipucu verdiğini söyleyebiliriz.

"Hippodamos'un Milet'te ortaya çıkması bir tesadüfün

New York

eseri değildi. Kozmos bilimin konusu olmaya İyonya'da başlamıştı. Thales, Anaksimandros, Anaxagoras, gökyüzüne 'laik' bakan ilk filozoflardı. Thales'le birlikte, mitik açıklama, yerini 'bilimsel' açıklamaya, aritmetik ve geometri ile düşünmeye bırakmaya başlıyordu. Hippodamos'un planı için aldığı model de Kozmos'tu. Kozmos'ta gözlenen uyum 'düzenlilik', geometrik düzen, kente de uygulanabilirdi. Ütopistler, 'ölümü kovmanın' yolunu, yıldızların yörüngesini ellerindeki pergellerle kentlerine yansıtarak bulmaya çalışacaklardır."[5]

Kudüs nasıl *münzel* vahyin indiği ve bu vahyin taşıyıcıları tarafından kurulmuş merkez bir şehir ise Miletos da logosun takipçilerinin inşa ettiği kurucu bir kenttir. Her iki şehir de Akdeniz'in bir yakasına tutunmuştur: Kudüs Güney, Miletos Kuzey Akdeniz kıyısında boy vermiştir. Kudüs'ü yıkanların (Babil) memleketlerinde (Mezopotamya) yaşamış olan filozoflar (Thales/fikren-Hippodamos/fiziken) kurar yeni Miletos'u; eski Miletos'u yıkan güçler (Pers) yeniden inşa ederler Kudüs'ü. Ne Miletos eski Miletos'tur artık, ne de Kudüs eski Kudüs'tür. Mitosla hayat bulan Miletos gitmiş, logosla yaşayan Miletos gelmiştir; tıpkı Kudüs gibi; artık Kudüs uzun bir süre kutsalın (vahyin) şehri olmayacak, pagan Roma'nın kenti olarak belli bir süre yaşayacaktır.

HİPPODAMOS: MÖ 5. yüzyılda antik Yunanistan'da yaşadığı düşünülen bir şehir plancısıdır. Hippodamos, MÖ 479 yılında Milet Persler tarafından tahrip edildikten sonra, şehrin dikdörtgen planlı sokak sistemini düzenlemiştir. Bu sistem literatürde ızgara plan olarak adlandırılır. Hippodamos kent planı anlayışına yeni bir boyut getirmiş, sadece fiziki planı değil sosyal yaşamı, dinsel inanışları da bu plana dâhil etmiştir. De Geus'a göre, Hippodamos aşırı milliyetçi bir entelektüeldir ve İyonya ayaklanmasında rol almıştır. İyonya ayaklanmasının bastırılmasının hemen arkasından Hippodamos, Güneydoğu Suriye'deki Dura Europos'da on beş yıl kadar bir sürgün hayatı yaşamıştır. Hippodamos'un Suriye'de uzun süre kaldığı sürgün döneminde ne yaptığını kimse bilmemektedir. Sürgün yaşamı sırasında hayatın ve yaşamın ideal yollarıyla ilgili tartışmış, Suriye'deki doğulu gelenekleri iyi gözlemlemiş olmalıdır. Thales (MÖ 624-ö. MÖ 546) ile Hippodamos (MÖ. V. yy) her ikisi de Miletos'ludur ve her ikisi de bir yüzyıl ara ile Mezopotamya ve Mısır havzasında bulunmuşlardır. Thales ile Hippodamos arasındaki ilişkiyi Platon ile Aristo arasındaki ilişkiye benzetebiliriz. Thales'in göksel cisimler ve uzay üzerinde hesaplamalarda kullandığı geometriyi Hippodamos "yere indirerek" mekân üzerinde kullanmıştır. Tıpkı Platon'un gerçekliği ideler dünyasında, ay üstü âlemde aramasına karşın, Aristo'nun gerçekliği nesneler dünyasında, ay altı âlemde araması gibi. İlginçtir, Hippodamos'un şehir plancısı oluşunu biz Aristo'dan öğreniyoruz. Helenistik dönem kent mimarisinin (İskenderiyelerin) Hippodamos'un ızgara sistem kent tasarımına uygun olarak inşa edilmiş olması, İskender'in hocası Aristo'nun bu işte bir katkısının olabileceğini akla getiriyor. "Aristo, Hippodamos'un 'şehirlerin bölünmesini' keşfettiğini, Atina'ya bağlı liman şehri Piraeus (Pire)'un planını yaptığını ve hatta 'anayasa hakkında tekliflerde bulunan, politika ile ilgisi bulunmayan insanlardan ilki olduğunu' yazmaktadır. Aristo ideal şehri tanımlarken, düşünürün şehircilik anlayışını 'özel konutlar, modern Hippodamos yöntemine uygun bağımsız düzenlendiklerinde, genel kullanım açısından daha sevimli ve kullanışlı olmaktadırlar' diyerek ifade etmiştir."6 Aristo'nun öncülük ettiği Hippodamos hakkındaki karakterleştirme biyografik açıdan önemlidir. Pek dostane bir betimleme yapmamıştır.

5 Kürşat BUMİN, Demokrasi Arayışında Kent, s.29

6 Nisa YILMAZ, Izgara Tasarlı Kent Gelişimi ve Anadolu Örnekleri /Yüksek Lisans Tezi. Erzurum 2006, s.28

Onu sadece hırslı bir acemi olarak göstermenin yanında onu dış görünüşüne aşırı özen gösteren bir züppe olarak göstermiştir.

V.
IZGARA (GRİD) SİSTEM

Hippodamos'un ideal kentin maddi yapısını iyileştirme arayışlarına girmesinin nedenlerini açıklayabilmek için dönemin Atina sitesinden biraz bahsetmek gerekir. "Atina demokrasiyi en çok içselleştiren bir kentti. Yönetimi bütün Atinalı yurttaşların katıldığı meclise (eklesia) geçmişti. Sitedeki hayat *söz* ve *diyalog 'un* üzerine kuruluyordu. Kamu işlerinin yürütülmesinde uzmanlar değil, yurttaşlar hayatı boyunca toplum yönetiminde önemli bir görev üstleniyordu. Yani iktidar ortada idi. Lüksten uzak yaşıyorlardı. Komşuya ve sanata ayrılacak serbest zaman en önemli ihtiyaçtı. Bir asır boyunca 2000 piyes sahneye kondu, 6000 müzik eseri yorumlandı. Bu etkinliklerde en az 2000 yurttaş yer alıyordu. Etkinliklere sonradan imparatorluklarda ortaya çıktığı gibi seyirci olarak değil, aktör olarak katılıyorlardı. İnsanları biçimlendiren siteydi, fakat site de onların sitesiydi. Tiranlıktan o kadar çekiniyorlardı ki, kentin mührünü elinde bulunduran kimse her gün kura ile yeniden belirleniyordu. Diğer yandan Atina'da 2000 yıl önce Ur'da görülen altyapıdan eser yoktu. Akropol'un ayağında yer alan kentin, kıvrılıp giden sokakları, ancak bir kimsenin eşeğiyle yan yana geçebileceği kadar geniş, taş döşenmediği için toz ve çamur içinde, çoğunda tuvalet ve lağım çukuru bulunmayan evleri küçük ve bakımsızdı. Sürekli susuzluk çeken kent, sokaklarında biriken pislikle, kendisine yakıştırılmak istenen saf beyazlık içinde değildi. Ona ilk kez gelen biri anlatılan kentle karşılaşamamanın hayal kırıklığını yaşardı. Atina'da düşünce hayatında görülen zenginlik ve uyum kentin maddesel yapısında görülmüyordu. Kenti kent yapan taşlar değil, yurttaşların varlığıydı. Kenti hiç kimse eline cetveli ve pergeli alarak bir plana göre organize etmemiş, kent organik olarak doğmuştu. Kenti dışarıdan organize etmek isteyen ilk girişim bir şehirci ütopist olan Hippodamos'dan geldi."[7]

Hippodamos ideal kentinin organizasyonunu *tripartire* (üçlü bölünme) sisteminin içinde yapmaktadır. Hippodamos, on bin kişilik bir kenti temelde üç bölüme ayırır. Birinci bölüm sanatçılar, diğeri çiftçiler, bir diğeri ise askerlerin yerleşimi içindir. Ayrıca arazi de sivil, kamusal ve dinsel alanlar olmak üzere üç bölüme ayrılır. "N. Cahill, Hippodamos'un bu numarolojik yapısallığının geçmişini Ionia doğa felsefeciliğine bağlanması gerektiğini vurgulamaktadır. Hippodamos kendi kent planında ilke olarak benimsediği *Tripartire*'yi oluştururken, Suriye ve Filistin kentlerinde görülen, kenti dinsel, kamusal ve özel alanları her yönüyle üç bölüme ayırma yönteminden etkilenmiş olabilir. Kuşkusuz bu görüş De Geus tarafından ortaya atılmıştır ve üzerinde tartışılıp düşünülmesi gerekmektedir. Hippodamos'un bu kent planı ile gerçekte yaratmak istediği, halkın sosyal sınıflara bölünüp birbirlerinden ayrılmış olmalarına rağmen, bütün bu grupların hem ortak çıkarları sayılan kent çıkarlarını gözetmeleri hem de birbirleriyle eşit şartlarda yaşam olanakları sağlanmasıdır."[8]

Kent planlarında, eşitlik ilkesi gözetilmiş ev parselleri ve bu parsellerin üzerine inşa edilen evlerin aynı ölçülerde olmasına dikkat edilmiştir. Kentlerdeki evler en küçük birimlerine kadar birbirleriyle aynı plana sahiptir. Kamusal alanlar da planın bir parçasıdır ve kendilerine ayrılan parseller üzerine inşa edilmişlerdir. Kamusal ve dinî yapıların önemleri ne olursa olsun mevcut planı kesinlikle bozmamışlardır. Kentin yönetici sınıfına ait yapılar da plana dâhil edilmiş ancak diğer sivil yapılardan farklı bir plan kullanılmadan yapılmışlardır. Bundan dolayı yönetici sınıfına ait yapıları diğer sivil yapılardan ayırmak mümkün değildir. Bu kent planı sadece Yunanistan ile sınırlı kalmamış, Batı Anadolu'da ve diğer Yunan kolonilerinde de uygulanmıştır. Doğudaki söz konusu merkezlerde erken tarihlerde ızgara planın uygulanmasına sebep olan kriterler ile Batı Akdeniz'deki Yunan kolonilerinde MÖ 8. yüzyılın ortalarından beri izlenen ve klasik dönem ile birlikte doruğa çıkan uygulamalar arasında hiçbir benzerlik yoktur. Doğu yerleşmeleri bu yönüyle Yunan kent planlamasının öncülü ya da onu etkileyen faktörü olarak görülemez. Bütün bu doğu yerleşimlerinde yalnız kentlerin bütününde ortak bir planlama değil fakat aynı zamanda her bir konutta da merkezî otorite tarafından dikte edilen, dolayısıyla otokratik bir yapıyı karşımıza getiren bir durum vardır. Bu özel yapı Yunan dünyasındaki demokratik idealler ve kanunlar karşısında eşit olma *"isonomia"* ilkesine taban tabana zıt bir durumu düşündürmektedir.

"Hippodamos, ilk şehirci olarak, şehirciliğin gerçek rolünü 'daha rasyonel bir toplumsal düzeni tasarlamak ve uygulamak' olarak anlayan bir anlayışın da öncüsü oluyordu. Ernst Jünger'in çok güzel ifade ettiği gibi, bir çemberi arıların ya da çiçeklerin yaptığından farklı olarak keyfimizce bölebilmek tutsaklıktan kurtuluşun, özgürlüğün bir kanıtı olarak görülebilirdi. Fakat Lapouge'u aktararak diyebiliriz ki, 'eğer insan, çemberi keyfine göre bölebilme gücünü, insan hayatını hesap düzenine bağımlı kılmak için kullanırsa, bu durumda özgürlüğü elde etmenin tersine, bir başka zorunluluğa, matematik zorunluluğa bağımlı hâle gelecektir. Elinde cetvel ve pergelle, Kozmos'un düzenini kente ve topluma uygulamak isteyen matematikçi şehirci, sayıların 'zaman dışı anonim ve mükemmel' dünyasını, insandan, bu nitelikte bir nesne yapmak için kullanmak isteyecektir."[9]

Hippodamos sonraları çok hayran bulmuşsa da daha çağında Aristophanes tarafından tiye alınmaktan kurtulamamıştır. Kuşlar'daki mimar Meton, Hippodamos, Haussmann ya da Le Corbusier, yani bütün zamanların şehircilerinin ilk örneğinden başka bir şey değildir.

"(...) Meton toprak ölçme aletleriyle girer.

Meton- Geldim işte yurdunuza, sizlere...

Güvendost- Al bir tane daha! Sen ne diye geldin, ne işin var burada? Nedir o ayağındaki koca takunyalar?

Meton- Ben havayı arşınlamaya geldim, göğünüzü fersahlara bölmeye.

Güvendost- Peki ama, tanrı kulu, kimsin, nesin sen?

Meton- Ben dillere destan Meton'um yahu! Koca Yunanistan'da tanımayan yoktur beni.

Güvendost- Ya o taşıdığın aletler ne?

Meton- Hava cetvelleri. Önce şunu bil ki, gök dediğin koca bir kubbedir, tepesine şu eğri cetveli koyup, pergeli de üstüne dayadın mı... anlıyor musun?

Güvendost- Yoo, hiçbir şey anlamıyorum.

Meton- O zaman bir düz cetvel alırım, yuvarlağı bir dörtgen içine yerleştiririm, ortasını bulur, meydanı oraya kurarım. Bu meydandan dümdüz sokaklar çıkar, yuvarlak bir yıldızdan çıkan yıldızlar gibi."[10]

"Tarihçi Rykwert, "nywt" olarak tanımlanan Mısır hiyeroglifi '⊕' işaretinin şehir için orijinal işaretlerden biri olduğuna inanmaktadır. İçerisinde artı işareti olan bir çember olarak gösterilen bu hiyeroglif, şehircilik işaretlerinden en çok bilinenlerden iki basit işareti göstermektedir. Çember, tek bölünmemiş bir çizgidir ve çevrelenmiş şehir meydanı gibi bir alanı veya şehir duvarını simgelemektedir. Bu çevrelenmiş alan içerisinde hayat gelişmektedir. Ayrı birleşmiş çizgilerin en basit şekli olan artı işareti; çevrenin büyüklüğünü belirleyen sınırları tarif eden çemberin tersi olarak, çevresel gelişmenin belki de en eski nesnesidir. Kesişmiş çizgiler, grid oluşturarak bir sınır içerisinde yol yapmanın en basit yöntemini temsil etmektedir. Hippodamos, klasik anlamda, bu gridlerden kültür simgesi olarak yararlanan ilk şehir plancısı olarak bilinmektedir. Onun inancına göre grid uygar hayatın mantığını simgelemektedir."[11]

Mumford, sitede, demokrasinin içine düştüğü kriz sonrası beliren havayı şöyle özetliyor: "Önceden gerçek siteyi idealize etmekle yetinilirken, bundan böyle yazarlar, kendilerini ideal bir sitenin gerçekliğine inandırmaya çalışacaklardır." Birinci kuşak sofistler, Protagoras'ın anlattığı mitte dile geldiği gibi, "politik erdem"in herkeste bulunduğunu savunan demokrasi taraftarlarıdır. Oysa şimdi Platon, Sokrates'in ağzından erdemi bilgiye, herkesçe kavranamayacak bir bilgiye bağlayarak uzlaşımsal demokrasiye karşı çıkmaktadır. Artık bir "açık toplum" kuramcısı olan Protagoras'ın yerini, mutlak bilgi ve mutlak iktidarı, birbirine bağlayan filozoflar almaktadır. Bu gelişme, sanki kenti biçimlendirmektedir: V. yüzyılın sonlarına kadar doğu uygarlıklarının tersine kendini çevreleyen kıra, denize açık yaşayan kent, bu tarihten sonra surların ardına kapanmaktadır. Platon, Atina demokrasisinde geçerli olan ve yurttaşlara, gösterdikleri farklılıklar ne olursa olsun eşit adalet dağıtan "aritmetik eşitlik" karşısına, eşit olmayana eşit davranmamayı öğütleyen "geometrik eşitlik"i çıkarmaktadır. Artık Atina demokrasisinde olduğu gibi herkes her görevi yapmamalı, devlet, kendisi için "iyi" olanı, (bir geometricinin üçgeni bilmesi gibi) bilen filozofa teslim edilmelidir. Geometri[12] politikaya,

Barselona

7 Kürşat BUMİN, a.g.e, s.26

8 Kürşat BUMİN, a.g.e. s.30

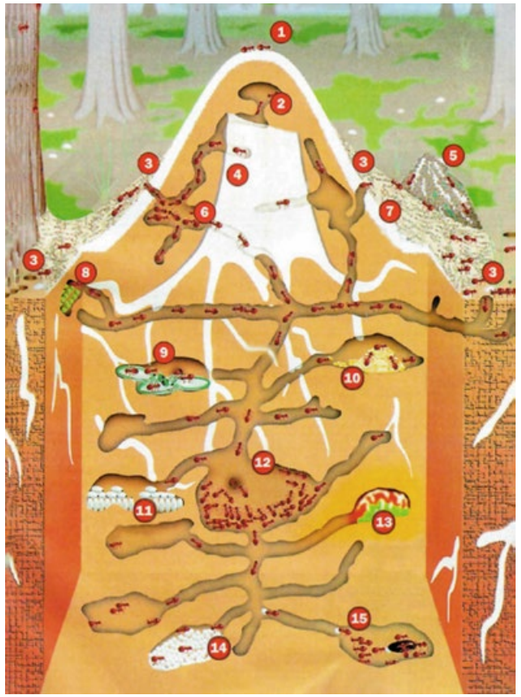
9 Kürşat BUMİN, a.g.e. s.33

10 Aristophanes, Kuşlar'dan Aktaran Kürşat BUMİN, a.g.e. s.34

11 Nisa YILMAZ, a.g.e. s.12

12 "Geometri, boşluk hakkında ve boşluktaki şekiller hakkında bir teoridir. Bu teori çizgiler ve açıların düzenidir ve şehir planlamacılığında düzen oluşturmadaki en basit yöntem, birbiri ile orthogonal ilişkisi olan dikey ve yatay koordinatlara sahip olmaktır. Fakat Grekçe 'anemetria'dan gelen geometri, sözlük anlamıyla 'yeryüzünün ölçümü' anlamına gelmektedir. Bu

kente inmekte, ona damgasını vurmaya hazırlanmaktadır. Aristo, Politika'da Hippodamos'u, "Oripho'nun oğlu, kentlerin geometrik çizimini icat etti." diye tanıtmaktadır. V. yüzyılda Milet'te doğan, düz çizgiler ve dik açıları kentin bütününe uygulayan bu anlayış, özellikle Hellenistik dönemde, Roma İmparatorluğu'nda (özellikle askeri amaçlara uygunluğu)



Karınca Yuva Şeması

en tutulan model olacak, giderek birçok ülkede kentlere biçim verecekti.[13]

"Grid-gridiron ya da 'checkerboard (dama tahtası)', tarihteki *planlı* şehirlerin şimdiye kadar uyguladıkları en yaygın modeldir. Hem coğrafi, hem de kronolojik olarak (tarih boyunca kullanımı sürekli olmasa da) evrenseldir. Arazinin kolayca parsellenebilmesine ve gayri menkullerin satılabilmesine imkân verdiği için tercih edilen bir plan olan gridal planda, savunma için düz sıralanmış caddelerin sağlamış olduğu avantajlar Aristo'dan beri bilinmektedir ve doğrusal cadde modeline huzursuz bir nüfusu gözlem altında tutmak için de başvurulmuştur. Gridlerden askeri düzenlemelerde (Romalı Castra), dini akitlerde, ticari kapitalizmde (demiryolu kasabaları) ve endüstriyel planlamada faydalanılmıştır.

Grid iki ana amaca hizmet etmiştir: Birincisi geniş anlamda düzenli olarak yerleşimi ve kolonileşmeyi kolaylaştırmaktır. Bu hem -Sicilya'da Greklerin, Yeni Dünya'da İspanya'nın yaptığı gibi- uzak bölgelerin, hem de 1800 yılından sonra Amerika'nın Orta batısı ile İspanyol Yarımadası'nda olduğu gibi, geri alınan ya da yeni kurulan yerleşim yerlerine daha çabuk yerleşebilmek için kullanılan bir planlama olmuştur."[14]

"Diğer grid uygulamaları bir modernleşme aracı olmuştur. Romalılar bu yolla İber ya da Alman yerleşimini düzenlemişlerdir. Rönesans'ta prensler, örnek bir şekilde grid düzenine sokulmuş meydanlarla, ortaçağ şehirlerinin yapılarını genişletmişlerdir. Finlandiya'da var olan bütün şehirlerin gridlerle yeniden şekillendirildiği ve böyle 'daha iyi düzene' sokuldukları ve bütün kasabaların aynı kalıpta yapılması gerektiğine dair 1628 yılında bir kraliyet emri çıkarılmıştır.

Gridler de herhangi bir tasarım gibi, belirli toplulukların, onlara ne anlam yüklediğine göre şekil almaktadır. Romalılar gridi duygusal yüklü bir tasarım olarak görmüşler, Amerikalılar onu, doğada var olan farklılık ve karmaşıklığı inkâr etmek için kullanmışlardır. Modern zamanlarda ise grid, doğayı tarafsızlaştırmak için kullanılan bir plan olmuştur."[15]

"Izgara planda arazi halka dağıtılmadan önce, bir otorite tarafından belirli bir düşünceye göre bölünmüştür. Böyle bir plan, çok nüfuslu bölgelerden ayrılarak yeni şehirler (koloniler) kurma ve savaş ve doğal afetler sonunda kısa zamanda yeniden yerleşmeyi sağlamak için de uygulanmıştır. Bu anlayışta düzen ve sürat plana sert ve geometrik bir yapı vermektedir. Özellikle bu, sokakların arazi şekline uyulmadan çizilmesinde kendini göstermektedir." "Izgara planına sahip sokak dokusu araziyi parsellere bölmekteydi. Bu modül sistemi ilk etapta her biri birbirine eşit büyüklükte konut alanlarının oluşumunu sağlamıştır. O dönemin politik inancı olan, birbirine eşit halk felsefesi, bu bağlamda kentin planına yansıtılmıştır."[16]

Ünlü Mimar Le Corbusier Aristopohenes'in Kuşlar'da konuşturduğu Menon'a cevap verircesine "yük eşeği" metaforunu dile getirir ve kendisinin de içinde yer aldığı ızgara sistem kentleşme modelini öne çıkarırken, organik şehircilik pratiğini yerden yere vurur. "Le Corbusier Şehircilik hakkındaki 1924 tarihli eserinde bahsettiği Pack Donkey (yük eşeği) başıboş dolaşır, daha büyük taşlardan sakınmak için ya da tırmanmayı kolaylaştırmak için ya da biraz daha gölge elde edebilmek için zikzaklar çizer; en az

sebeple grid ülke ve şehirlere, arazi ve sokaklara uygulanan ve en temel birim olarak anlam taşımayan bir toprak parçasını düzgün, ölçülmüş noktalara bölmektir."

13 Kürşat BUMİN, a.g.e. s.29-29

14 Nisa YILMAZ, a.g.e. s.13

15 Nisa YILMAZ, a.g.e. s.13

16 Nisa YILMAZ, a.g.e. s.16

Gardaya Cezayir

direnç göstermesi gereken hattı takip eder. Bu, insanların kullandığı bir yöntem olmamalıdır. İnsanlar bir hedefi olduğundan ve nereye gittiğini bildiğinden düz hattı takip ederler... İnsanoğlunun düz bir hat üzerinde hareket etme isteği ve ihtiyacı olduğu zaman dik açılarla yolunun kesilmesi, çapraz yolların sıklığına kendisinin karar vermesi gibi unsurlar kent planlama için temel oluşturmuştur."[17]

Le Corbusier bu yaklaşımı ile, Aristo'nun "insan kentli bir canlıdır" düşüncesini yeni bir yorumla tekrarlamaktadır adeta. Aristo'ya göre de kent ızgara sistemdir, Le Corbusier'e göre de. Bu bakış açısı kendi gibi olmayanı *adam* yerine koymayan klasik Batı dünya görüşünün hem başlangıcında hem bugününde aynı eksen üzerinde gittiğinin apaçık ifadesidir. "Oysaki insan böyle bir düzenden kendini hep uzak tutmuştur. İnsan kendi hâline bırakılınca kendine dayatılan düzenlilikten yana olmamış, 'mükemmel' bir dünya kurmamıştır. Kendisini rastlantının keyif verici rüzgârına bırakmış, seçimini organizasyondan yana değil 'organik'ten yana yapmıştır."[18] İnsanoğlunun hemen her alanda yaptığı *mükemmellik* arayışı beraberinde *mahkûmiyet* durumunu doğurmuştur. Orhan Gencebay ne de güzel söylemiş: hatasız kul olmaz, hatamla sev beni.

"İskender tarafından işgal edilen eski kültürlere, Greklerin düzenli alt bölümlemelere sahip ızgara planı yabancıydı. Eski Grek hakimiyeti bittiğinde, insanlar önceki alışkanlıklarına dönüyorlardı ve grid sistemi kendilerine uygun bir şekilde yeniden şekilleniyordu. Blokların düzenli bölünmesi terk ediliyor, agoraların olduğu meydanlar ahır ve küçük dükkanlar tarafından işgal ediliyordu. Suriye'deki Dura Europos şehrinin dönüşümü, bu sürecin mükemmel bir örneğidir."[19]

Izgara sistem kente geçiş bir anlamda kentin cinsiyet/karakter değiştirmesiydi. "Kentlerdeki kale ve dinsel yapılar genellikle dikdörtgen biçimindeydi. Erkek egemenliğinin mimarideki sembolleri doğru çizgi, dik açı, dikili taşlardı. Mısır'da 'ev' ve 'anne'yi aynı hiyeroglifik işaretle anlatıyorlardı. Şehircilik ve mimarideki bu eğriler-doğrular kavgası bilindiği gibi günümüze kadar uzanıyor." Modernliğin kesinlik ve keskinlik tavrı mimaride kentleri boğmaya başlamıştı. Bu mahpusluktan nasıl kurtulunacak sorusuna çeşitli cevaplar üretiliyor, ütopik kent tasarımları ortalıkta dolaşıyor ve bir türlü derde deva olamıyordu.

VI.

Dijital (cinsiyetsiz) kentler çağına giriyoruz. İlginçtir bu kentleri mümkün kılan internet şebekesi için Araplar *şebeketü'l ankebut* diyorlar. İngilizcede de aynı manaya gelen bir kavramsallaştırma söz konusu. Örümcek yuvasının (kentinin) fizyolojik yapısı ile ızgara sistem kent örgütlenmesinin fizyolojik yapısı birçok bakımdan birbirini çağrıştırır. Bu benzerlik fonksiyonelliği göz önüne alındığında da kendini ele verir.

"**Allah'tan başka veli edinenlerin hâli, örümceğin durumu gibidir. Örümcek de bir yuva yapar; fakat yuvaların en zayıfı, örümceğin yuvasıdır; keşke bilseler**" (Ankebut, 29/41). Örümcek evi görsel olarak mükemmeldir, kusursuzdur, nettir, şeffaftır, insanı kendine çeken bir tarafı vardır; ancak bu fiziki cazibesine karşın bir biçimde ağa takılan (o şehre giren) her şeyi kendine mahkûm etmekte, ağına düşen hiçbir canlı kendini ondan kurtaramamaktadır. Bu mahkûmiyetten kurucu figür dişi örümcek de, yavruları da, eşi de nasibini almakta, toptan yok olup gitmektedirler. Yaşamak için sığındıkları yuva mezarları olmaktadır.

Oysa karınca yuvası böyle değildir. "Nihayet karınca vadisine geldiklerinde, bir karınca şöyle dedi: "Ey karıncalar! Yuvalarınıza girin; aman, Süleyman ve ordusu farkına varmadan sizi ezmesin!" (Neml 27/18) Yuva; sakinleri için bir sığınaktır, bir geçimliktir. İlginçtir karınca yuvasının fizyolojik yapısı da organik, mahrem, galaksi kentlerin

17 Nisa YILMAZ, a.g.e s.5

18 Kürşat BUMİN, a.g.e. s.33

19 Nisa YILMAZ, a.g.e s.24

fizyolojine benzemektedir. Fonksiyonel olarak da aynı koruyucu işlevini sürdürmektedir.

Çağımızın önde gelen iki mimarını da bu aşamada anmadan geçmek olmaz. Biri bilge mimarımız Turgut Cansever, diğeri "bahçe kent"in mucidi ve tasarımcısı Ebenezer Howard'dır. Her iki mimar da modern kenti aşmak için yol ararlar ancak Howard'ın yolu nihayetinde ızgara sistem kent düzeneğinin (örümcek ağı) çizgisel, kesin ve net yapısına çıkar. Cansever ise Zeytinburnu için geliştirdiği yeni kentleşme modelinde[20] ortaya koyduğu gibi karınca yuvasının fizyolojik yapısına benzer bir kent fizyolojisini teklif eder.

Dijital kentin insanı ile Eflatun'un mağarasındaki insanın mahkûmiyet durumu birbirinin benzeri: birinde boyunlarına geçirilen bukağılar nedeniyle sağa sola, aşağı yukarıya bakamayan sadece karşısındaki görüntülere (simülasyon) bakmak durumunda olan mağara insanı, diğerinde günün

Platon'un Mağarası

her saatinde gözünü ekrandan çekemeyen dijital kentin (sanal kent/simülasyonun simülasyonu) insanı var. Birinin ayağında bağlı zincir onu yerinden kıpırdatamaz bir konuma getirmiş, diğerinde dijital kelepçe sınırları aştığında hemen sinyal vermektedir. Aradaki fark zincirin uzunluğu kadar.

Şeffaflık ideolojisinin cazibesine kapılan çağımız insanı için *dijital kent* dışında bir yaşam düşünmek delilerin (mecnun) yapacağı bir arayıştan öte bir arayış değildir. Şeffaflığın hem özgürlüğü hem de güvenliği bir arada sağladığına inanan günümüzün tedirgin insanı için akıllı kentler (aslında dijital denetime açılmış kent demektir, gözetlenen kent/mahpushane) alternatifsiz bir seçenek olmaktadır. Marshall McLuhan'ın dijitalleşme üzerinden dile getirdiği küresel köy kavramı yerini, küresel kodes'e bırakmaktadır.

VII.
MAĞARA'DAN METROPOLE MİŞKAT'TAN MEDİNEYE

Kentten kaçış mümkün müdür? Mümkün ise nereye kaçmalıdır? Ta başlangıca gidip, insanoğlunun barınmak için kullandığı ilk ve ilkel meskenler olan mağaralara mı sığınmak gerekir? Hangi mağaraya sığınmalı ve orada ne kadar kalmalıdır? Bu soruların cevabını aramak için insanlığın bildiği iki mağaraya doğru yola çıkmak gerekiyor. Eflatun'un meşhur mağarası ile Hz. Muhammed'in (as) ilk vahyi aldığı Hira mağarasında olup bitenler üzerinde duracağız.

Mağara; bir insanın girebileceği genişliğe sahip, yer altında, dağda veya kayalık alanlarda bulunan doğal boşluk/uçurum olarak tanımlanmaktadır. Mağaralar, kutsalın tezahür ettiği bir mekân olarak din dilinin, mitolojinin ve ikonografinin vazgeçilmezidir adeta. Dağ ve mağara birbirinin mütemmim cüzüdür; çünkü görünen kısım olarak dağ, "*eril*" prensip; saklı/gizli biçim olan mağara ise "*dişil*" prensip olma özelliğiyle iki zıt kutup şeklinde tasavvur edilmektedir. Bu hâliyle mağaralar, gizemin ve yenilenmenin simgesi, anne kucağı algısı çerçevesinde insanoğlunun yaratıldığı, meydana geldiği mekân olarak da tanrıların/tanrıçaların doğum mekânı olmakla birlikte kahramanların doğum yeri ve türeme alanı olarak da dikkat çekmektedir.

Toprak/Yer Ana'nın ağzı/rahmi, kadının/annenin karnı/rahmi ile özdeşleştirilen mağaralar; yaratılış, doğum, (içi boş) ağaç kovuğu, sığınak/barınak, saklanma yeri ve hapishane; hem yaşamın, ölümün bir sembolü hem de gök/gökyüzü ile yer/dünya arasındaki (kutsal) evliliğin mekânıdır. Mağaralar, hem doğum olayının haber verildiği hem kahramanların ilahî hikmetlere eriştiği hem de tasavvufî anlamda benliğin yok edildiği mekânlar olarak da ön plâna çıkmaktadır.

20 Halil İbrahim DÜZENLİ, Realizm-Ütopizm Kıskacında Şehir ve İstanbul: Ev ve Şehir Vakfı, Deprem Çalışma Grubu ve Yeni Şehirler Projesi Üzerine.

Filozofun Mağarası

Mağara alegorisi, Yunan filozof Platon'un devlet adlı eserinin yedinci kitabında Sokrates'in ağzından ortaya atılan antik çağ felsefesinin en önemli alegorilerinden biridir.

Sokrates, eğitimle aydınlanmış ve aydınlanmamış insan arasındaki farkı anlatmak için mağara alegorisini anlatır. Alegoriye göre bazı insanlar karanlık bir mağaraya zincirlenmişlerdir ve bu insanlar başlarını sağa ve sola çeviremezler sadece karşılarındakini görebilmektelerdir. Doğuştan beri bu mağarada bulunan insanlar arkalarındaki ateşin aydınlığıyla karşılarındaki duvara vuran nesnelerin gölgelerini görür ve bunları gerçeklikleri olarak algılarlar. Nihayet bir gün bu insanlardan bir tanesi zincirlerinden kurtulur ve mağarayı terk eder. Mağarayı terk eden bu insan mağaranın dışında yeni bir gerçeklik ile tanışır ve duvarda gölgelerini gördüğü nesnelerin gerçek olmadığının farkına varır. Bunu mağaradaki arkadaşları ile paylaşmak üzere mağaraya geri döner. Mağaradaki arkadaşları ise mağaranın dışında farklı bir gerçeklik olduğuna inanmazlar. Ve bu insanlara mağaranın dışındaki gerçekliği aktarabilmek de imkânsızdır.

Alegoride temel olarak mağaranın toplumu/kenti, zincirin o toplumsal yapı içerisinde var olan kuralları, mağaradaki ateşin Prometheus'un tanrılar katından çalıp insana verdiği ateşi, mağaranın duvarına yansıyan gölgelerin ise bu bilgiden hareketle insanoğlunun yapıp ettiklerini sembolize ettiği ileri sürülebilir. Buna göre zincirini kıran birey, gerçek hakikatin peşine düşen bir filozofu olduğu kadar, sorgulayan insanı da temsil etmektedir.

Peygamber'in Mağarası

Mekke... Mekke'de bir dağ: Nurdağı. Nur Dağı'nda bir mağara: Hira. Hira arayış demek. Mekke'de yaşayan kimileri tarih boyunca, zaman zaman bu mağaraya çıkarak düşüncelere dalmış, kendini ve kentini aydınlatacak arayışlar içine girmiştir. Bunlardan biri de Hz. Muhammed'dir (as). Miladi 610 yılında, bir Ramazan ayında, bir Kadir gecesinde, Hz. Peygamber Hira'da iken bir ses duyar. Devamını Necm suresinden takip edelim: "(Kur'an'ı) ona, üstün güçlere sahip, muhteşem görünümlü (Cebrail) öğretti. O, en yüksek ufukta bulunuyorken (aslî sûretine girip) doğruldu. Sonra (ona) yaklaştı derken sarkıp daha da yakın oldu. (Peygambere olan mesafesi) iki yay aralığı kadar yahut daha az oldu. Böylece Allah kuluna vahyedeceğini vahyetti. *Kalp, (gözün) gördüğünü yalanlamadı.*(Necm 53/5-11)

O gün (Kadir gecesi) Hira'da olup biteni, bir misal eşliğinde, Hicri 10. yılda nazil olan Nur suresi 35. ayette şöyle okuyacağız: "Allah göklerin ve yerin nurudur; O'nun nuru, içinde lamba /kandil bulunan duvardaki bir mişkât/lambalık gibidir. Işık /alev bir cam/şişe içindedir; şişe ise, incimsi/inci

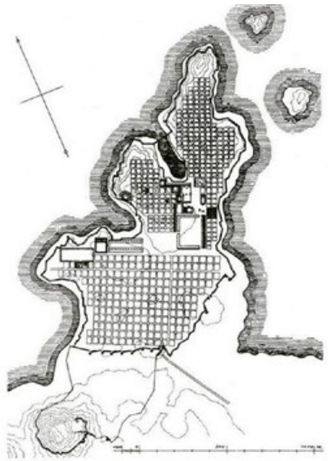
Hira Mağarası

cinsinden bir yıldız gibidir! Fitildeki alev, doğusu ve batısı olmayan mübarek bir zeytin ağacından elde edilen yağ ile yakılıp beslenmektedir. Yağ ise, ateş değmese de neredeyse kendisi etrafı aydınlatacak parlaklıktadır! Nur üstüne nur... Allah, dilediği kimseyi nuruna kavuşturur. Allah, insanlar için böyle misaller verir! Allah her şeyi bilir..." (Nur 24/35)

Önce bu ayette anlatılan şeyin Hira'da yaşanan şey olduğu sonucuna nereden vardığımı izah etmem gerekiyor. Kur'an kendinden önce gelmiş tüm insanlık birikimini hesaba kattığı gibi, kendinden sonra oluşabilecek insanlık birikimini de ıskalamayan, onlara dair bir yaklaşım getiren bir kitaptır. Bunun böyle olması pek tabiidir. O, yaratan katından inzal edilmektedir ve yaratan da yarattıklarını bilmez mi? Bilir elbette.

İnsanlık tarihine baktığımızda, tüm kültürlerde mağaraya ilişkin bir anlatı, bir bakış açısı vardır. Bu durum ise pek çok şeyi belirlemektedir. Konumuz gereği bu mağaraların en meşhurlarından iki mağarayı ön plana getireceğiz. Eflatun'un mağarası ile Hira mağarası. Biri felsefenin doğuşunu, diğeri peygamberliğin doğuşunu simgelemektedir. Kur'an Ashab-ı Kehf'ten, mağara arkadaşlarından bahseder ve bu konudaki anlatıları eleştirme ve düzeltme yoluna giderken, Eflatun'un mağarası gibi dün olduğu gibi bugün de, yarın da insanlığı etkileyecek olan bir mağara anlatısına bigâne kalmamıştır. Nur Suresi 35. ayet-i kerimedeki "Mişkat" mağarayı, Hira'yı sembolize etmektedir. Şöyle ki: Arapçada mağara "ğâr"dan gelmektedir. Ğâr ise, derinlemesine girme, dalma, çukur olma (garet) manasını taşımaktadır. Nur Suresi 35. ayet-i kerimede geçen mişkât Farsça kökenli bir kelimedir; duvardaki penceresiz oyuk, lamba konulmak için açılmış özel bir mekân, niş, lambalık anlamlarına gelmektedir.[21] Dolayısıyla Mişkat'ı, mağara olarak okumakta bir

21 M. Zeki DUMAN, Nur Suresi'nin 35. Ayetinin Tefsir ve Te'vili Bağlamında Allah'ın İnsana Dört Hidayeti: Fıtri Din, Akıl, Peygamber ve Kitap. S.19, 46. dipnot



beis yoktur. Bu ayette geçen mişkatın geleneksel okumada Hz. Muhammed'in (as) kendisi ya da insanı kâmil olan kişi olarak okunduğu bilinmektedir. Bu anlayıştan farklı olarak İbn Arabi, mişkattan maksadın âlem olduğunu, içindeki lambanın ise Nuru Muhammedî olduğunu söylemiştir.[22] Biz ise mişkatın özel olarak Hira Mağarası'nı, genel olarak ise mağaradan/mişkattan kastın şehir/Mekke/Medine/Kudüs ve yönünü bu şehirlere yöneltmiş, zamanını bu şehirlere göre ayarlamış diğer şehirleri sembolize ettiğini; mişkattaki lambanın özelde Hz. Muhammed'i (as), genel olarak diğer peygamberleri, âlimleri, müminleri sembolize ettiğini söyleyebiliriz.

Ayette geçen;

"*Allah göklerin ve yerin nurudur*" ifadesini *Allah varlığın anlamıdır*, şeklinde anlayabiliriz. Varlığı var kılan, tezahür etmesini mümkün kılan onun anlamıdır, anlamı olmayan şey absürttür, saçmadır. Allah ise absürt iş yapmaktan münezzehtir. Davud-ı Kayseri, Allah'ın göklerin ve yerin nuru olmasını *"eşyâyı adem karanlığından çıkararak izhar etmesidir."*[23] şeklinde ifade ederek *anlama* vurgu yapmıştır.

Işık /alev/nur bir cam/şişe içindedir; şişe ise, incimsi/inci cinsinden bir yıldız (misbah) gibidir! Cam/şişe sembolü ile anlatılan Hz. Muhammed'dir. Ve Muhammed (as) herhangi bir cam şişe (misbah) değildir. O el-Misbah'tır, diğerlerinden daha başka bir özelliği vardır onun. Burada misbahı herhangi bir peygamber olarak, el-Misbah'ı ise Hz. Muhammed (as) olarak okuyabileceğimiz gibi; misbahı herhangi bir insan, el-misbahı ise insanı kâmil olarak da okuyabiliriz. Bilindiği üzere Kur'an'da pek çok ayette peygamber efendimiz/vahiy güneş, ay ve yıldızlara benzetilmiştir. "Ey peygamber! Seni tanık, müjdeci, uyarıcı, izniyle Allah'a çağırıcı ve etrafını aydınlatan bir ışık (sirâcen münîr) olarak gönderdik." (Ahzab, 33/55-56).

Sevr (devrim) Mağarası'ndan çıkıp Yesrib'e ulaşan peygamberi karşılayan Yesriblilerin inşad ettikleri "taleal bedru aleyna", diye bilinen şiirde Hz. Muhammed'i (as) *"Sen güneşsin, sen aysın, sen süreyya yıldızısın"* diye vasfetmişlerdir.

Cam şişe içinde olan *ışık /alev/nur* ise vahyin kendisidir.

Fitildeki ışık /alev/nur ise doğusu ve batısı olmayan mübarek bir zeytin ağacından elde edilen yağ ile yakılıp beslenmektedir. Fitildeki *ışık/alev/nur,* doğusu batısı olmayan zeytin ağacı (selim akıl/kalp= beşeri hikmet) ile kavranmakta, hayata hayat katmaktadır. Bir anlamda Hz. Peygamber'in "ümmilik" durumunu anlatmaktadır. Hz. Muhammed (as) ne Doğu'nun (Çin-Hint-İran-Mezopotamya-Hristiyanlık-Yahudilik) ne de Batı'nın (Greko/Romen) felsefi birikiminden etkilenerek konuşmaktadır, ne doğu bilgeliği, ne de Batı felsefesinin yanlışları onu belirleyememektedir; o kendisine doğrudan vahyedilen ile aklı ve kalbi seliminin muttali olduğu bilgileri ifade etmekte ve onları hayatına kılavuz kılmaktadır.

"Yağ ise, ateş değmese de neredeyse kendisi etrafı aydınlatacak parlaklıktadır!" Ayette geçen bu ifadeler kimi ulemaya göre, münzel vahiy olmasa bile temiz fıtrat sahibi olan insanların hakikati keşfedebilecek bir fıtri yeteneğe (akıl/kalb) sahip olduğunu anlatmaktadır: Vâsıtî, işte bu saflığın ruhun nurunun saflığından kaynaklandığını belirterek buna sahip kimsenin bir nebînin davetini ve herhangi bir kutsal kitabı işitmese bile doğru yolu bulacağını, bunun da "Ateş değmese bile yanar." ifadesinde mündemiç olduğunu söylemektedir."[24]

"Nur üstüne nur" ifadesiyle vahiy ile elde edilen bilgi ile akıl ve kalp ile elde edilen bilginin birbirini nakzetmeyeceği, birbirini teyit edeceği gerçeğini ifade etmektedir. Bir anlamda nur üstüne nur ifadesi üstat N. Fazıl'ın ifadesiyle "gaye insan, ufuk peygamber"i anlatmaktadır. Yesriblilerin Hz. Muhammed'i (as) karşılamada inşad ettikleri şiirde geçtiği gibi Hz. Muhammed (as) nur üstüne nur sahibidir.

22 Betül GÜRER, İşârî Yorumlarda Nur Ayeti ve İçerdiği Semboller, Bozok Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 11/11 (2017/11), s. 135

23 Kayserî, Şerefeddîn Dâvûd b. Mahmûd, *Şerhu Fusûsı'l-Hikem*, neş. Celâleddîn Aştiyânî, İntişârât-ı İlmî ve Ferhengî, Tahran 1996, s. 914; aktaran Betül GÜRER, a.g.e. s.132.

24 Sülemî, Hakâiku't-Tefsîr, II, 46. (aktaran Betül GÜRER, a.g.e. s.140).

Hem nebevi hikmet (vahiy) sahibi, hem de beşeri hikmet sahibidir. Nurun ala nur demek katmanlı anlamlar silsilesi de demektir, aynı zamanda. Nur'un Yesrib'e girişi orayı Medine-i Münevvere (anlamın şehri) yapmıştır. "Ben ilmin şehriyim, Ali onun kapısıdır." Şehir arazi üzerine değil, anlam (bilgi) üzerine kurulur.

Allah, dilediği kimseyi nuruna kavuşturur. Yani *eşyanın hakikatini* bilme ve *makasıdı ilahiye*'nin farkında olarak, Peygamberin (as) izinden yürümeyi nasip eder. Bu yürüyüş nihayetinde insanı *ateş'e* değil, *nur'a* götüren bir yürüyüşün adı olur.

Mağaraları Karşılaştırma

Filozofun (Eflatun'un) mağarası bir hapishanedir, insanlar orada zincirlenmiş hâlde mahpusturlar. Kendilerine verilenden öte bir arayış içinde değillerdir. Mağara insanının özünde merak ve hakikat peşinde koşma yetisi yoktur. Dolayısıyla birileri tarafından uyandırılmak zorundadır. Prometheus'un getirdiği ateşin[25] insanlığı, mağarayı, kenti yeteri kadar aydınlatamadığının, yön veremediğinin farkında olan Eflatun, Prometheus'un ateşi yerine filozofun *logos*unu önermektedir. Eflatun'un çağrısına uyarak insanlık iki kez *mağara*dan, mahpushaneden çıkma yoluna gitmiş, ama her ikisinde de örümcek ağına takılmaktan kendisini kurtaramamıştır. İlk çıkışlarında filozofun kenti olan Grek/Roma/Helen'in ızgara sistem kentlerinde kendilerini bulmuşlar; eşit ve özgür olduklarının sanısına kapılmışlardır. İkinci kez Pavlus'un *ateşi* ile (logos) mağaralarını (kentlerini) aydınlatmak istemişler ama bu kez de skolastiğin mağarasında karanlıklar içinde kalmışlardır. Ortaçağ dedikleri, karanlık çağ olarak nitelendirdikleri zaman dilimi Pavlos'un ateşinin (logos) yandığı bir dönemdir. Pavlos'un mağarasından (karanlık çağ/orta çağ) yine filozofların öncülüğünde (Descartes-Kant) yine filozofun kentine çıkmışlardır. Antik Miletos'u ızgara sisteme göre yeniden inşa eden Hippodamos'un yerine Modern Paris'i, yine ızgara sisteme göre yeniden yapılandıran Haussmann gelmiştir. Rönesans ve Hümanizm; Avrupa'da, Antik Yunan ve Roma medeniyetine ait unsurlar ön plana alınarak sanat, edebiyat ve bilimde gerçekleştirilen köklü ve keskin bir değişim ve dönüşümün adıdır.

Geniş anlamda Batı; ateşten/logostan öte bir aydınlanma aracı bulamadığı için, vaat edilen aydınlık kente bir türlü vasıl olamamışlar; bir mağaradan diğerine, bir mahpushaneden daha geniş, daha bakımlı başka bir mahpushaneye düşmüşlerdir. 1800'lü yıllarda yeniden kurulan Barselona, ızgara sistem kentleşme pratiğinin en muhteşem örneklerinden biridir; ama her bir yapı bloğu bir mahpushaneyi andırmaktadır adeta. Kare biçimindeki mahpushane ve ortasındaki hava almak için bırakılmış avlu... Benzer bir yapı New York için de geçerlidir. New York'u uydu fotoğrafından izleyen biri dikdörtgen yapıda, ızgara sistem yapılmış camdan ve çelikten bir mahpushaneyi ve ortasında bulunan Central Park'ı, mahkûmların hava alma mekânını görür.

Filozofun mağarasındaki ateşin aydınlatıcı/ısıtıcı yanı olmakla birlikte yakıcı ve yok edici yanı daha baskındır. Ateş, bilgi ile birlikte anılır, şeytanın özü de ateştir. Şeytanın saptırıcılığı kibrinden gelmektedir, kibrinin kaynağı ise sahip olduğu bilgidir. Bilgi vahiyle buluşmaz ise nâr olur, vahiyle müeyyed ateş (bilgi) nur olur. Ateş İbrahim (as) ile temasa geçtiğinde nârlanmaz, harlanmaz; nurlanır. Musa'nın (as) eli değerse ateşe o el *yed-i beyza* olur.

Peygamberin mağarası bir arayışın ve nurun (aydınlanmanın) mekânıdır. Karanlık içinde ışığını saklamaktadır. Mağarada yanan Prometheus'un ateşi değil, Allah Teâlâ'nın nurudur. "Nur gölgesizdir, gölgesini kendi içinde saklamaktadır." Mağara insanı Müzzemmil olan insandır (tertiller hâlinde Allah'ın ayetlerini okumaktadır.) Mağaradan çıkıp kente inerken gözü kamaşmamaktadır, çünkü hakikati gözüyle görmüş, kalbiyle hissetmiştir. Gözünün yalanlamadığı, kalbinin tasdik ettiği ilahi hakikati (Necm 53/11) kentlileri ile paylaşmak üzere heyecanla kente doğru koşmaktadır. Müzzemmil (vahyin öğrencisi olarak) mağarasından nurlanmış olarak çıkar. Müddessir (mübelliğ-öğretmen) olur, Şehrini, Medine-i Münevvere'sini kurar.

İlginçtir her iki alegorik/metaforik, temsilî anlatım (Eflatun'un mağarası ve Mişkat ayeti) üzerinde yoğunlaşan ve yorum yapanlar hem ontolojik hem epistemolojik hem de etik ve estetik değerler açısından ele almışlar ve hacimli bir literatür ortaya çıkmıştır.

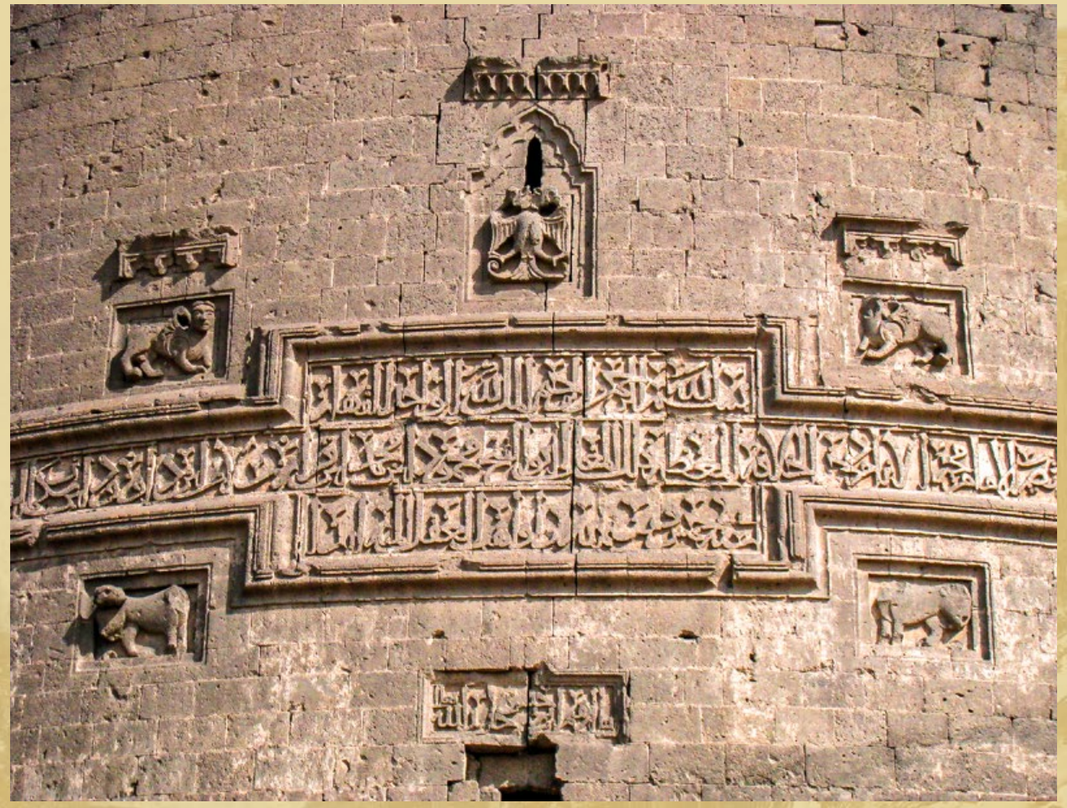
Mağara'daki münzevi, Medine'de mübelliğ olarak karşımıza çıkar. Mişkat'taki Misbah, Medine'de Muhammed'dir (as). İki mağara türü vardır: birinden çıkan Metropol'e yol alır, diğerinden çıkan Medine'ye. Herkes mağarasını seçmekte hürdür; dileyen filozofun mağarasını seçer, dileyen peygamberin. ■

25 Mitolojideki anlatıma göre, insanoğlunu yaratma görevini tanrılar savaşı sırasında Zeus'un safında yer alan Titan Prometheus ve onun kardeşi Epimetheus üstlendi. Prometheus tanrılar arasında öylesine akıllıydı ki onun üstüne yoktu, fakat kardeşi bir o kadar aptaldı. Fikirleri kafasında sürekli değişir, doğru kararlar veremezdi. Bu nedenle insanoğlunun yaratılışında birtakım sorunlar çıktı. Hayvanlara da birçok özellik verdi Epimetheus. Çevik olmak, korkusuzluk, acımasızlık, büyük güçler, uçabilmek, soğuktan koruyacak kürkler, kurnazlıklar hep onların oldu. Bunu yaptığına üzüldü tabii, insanoğlunu hayvanlardan üstün kılacak bir özellik olmalıydı. Prometheus düşündü ve insana ateşi vermeye karar verdi. İşte bu insanoğlunu hayvan neslinden yüce kılacaktı.

Sur ve Anlam

ALİ UZAY PEKER
Prof. Dr. ODTÜ, Mimarlık Fakültesi

Bu yazıda, geleneksel Selçuklu şehirlerimizin pek de bilinmeyen bir özelliği olan sur duvarları ve üzerlerindeki figürlü bezemeler üzerinde duracağız. Modern dönem öncesi şehirler, surlarla çevrili "kale" niteliğindeydi. Aslına bakılırsa, insanoğlu neolitik dönemden beri, yani tarım alanları civarında konutlardan oluşan yerleşmeler kurmaya başlamasından itibaren, kale ve şehir özdeş hâle geldi. Burada şehir dediğimiz bir köy, kasaba veya daha büyük bir yerleşim alanı olabilirdi. Konya Çatalhöyük'teki yerleşke, konut birimlerinin yan yana dizilmesi ile bir "konut duvarlarından oluşan sur"un koruması altındaydı. Daha etkili savunma ve ısınma sağlamak amacıyla bitişik yerleştirilen konutların girişleri çatıdan sağlanırdı. Konut ağının çeperindeki yan yana birimlerin bitişik oda duvarları zamanla kalınlaştırılarak, bu bir nevi "konut-kentler"in savunması arttırıldı. Kalkolitik döneme ait Mersin Yumuktepe yerleşkesi bu nitelikteydi. Pek çok açıdan gelişen şehirlerde, kamusal alanın ve yolların ortaya çıkmasıyla sur duvarları konutlardan ayrıldı; kentlerin savunması artık yan yana oda duvarları ile değil, bağımsız surlarla sağlanır oldu. Bronz Çağı'nda Truva[1] böyleydi.



Diyarbakır Surları (1208-9) Yedi Kardeş Kulesi Üzerinde Arslan ve Çift Başlı Kartal Kabartmaları - Foto: AU Peker

Daha sonra, bütün Anadolu kentleri bu ve bunun gibi Bronz Çağı kenti örneklerini takip ederek konut ve kamu binalarının dışında, çeperde yer alan sağlam sur duvarlarıyla inşa edildi. Artık sur duvarı sadece konutla sınırlı günlük yaşama alanını koruyan bir "duvar" olmanın ötesindeydi. Neolitik dönemdeki "hayatta kalma" kültürünün yerinde şimdi, tapınak ile simgelenen bir din kültürü ve saray ile simgelenen bir yönetim kültürüne sahip kent hüküm sürmekteydi. Surlar, bir "kavramsal kimlik" kazanan şehrin çeperlerinde var olan "kimlik işareti" hâline geldi. Üzerlerinde kitabeler, figür ve motifler bu kimliğin doğrudan göstergeleri oldu. Bunlara ilaveten, surların sahip olduğu inşaat nitelikleri kentin sahip olduğu ekonomik seviyeyi ortaya koyar.

Bugün dünyanın büyük metropollerinin etrafında artık sur duvarları inşa edilmemekte. Çünkü ülkelerin ulusal sınırları, kentlerin sınırları olan sur duvarlarının yerini almıştır. Bazı ülkeler yasadışı göçleri önlemek ve güvenlik için, sınırlarına çağdaş sur duvarları inşa etmektedir. Ancak bu duvarlar, artık ordukların karşılaştığı savunma alanları değildir. Bunların, eskiden olduğu gibi, gündelik kullanım için şehrin içine geçit veren kapıları bulunmaz. Gümrüklü geçişler kapıların yerini almıştır. Sınırlar artık aşılması ancak ayrıntılı seyahat planları ve pasaportla mümkün olan, günlük hayatın dışında ve hemen hemen sadece motorlu taşıtla geçişe izin verilen "saklı alanlar"dır.

1 Troya değil Truva! Tarihî şehirlerimizin Türkçede yerleşmiş isimlerinin değiştirilmesi, sonunda örneğin Efes'e Ephesus, Bergama'ya Pergamum gibi adlar verilmesi sonucunu doğurur ki, bu eski isimler etrafında yüzlerce yılda oluşan çağrışımları ortadan kaldırır. Örneğin var olan çeşitli kaynaklarda ve gündelik dilde "Truva Efsaneleri" deriz, "Troya efsaneleri" değil! Bu konulara dikkat etmek gerekir. Bazı yabancı akademisyenlerin Türkçede yerleşik isimlere cephe almaları, bunun sonucunda da arkeolojik alanların isimlerinin değiştirilmesi olacak iş değil! Yerel kültür bilinci olmamasının göstergesidir.

Kısacası bugün sur duvarları eski işlevini tamamen yitirmiş; var olanlar tarihî sit alanlarına dönmüş; yeni inşa edilenler ise gündelik hayattan uzak; insanları hem ayıran hem de birleştiren sınırlar olmayı bırakarak, sadece ayıran birer çeper olmaya evrilmiştir. Bu nedenle eski sur duvarlarının yine eski insanlar için ne anlama geldiğini idrak etmek kolay değildir. Bundan da öte sur duvarlarını, üzerlerine uygulanan çeşitli sanat eserlerinin yapıldıkları dönemde ilettikleri anlamlar içinden değerlendirmek oldukça zordur. Aslına bakılırsa uzun bir makalenin içeriği olabilecek bu konuya burada kısaca değinerek bir genel çerçeve çizmek istiyoruz. Odaklanacağımız yer ve zaman Anadolu'daki Selçuklu Çağı olacak.

İslâm sanatlarında doğanın doğrudan temsiline yani "realizme" karşı bir tutum alındığı bir gerçektir. İnsan ve hayvan figürlü resim, kabartma ve heykel örnekleri bulunsa da bunlar genellikle doğrudan gerçekçi temsiller değil, dinî, efsanevî, tarihî ve kozmolojik kavramların soyutlama ve şemalaştırmalarla ifadesinden ibarettir. İslâm sanatları, aslında figürden değil "hacim verilmiş", doğanın birebir kopyası veya taklidi olan figürden kaçınmıştır. Örneğin minyatürlü yazmalarda, hikâye anlatmak için kullanılan resimlerde figürler görülebilir. Mimari eserler üzerinde de figürler uygulanmıştır. Figürler bazı dönemlerde daha serbestçe yer alırken (ör. Emevî, Selçuklu, Safavî, Babürlü), bazı dönemlerde kısıtlanmıştır (ör. Osmanlı). Özellikle mimari eserler üzerindeki figürler bezeme kompozisyonlarının parçası kılınmıştır. Bunlar, içinde oluşturuldukları dönem ve yere özgü bir kozmolojinin yani evren anlayışının ve onu güvence altına alan yersel egemenlik alanının temsiliyetinin önemli unsurları olmuştur.

Selçuklu şehirlerinin sur duvarları ve kapılarında figürlü bezemeye yaygın bir şekilde yer verilmiştir. Belki figür olarak görülemeyecek ama İslâm sanatlarında figür kadar önemli bir yere sahip olan hat sanatı örnekleri de daha geniş ölçekte uygulanmıştır. Kitabe adı verilen ve mimari eserin kimin, kim aracılığıyla, ne zaman, hangi gelirden ve ne amaçla yaptırıldığı bilgisini veren yazılar sur duvarlarına sadece savunma amaçlı yapılan ve gündelik işleve hitab eden bir "nesne" olma ötesinde içerikler katar. Yazılar, kapılar, mazgal pencereleri ve duvarlar üzerinde tek başına yer alabileceği gibi, figürlü veya soyutlanmış figürlü bezeme kompozisyonlarının parçası olarak da yer alır. Bazen de daha çok yapı malzemesi olarak kullanıldığı anlaşılan devşirme parçalar bunlara eşlik eder.

Surlar, bir "kavramsal kimlik" kazanan şehrin çeperlerinde var olan "kimlik işareti" hâline geldi. Üzerlerinde kitabeler, figür ve motifler bu kimliğin doğrudan göstergeleri oldu. Bunlara ilaveten, surların sahip olduğu inşaat nitelikleri kentin sahip olduğu ekonomik seviyeyi ortaya koyar.

Konya Surlarından - 1221 - Harpi Motifi - Foto: AU Peker

Selçuklu bezeme kompozisyonlarının anlam boyutları iyi bilinmediği için devşirme malzemeye olduğundan fazla içerik ve anlam yüklenebilmektedir. Oysa Selçuklular sanat alanına yansıtmak istedikleri düşünce dünyasını asıl olarak kendi özgün ürünleri olan ileri tekniklerle üretilmiş özgün taş, ahşap, maden ve çini eserler aracılığıyla aktarmıştır. Bunlar üzerindeki figürlü bezeme, belli bir "ikonografik program" yani "temsiliyet düzeni" ile oluşturulmuştur. Bu düzen bilinmediği için Selçuklu bezemesi Oryantalist literatürde süs veya sadece iktidar alâmetleri olarak değerlendirilmekte, devşirme malzeme üzerinden bir "İslâm öncesi medeniyet kalıntısı" vurgusu yapılarak, Selçuklunun özgün eserlerle bilinçle sürdürdüğü ve mânâ kattığı bir sanat geleneği ihmal edilip, anlaşılamamaktadır. Oysa, Selçuklu sanat düzenini anlamak için Selçuklu kozmolojisini, dinî ve felsefî düşünceyi bilmek gerekir. Ne yazık ki akademik çevrelerde hemen hemen sadece iktidar ilişkileri üzerine yapılan okumalarla çeşitli yorumlar yapılmakta.

Şüphesiz Selçuklu döneminde, sultan ve emirler isim ve unvanlarını bir geleneğe eklemlediler. Bu gelenek hem düşünce alanında hem de sanat ve mimaride eski çağlardan beri gelen ama özellikle İslâm döneminde yeni bir düşünce ve bakış açısıyla gelişen dinî ve kozmolojik içerikti.

Hükümdar "*zillullah fi'l-arz*" yani "Allah'ın yeryüzündeki gölgesi" idi. Bu rolüyle Eski Sümer'deki "*patesi*"nin rahip-kral işlevinde değil ama, ilâhî olan düzeninin yeryüzündeki sağlayıcısı ve koruyucusu olarak çok önemli bir konuma sahipti. Kavramsal çerçeve, Tanrı merkezli bir evren anlayışı ile şekillenmişti. Bazı sanat tarihçileri, bilimsel olabilmek kaygısıyla bağlamı (*context*) yakalamak hedefiyle ağırlıklı olarak siyâsî tarih kayıt ve anlatılarını kullanarak, politik bağlamdaki iktidar alanının bilgisiyle, çoğu zaman da "muhtemelen","olmalı", "olasılıkla" gibi ifadelerle yakıştırmalar yaparak kavramsal çerçeveler kurmaya çalışmakta. Oysa Selçuklu sanatçısı, eserinde nesnelerin hacimlerini vermekten kaçındığı gibi, iktidar alanının zaman ve yere, yani bağlama mahsus "hacmini" de temsil etmekten özellikle kaçınmıştı. Çünkü sanat alanında yansıtmak istediği zaman ve mekân ile sınırlı olmayan bir "ilâhî düzen", bir kozmolojiydi. Selçuklu sanatını Batı Rönesansı için yapıldığı gibi aktörler üzerinden açıklamaya çalışmak aslında Selçuklu sanatçısının tam da yapmak istemediğini ona yakıştırmaktır. Sanat Tarihi bilim alanının Batı üzerinden algılanması, Batı'da geliştirilen yöntem ve yaklaşımların Doğu'yu anlamak için kullanılması ve Batılı akademik çevrelerde kabul görme kaygısının dayanılmaz Oryantalizmi Selçuklu sanatı ve bugün arasını sadece mesafeler değil, çarpık yorumlarla da doldurmuştur.

Selçuklu şehirlerinin sur duvarları ve kapılarında figürlü bezemeye yaygın bir şekilde yer verilmiştir. Belki figür olarak görülemeyecek ama İslâm sanatlarında figür kadar önemli bir yere sahip olan hat sanatı örnekleri de daha geniş ölçekte uygulanmıştır.

Bir yandan da bunun tam tersi bir tutumla genelleştirmeler, mutlak ve spiritüalist yaklaşımlardan kaçınmak gerekmekte. Bunun çaresi, sanat eserini anlamak için, incelenen döneme ait özgün kozmolojik kavramları aracı kılmaktır. Anadolu Selçuklularının kozmolojisi ile din ve felsefe anlayışı, çeşitli özgün kavramlar ve kozmolojik sistemlerin bağlamsal üretim ve kullanımıyla, özellikle teosofi yani sûfizmin aktörlerinin yazdıkları üzerinden gösterilebilmekte. Bunu pek çok yayınımızda yaptığımız için burada ayrıntıya girmeye gerek görmüyoruz. Her zamanki gibi, modern tarihçilerin söylemlerini değil, sanatı merkeze koyalım ve Selçuklu sur duvarlarındaki ifade ve anlamları anlamaya çalışalım!

Konya Surlarından - 1221 - Çift Başlı Kartal Motifi - Foto: AU Peker

Diyarbakır, Kayseri ve Konya surlarında görülen kartal, arslan, balık, ejder, harpi gibi motifler dikkat çekicidir. Bunlar aynı zamanda han, medrese vb. Selçuklu yapıları üzerinde de yer almaktadır. Sur duvarları üzerindeki figürler kapı veya mazgal pencereleriyle ilişkilendirilmiştir.

Anadolu'da Selçuklu döneminde inşa veya tamir edilen kale surlarında özgün kitabeler öncelikli yer tutar. Bunlar çoğunlukla, Kûfî ve Sülüs hatla Arapça dilinde, bazı deyişler Farsça olmak üzere yazılmıştır. Kitabelerde yapıların türü, kim tarafından yaptırıldığı, yaptıranın unvanları, kimin egemenliği zamanında yapıldığı, yapan mimarların isimleri, âyet ve dualar yer alır. Yazıların etrafında rûmî adını verdiğimiz bezeme motifleri ve geometrik kompozisyonlar bulunur. Diyarbakır, Kayseri ve Konya surlarında görülen kartal, arslan, balık, ejder, harpi gibi motifler dikkat çekicidir. Bunlar aynı

Konya Surlarından - 1221 - Melek Motifi - Foto: AU Peker

zamanda han, medrese vb. Selçuklu yapıları üzerinde de yer almaktadır. Sur duvarları üzerindeki figürler kapı veya mazgal pencereleriyle ilişkilendirilmiştir. Özellikle Konya Kalesi'nde (1221) kapıların üzerindeki kemerlerin kilit taşları bu motiflerle bezenmiştir. Daha önce yaptığımız pek çok yayında bunların anlamları ve mimari bütünle kurdukları semiyotik ilişkiler üzerinde durduk.[2] Burada bu konular üzerinde uzun uzadıya durmak yerine kale sur duvarlarının bu sanat eserleri ile nasıl bir mânâ kazandığına kısaca değineceğiz.

Bu tür motiflerin heraldik yani arma niteliğinde olduğu çeşitli araştırmacılar tarafından iddia edilmiştir. Ancak bu konuda bir sonuca ulaşılamamıştır. Özgün tarihî metinlerde Selçuklu iktidar sahiplerinin arması olduğuna dair bir kanıt henüz bulunamamıştır. Selçuklu kartalı arma olmaya en yakın örnektir. Ancak bununla birleştirilen "es-Sultan" yazısının, aslında "ilâhî gücü" yani "sultan" kavramını yeryüzünde somutlaştıran yöneticinin bir unvanı olarak kartal motifleri üzerinde veya yanlarında yer aldığını görüyoruz. Dolayısıyla kartalın, hükümdarın kendisinden ziyade bu "güç" kavramının bir simgesi olduğu anlaşılmaktadır. Tek veya çift başlı kartalın farklı hükümdarlara ait sanat ve mimarlık eserlerinde ve sikkeler üzerinde aynı şekilde yer alması bunun bir kanıtıdır. Sonuçta arma olmaya en büyük aday olan kartal motifi bile hukukî bir arma değil kozmolojik bir kavramın simgesi olarak görülmelidir. Bu kozmolojik boyut diğer bütün simgelerin de kavram çerçevesini verir. Bunların kale surları üzerindeki varlığı mimari eserleri de kozmolojik boyutun bir ifadesi olarak değerlendirmeyi mümkün kılar. Peki bu boyut nedir? Yine bu konuyu da çeşitli yayınlarımızda açıklamıştık. Son derece şümullü bir konudur. Burada kısaca özetleyelim.

Kozmolojik (*kevnî*) kavramların geçmişi insanlık tarihinin en erken dönemlerine kadar geri gider. Temelde evrende ne olduğunu, ne olup bittiğini anlama uğraşıdır. Kozmolojik bilgi gelişerek ve genişleyerek günümüze kadar gelir. Selçuklu dönemine baktığımız zaman İslâm'ın tevhid ilkesi çerçevesinde son derece merkezî bir konumda olan Allah düşüncesi hâkimdir. İslâm inancı, insanlığın inanç geçmişinde animizm, çok tanrılılık (politeizm) ve tek tanrılılık (monoteizm) sürecinde evreni kapsayan, son derece güçlü bir Yaratıcı kavramına ulaşımdır. Bu gelişim insanın Tanrı algısını değiştirse de yaratılmış olan âlemin yani "hava, su, toprak ve ateş"in algısı değişmemiştir.

İslâm'da, çok tanrılılığın başlıca özelliği olan birden fazla tanrı ve aracı şahsın rolleri çok güçlü bir şekilde tamamen ortadan kaldırılmış, mutlak tek Tanrı ve onun yarattığı âlem iki boyut olarak var olmuştur. İşte Selçuklu sanat ve mimarisinde hüküm süren sembolik dil temelde bu kozmolojik yapı içinde gelişmiştir. Yaratılmış olan hissedilebilen evrenin (*âlemü'l-şehâde*), yaratılmamış olan ise hissedilemeyen evrenin (*âlemü'l-ġayb*) konusudur. Yaratılmış âlemin sınırları bulunur. "Gayb kapısı" veya "gaybın kapıları" İslâm düşüncesinde mecazî olarak bir sınır veya eşiği vurgular. Yaratılanlar bu eşiğin şehadet edilen âlem tarafındadır. *Âlemü'l-ġayb ve'ş-şehâde*'nin bilgisine sahip olan Allah ise her yerdedir. Ancak Kur'an'ı Kerim'de belirtildiğine göre, kâinatı yaratan ve idare eden Allah arşa istivâ etmiştir (Yûnus 10/3; er-Ra'd 13/2). Demek ki Allah her yerde olmakla birlikte, arş üstü boyutla da ilişkilendirilmiştir. Bu boyut gayb âlemindedir. Ancak bu boyutun bir "mekân" olarak algı ve tanımı İslâm âlimleri arasında münazara konusudur. Dolayısıyla Allah'ı bir "yer" ile ilişkilendirmek doğru olmaz. Bunun yanında, bilinen/bilinmeyen, hissedilebilen/hissedilemeyen ayrımları yaratılanlar için söz konusudur. Allah ancak dilediği kimseleri vahiy ve ilhâm yoluyla gayb hakkında bilgilendirebilir. Dolayısıyla insan için asıl, olağan ve gündelik olan *âlemü'l-şehâde*'dir.

Yukarıda kısaca değindiğimiz bu ayrım Selçuklu insanı için bir evren algısı çizmişti. Çeşitli İslâm âlim ve mutasavvıfları bu algı ile var olan veya özgün temel kozmolojik kavramlar üzerine düşünce üretip, eserlerinde dile getirmişti. On birinci-on üçüncü yüzyıl Selçuklu dünyasının bu açıdan zenginliği herkes tarafından bilinir. Aslına bakılırsa bu yüzyıllar, İslâm düşüncesinin sadece kristalize olduğu değil, çeşitli özerk (tarikatlar) veya resmî (Nizâmiye medreseleri) kurumlar vasıtasıyla pratiğe dökülerek günlük yaşama biçimini etkilediği bir dönemdir. Selçuklu sanatı bu gelişen düşüncenin bir başka uygulama alanıdır. Onun anlam boyutu ancak bu düşünce ile açıklanabilir.

Eski Mezopotamya'dan beri gelişen kozmolojik düşüncede dünyanın sınırlarında bir "dağ sırası" mevcuttur. Bu dağ İslâmî dönemlere Kaf Dağı olarak yansımıştır. Evliya Çelebi Kaf Dağı'nı dünyanın çevresindeki 7 denizi kuşatan dağ olarak tarif eder (*Seyahatnâme*, 7. Kitap). Ona göre, İskender-i Zülkarneyn Sedd-i İskender'i Kaf Dağı'nda (Elburz) inşa etmiştir (7. Kitap). Evliya Çelebi ilginç bir şekilde Diyarbakır Kalesi'ni Kaf Dağı'na benzetir. Şehrin Yecuc (kıyamette ortaya çıkacak yakıp yıkıcı bir topluluk) seddi gibi burçları olduğunu ve bunların da her birinin sanki Kaf kulesi olduğunu söyler (4. Kitap). Van Kalesi'nin de İskender Seddi gibi olduğunu belirtir (5. Kitap). Osmanlı döneminin sonuna kadar takip edebildiğimiz bu ve benzeri kozmolojik yakıştırmalar İslâm öncesi coğrafî ve efsanevî tasavvurları çağrıştırırken bir yandan da evrenin yapısıyla ilgili kozmolojik bir sistem hakkında ipuçları verir. Selçuklu tasavvuf edebiyatında Kaf Dağı yersel topografyada çok önemli bir semboldür. Kaf Dağı'ndaki tepelerin sûfîler tarafından aşılması, nihayetinde bir ayna şeklindeki Simurg kuşuna ulaşılması *vahdet-i vücûd* anlayışının açıklanması için kullanılan bir mecazdır. Bu oldukça yaygın olarak bilinen ve paylaşılan bir konudur. Bu nedenle burada uzun uzadıya anlatmıyoruz. Bu konudaki edebiyatın özellikle on bir-on ikinci yüzyıllarda gelişme gösterip, zenginleştiğini; on üçüncü yüzyılda ise mükemmelleştirildiğini; bu dönemin aynı zamanda üzerinde figürlü bezemeler olan Selçuklu sanat ve mimari eserlerinin ortaya çıktığı zaman olduğunu idrak etmek gerekir. Kısacası düşünce alanında zenginlik, sanat ve mimarlık alanlarındaki programlı yapı ve bezeme uygulamaları ile eşzamanlıdır. Bu konuyu gündeme getirince, aslında yaptığımız anlam açıklamalarının hiç de bağlam dışı, muğlak ve mutlak olmadığını; kaynağımızın kozmolojik bilgi olduğunu tekrar ifade etmemiz gerekir.

Konumuza dönersek, yazı için önemli olan konu, Kaf Dağı'nın Selçuklu ve hatta sonrasında Osmanlı döneminde

Evliya Çelebi ilginç bir şekilde Diyarbakır Kalesi'ni Kaf Dağı'na benzetir. Şehrin Yecuc seddi gibi burçları olduğunu ve bunların da her birinin sanki Kaf kulesi olduğunu söyler. Van Kalesi'nin de İskender Seddi gibi olduğunu belirtir.

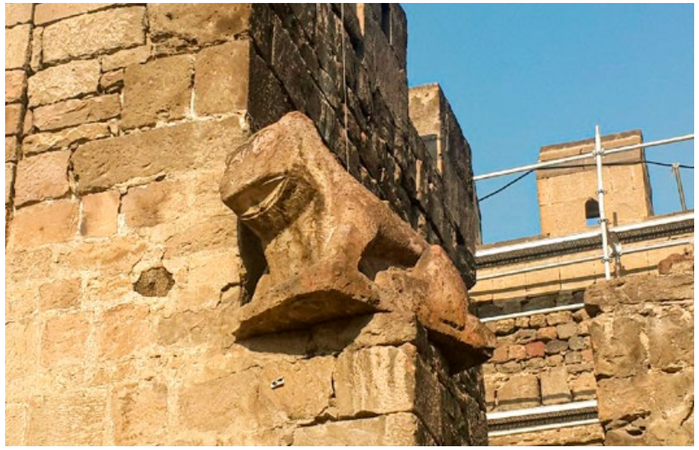
Anadolu Selçuklu şehirlerinin sur duvarları üzerinde bulunan figürlü bezemelere antik dünyanın içeriksiz kalıntıları veya devşirme malzemeleri, ayrıca sadece "cihatçı" iktidar alanının sembolleri olarak bakmak Selçuklu dünyasını anlayamamak olduğu gibi, bir yandan da Oryantalist edebiyatın Türk dünyasının sanat ve mimarisinin içini boşaltma girişiminin bir tezahürüdür.

2 Yayınlarımız için bknz: *https://metu.academia.edu/AliUzayPeker*

de ilâhî olan ile olmayan arasında bir sınır olarak algılanmış olmasıdır. Bu sınırı aşmak ilâhî olana yaklaşmaktır. Yersel topografyadaki bu yatay uzanım, dikeyde felekler aracılığıyla Arş ve Kürsî'ye uzanıma tekâbül eder. Yatay ve dikeydeki bu iki boyutun somut hâli, kubbeli bir caminin giriş kapısından mihrabına götüren yatay eksen ile tabanından kubbesine götüren dikey eksen ile örneklenebilir. Bu iki eksen, medrese, kervansaray, saray gibi çeşitli yapı türlerinde de yer alır. Selçuklu mimarisinin temel tasarımı bu iki eksen üzerinde gelişir. Kale ve sur duvarlarına dönersek. Nasıl ki bir bina "yersel yatay" ve "göksel dikey" eksenleri içeren, aynı zamanda kapıları ve duvarlarıyla onu sınırlandırıp tanımlayan yaratılmış (tasarlanmış) bir evrense (kozmos) bir şehir de sur duvarları ve kapılarıyla yine eksenler içeren sınırlandırılmış bir evrendir.

İslâm şehirlerinde Allah'ın gölgesi sultan veya onu temsil eden bir yersel iktidar sahibi hüküm sürerdi. Yeryüzünde uzanan bu Allah'ın hükmünün geçtiği barış ve huzur diyarı, mimari yapılar gibi mikrokozmik (*âlem-i asgar*) bir boyuttur. Buna daha büyük bir ölçekte makrokozmik bir boyut eşlik eder. Büyük Yunus Emre bunu harikulade anlatır (242/6-15):

... Hakîkatdür Hak şârı yididür kapuları,
Dergâhında yüz dürlü gerek kudret göresin;
Evvelki kapusında bir kişi durur anda,
Sana eydür teslîm ol gel miskînlik bulasın;
İkinci kapusında iki arslan vardur anda,
Niçeleri korkutmış olmasın kim korkasın;
Üçüncü kapusında üç evren vardur anda,
Sana hamle iderler olmasun kim dönesin;
Dördünci kapusında dört pîrler vardur anda,
Bu söz sana rumûzdur gör kim delîl bulasın;
Beşinci kapusında biş ruhbân vardur anda,
Dürlü metâ'lar satar olmasun kim alasın;
Altıncı kapusında bir Hûr oturur anda,
Sana eydür gel berü olmasun kim varasın;
Çün kim anda varasın ol Hûrîyi alasın,
Bir vâyeden ötürü yoldan mahrûm kalasın;
Yidinci kapusında yidiler otrur anda,
Sana kurtuldun dirler gir dost yüzin göresin;
Çün içerü giresin dost yüzini göresin,
Ene'l-Hak şerbetini dost elinden içesin ...


Kayseri İç Kale - 1225 - Altın Kapı'da Arslan Heykeli - Foto: AU Peker

Yunus Emre'nin "Hak şârı"nın günümüz Türkçesindeki karşılığı "Hak şehri"dir. Bu şehrin yedi kapısı, yedi felekten geçmeyi simgeler. Yatay düzlemde Kaf Dağı'nın yedi tepesini aşmaya benzerdir. Seyrüsülûk sonunda yaklaşılan her iki düzlemde de ilâhî bir boyuttur. Yunus Emre'nin dikey eksendeki yolculuğu, Tanrı şehrinin art arda yedi kapısından geçiş olarak olarak tasvir etmesi konumuz açısından çok anlamlıdır. Mikrokozmik ve makrokozmik (*âlem-i ekber*) boyutların tekabülünü gösterir. Tabii Allah her ikisinden de münezzehtir, yani dışındadır. Ancak yersel şehir kurulurken makrokozmik şehrin bir taklidi olarak oluşturulduğu söylenebilir. Aslına bakılırsa Yunus Emre'den yaptığımız yukarıdaki alıntı Selçuklu kale surlarının duvarlarındaki figürlü bezemenin içerdiği arslan, ejder (evren), melek (hûr), insan gibi motifleri Hak şârının kapılarındaki varlıklar olarak tarif eder. Dolayısıyla fazla söze mahal bırakmaz. Bir yandan da yukarıdaki yorumlarımızı destekler. Bunları biraz daha genişletelim ve bir nihayete erdirelim.

Anadolu Selçuklu şehirlerinin sur duvarları üzerinde bulunan figürlü (ve soyut) bezemelere antik dünyanın içeriksiz kalıntıları veya devşirme malzemeleri, ayrıca sadece "cihatçı" iktidar alanının sembolleri olarak bakmak Selçuklu dünyasını anlayamamak olduğu gibi, bir yandan da Oryantalist edebiyatın Türk dünyasının sanat ve mimarisinin içini boşaltma girişiminin bir tezahürüdür. "İktidar" kavramı siyâsî tarihin "Foucaultcu güç söyleminin" zaman ve mekân dışı, genelgeçer uygulamalarında gündeme getirilir. Asıl bağlam dışı olan da bu yaklaşımdır. Çünkü yirminci yüzyılda tanımlanan "iktidar" anlayışının kavramsal çerçevesini yirminci yüzyıl öncesine uyarlamak, uygulamak veya orada aramak anakronist (zamandışı) bir yaklaşıma işaret eder. Sonuçta Selçuklu figürlü dünyasını anlayabilmek için siyâsî tarihin modern yorumlara bulaşmış söylemlerini bir yana bırakıp Selçuklu edebiyatını, efsanelerini, sûfizmini, tasavvuf düşüncesini ve bunlardan çıkarılacak kozmolojik kavramları kullanmak gerekir. Sanat ve mimari alanındaki anlam içeriğini siyâsî aktörlerin rolleri ve düşünceleri ile anlamak için de çaba sarf edilebilir. Tabii önyargısız ve taraflsız bakışlarla. Bir yandan da daha etkili ve asıl olan, figür ve motiflerin arkasındaki onlara anlam katan kozmolojik bağlam ve onun kavram kaynağıdır.

Anadolu Selçuklu şehirlerinin kale surlarının duvarları ve kapıları üzerindeki özgün sanat eserleri, Selçukluların "Hak şârı"nın bir benzeri olarak inşa ettikleri şehirlerinin iç dünyasını, dış dünyadan ayıran sınırı belirtir. Bunlar, surların sadece savunma amaçlı inşa edilmediğini, aynı zamanda birer mikrokozmos kurduğunu gösterir.

Anadolu Selçuklu şehirlerinin kale surlarının duvarları ve kapıları üzerindeki özgün sanat eserleri, Selçukluların "Hak şârı"nın bir benzeri olarak inşa ettikleri şehirlerinin iç dünyasını (*âlemü'l-gayb*), dış dünyadan (*âlemü'l-şehâde*) ayıran sınırı belirtir. Bunlar, surların sadece savunma amaçlı inşa edilmediğini, aynı zamanda birer mikrokozmos kurduğunu gösterir. Şehre dışarıdan yaklaşanlara birer işarettir. Şöyle ki kitabeler Kur'an dili Arapça yazılarak şehrin bir İslâm diyârı olduğunu daha ilk elden ispat eder. Bir adım ötede, yazıları okuyabilen, surları kimin yaptırdığını, içeride hangi emir veya sultanın hüküm sürdüğünü anlar. Kadim arslan ve kartal kabartma veya heykelleri (ki bunlar aynı zamanda kanatlı, kulaklı ve insan başlı yerötesi hibrit veya kompozit simgelerdir) ise o dönemde efsaneler ve edebiyat eserleri aracılığıyla tanınan hayâlî bir topografyayı çağrıştırır. İmgeler birbiri içine girer. Pek çokları içinden, Kaf Dağı, Simurg, Evren (ejder), Harpi (Syren), Sifenks, Melek, felekler, kapılar, dört unsur (*anâsır-ı erbaa*), esir, gezegenler (*el-kevâkibü's-seb'atü's-seyyâre*), sabit yıldızlar (*el-kevâkibü's-sâbite*), Arş, Kürsî, berzah sayılabilir.

Konya Surlarından - 1221 - İnsan Motifi - Foto: AU Peker

On iki ve on üçüncü yüzyıl Selçuklu dünyasının insanı, çevresini, bizim bugün çeşitli simge-motiflere bilimsel çevrelerde verdiğimiz tekil anlamlarla değil, pek çoğu gösterge olarak bilinçüstüne çıkmamış arketipik ve mitolojik çağrışımlarla algılıyordu. Bu durum, daha ileriki bir dönemden olsa da benzer bir dünyaya ait olan Evliyâ Çelebi gibi bir *"allâme-i cihan"* okunduğu zaman çok iyi anlaşılabilir. Onun kullandığı bilgi, gerçekötesi efsanelerle iç içe geçmiştir. Ancak sonuçta okuyucunun zihninde dünya ve üzerindekiler hakkında bir tür "gerçeklik" canlandırır. Bunun kavramları bugün bildiğimiz doğru referanslara sahip olmayabilir. Bir yandan da eğer modern öncesi kozmolojik bilgiye az da olsa hâkimseniz bu gerçekliğin hayâlî topografyasının muazzamlığı karşısında büyülenirsiniz. Çünkü amaç, bugün bizim bildiğimizi düşündüğümüz "gerçeği" aktarmak değildir. Onun gerçekliği daha çok söylemseldir, edebîdir. Bu nedenle bilimsel değil, nihayetinde gelenek içinden kavramsal çağrışımlarla zenginleşen, temelde beş duyuya dayanan "duyumsal" bir gerçekliktir. Selçuklu insanı da kale surlarının duvar ve kapıları karşısına geçtiği zaman şehir ve mimariyle, bu surların sadece işlev, estetik, siyaset vb. genelgeçer öznel pratik çağrışımlarıyla değil bir kozmolojik kültürün anlam çağrışımlarıyla zengin bir iletişim içine girebiliyordu. Bugün bizim sınırlandığımız/sınırlandırıldığımız pratik boyut herhâlde bu iletişimin en ilkel düzeyi; bu düzeye düşüşümüz de bir nevi zihnî "garb gurbetimiz"dir. ■

Kayseri'de Çatal Kapılar ve Anlamları Üzerine

ŞERİFE TALİ
Doç. Dr. Ordu Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü

Çatal kapı deyimi, Kayseri ve çevresinde büyük ölçekli, çift kanatlı ahşap kapılar için kullanılan bir terimdir. Ana kitle içerisinde genellikle orta alana çekilerek yerleştirilen çatal kapılar, bir parçası oldukları evlerin, konakların veya daha küçük ölçekli evlerin mimarisiyle bütünlük içerisindedir. Cephelerde sağlanan güçlü, dinamik etkilerin özenle seçilmiş malzeme, hareketli anlayışın işlevsellik ölçeğinde de birbiri ile uyumludur. Sahibinin nüfuzuna göre biçimlenen çatal kapılar, girişlerde kendi kimliğini bulmuş ve dışarıdan içerideki dünyaya davet eden önemli birer aracı olmuştur. Bununla birlikte kanatlar üzerindeki tokmaklar, dilleri ve temennileri farklılaşan kitabeler, süslemelerde değişen ayrıntılar, kültür olarak ayrılan gruplarda görülen geleneksel uygulamalar kapıların ayırt edici özellikleri olarak iyi okunması ve doğru yorumlanması gereken detaylardır. Evin boyutları ile paralelliğin sağlandığı, her türlü çözümlemelerin çok iyi matematiksel ölçümlerle yapıldığı bir gerçektir. Masif yüzeylerde dikdörtgen prizma içerisine alınan girişlerde her cepheye özgün kimlikler çatal kapılar sayesindedir. Çok azı birbirinin tekrarı şeklindeki tasarımları ile kapıların çeşitliliği kültür ve halkın ekonomik gücü ile doğrudan paralellik göstermektedir.

Giriş cephelerini anlamlandıran bu kapılar, yüksek beden duvarları içerisinde lento veya farklı kemer formları ile biçimlendirilmiş kâgir evlerde mimarinin en önemli parçasıdır. Kayseri evlerinin geniş avlularına, yaşanılan yer anlamında "hayat" adı verilmektedir. Her biri özel bir dünyayı saklayan çatal kapıların sokağa açılan geniş kanatları ailenin mahremini koruyan ve kutsalını kollayan özel mimari parçalardır. Kentte sembolik olarak birçok anlam yüklenen kapı kanatlarının ilk olarak, biri biterken diğeri her şeye rağmen devam eden yaşam ve ölümü temsil ettiği inanışı kabul edilmektedir. Babaannem, çatal kapıların iki kanatlı yapılmasının amacının "iki kanadın tekinden hanede ölen biri çıkarılırken aynı zamanda diğerinden ise taze gelinin girdirildiğini" söylerdi. Yaşamda biten bir olgunun yerine yeni bir başlangıçla devam edilmesi şeklindeki işleyişin kanatlara vurgusunun yüklendiği anlaşılmaktadır. Hayatın en önemli döngüsü olarak kısaca kanadın biri yaşamı diğeri ise ölümü temsil etmektedir. Ölenle bir hayatın son bulmasına rağmen diğer kanattan giren bir gelinle kurulan yeni ailenin yaşamı ve yaşamını aynı evde devam ettirmesi kapılara yüklenen sembolü içermektedir. Ölenle ya da gidenle bitmeyecek ve dünya var oldukça yaşanılacak hayatın simgesi olan çatal kapılar, ölçek ve içerikleri ile de kentte önemli kimlik belirleyicilerdir. Her biri ayrı dünyalara kol kanat geren kapılar ölüm-yaşam, varlık-yokluk veya son-başlangıç gibi döngülerin en belirgin habercileridir. Bu anlamla birlikte geride ailenin yaşamı ve kurulan bir dünyanın dışa açılan bağlantısı şeklinde de ifade bulmaktadır. Çatal kapıların çift kanatları özellikle düğün, bayram gibi zamanlarda tamamen açılarak, fakir, zengin her gelen eve buyur edilerek çoluk çocuğa da kucak açıldığı söylenmektedir.

Çatal kapılar ister bir avluya isterse doğrudan eve açılsın kapıların üzerinde mutlaka tokmak olarak isimlendirilen madeni eserler bulunmaktadır. Süslemede önemli bir yere sahip olan bu küçük eserler ev sahibi ve kapıya gelen kişi arasında bir iletişim çözümlemesi sağlanması açısından önemlidir. Tok-

maklar, kapılarda erkek, kadın ve çocuklar için üçlü düzenlenerek ayrı ayrı çıkan sesleri ile kapının arkasındaki ev sahibine gelen kişinin cinsiyeti hakkında bilgi veren habercilerdir. Üçlü tokmak düzenlerinde, erkekler için olan tokmak kapının en üstünde yer alır ve en kalın, en tok sesli olandır. Kadınlar için tokmaklar kapının orta kısmında bulunurken çocuklar için olan küçük tokmak ise kapının en alt tarafında olup çocukların boylarının yetişebileceği şekilde yerleştirilmiştir. Kadın ve çocuklar için olan tokmakların ses tonları kademeli bir şekilde ince ve hafif bir sesle azalacak şekildedir. Üçlü tokmaklardan sonra kanatlarda yer alan ikili tokmaklar en yaygın kullanılanlardır. Bunların da form olarak farklılıklar olsa da ses olarak yine kadın ve erkeğin ayırt edilebileceği şekilde ele alınmış olmaları özeldir. Dışarıdan gelen kişiye göre içeriden kapıyı kimin açacağı tespit edildikten sonra ayrıca

tokmakların çalınma şekilleri de yine dışarıdan gelen kişinin ruh hâline kadar fikir vermesi açısından ilginçtir. Maden sanatında küçük ölçeklerine karşın din, kültür ve ekonomi olarak sahibi ile ilgili önemli ayırt edici bilgiler sunması açısından da tokmaklar önemli bir yere sahiptir. Demir ya da pirinçten yapılan tokmakların, Kayseri çatal kapılarında çok çeşitli örnekleri tespit edilmiştir. Tokmakların kapıların üstünde çoğunun yerinden çıkarılmış veya çalınmış olduğu da maalesef görülmektedir. Kapılarda basit halka şeklinde şakşaklar genellikle orta hâlli ailelerin, gelire ve kültüre göre ise zenginlerin sembolik anlamları içeren motifler şeklinde tercihleri değişmektedir. Güç, bereket, şifa, güvenlik gibi temsilleri olan tokmaklar; fonksiyonel kullanımlarının yanı sıra gelişmiş şekilleri, zengin motifleri ve farklı tipleri ile çatal kapıların vazgeçilmez süsleri olmuştur. Geometrik motifler; doğadan alınarak stilize edilen çiçek,

Babaannem, çatal kapıların iki kanatlı yapılmasının amacının "iki kanadın tekinden hanede ölen biri çıkarılırken aynı zamanda diğerinden ise taze gelinin girdirildiğini" söylerdi.

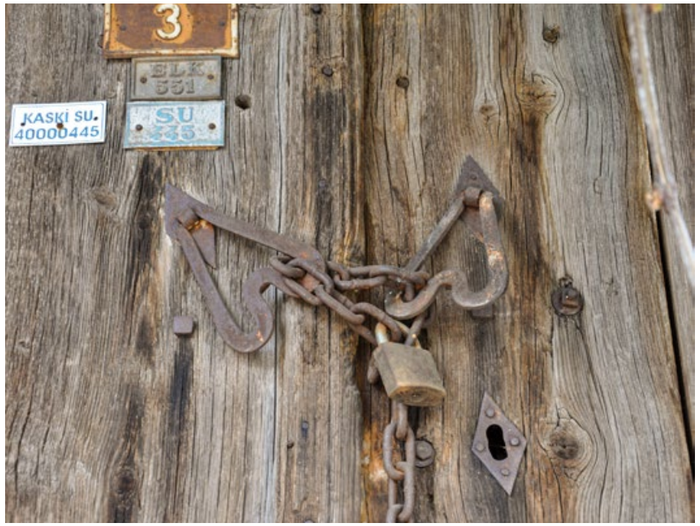
Tokmaklar, kapılarda erkek, kadın ve çocuklar için üçlü düzenlenerek ayrı ayrı çıkan sesleri ile kapının arkasındaki ev sahibine gelen kişinin cinsiyeti hakkında bilgi veren habercilerdir.

yaprak, dal gibi bitkisel motifler; aslan, kartal, yılan, kuş veya farklı tiplerde insan yüzleri gibi figürlü tokmaklar; yürek (kalp) motifleri ile farklı formlarda kadın eli şeklindeki biçimler sıkça kullanılan örnekler arasındadır. Kapılarda motiflerin kullanımının her birinin kendine özgü bir ikonografisi bulunmaktadır. Form olarak birbirine benzeyen ancak detaylarda farklılık gösteren kadın eli şeklindeki tokmak kapılarda en yaygın olan tiptir. Sağ veya sol el şeklindeki bu tokmaklarda ev sahibi kadının bekâr, evli veya dul olduğunu gösteren yüzükler bulunmaktadır. Ayrıca el yapıları, bilek tipleri, elin anatomik kuruluşu ile farklılıkları gösteren detaylar da çeşitli bilgiler vermektedir. El, antikçağdan beri kullanılan sembolik motiflerden olmuş, koruyucu, kollayıcı özelliği ile maden sanatında Hz. Fatıma'nın eli olarak da çok farklı alanlarda değerlendirilmiştir. Ev sahibinin eli olarak da kapılarda anlamlandırılan, ayrıca misafirperverliğin bir simgesi durumundaki elin içerisinde genellikle bolluk, bereket ve sağlıklı yaşamı temsil eden nar motifi yerleştirilmiştir. Kapıdaki dövme işi de elin içindeki bu yumru sayesindedir. Dışarıdan gelen birinin içeriye cinsiyetinin bildirildiği tokmaklardan ayrıca o kapıya gelenin baktığında içeride yaşayan kişi ile ilgili de tüm bilgileri okuyabilmesi sanatın sosyolojik bir çözümü olması açısından dikkate değerdir. Çatal kapılarda el motifi dışında; size gülerek bakan bir yüz, güçlü bir aslan başı, heraldik duruşlu kudretli bir kartal, zehri ile şifa veren kıvrılmış bir yılan veya ejder, kocaman gözleri ile haberci bir baykuş, zarif bir buket veya s-c kıvrımları ile elinizi nazikçe saran volütler ya da tüm sadeliği ile bazen tek bir halka aslında kültürel zenginliğin de tam bir özetidir. Çok farklı okumaların yapılabileceği tokmaklar inanç ve beklentiler doğrultusunda mahremiyet kurallarına uygun, bilgi verici ve en çok da özele

saygı gösteren çözüm araçlarıdır. Sadece tokmakların bile başlı başına bir konu olduğu çatal kapılarda duyuru aracı olarak çanlar da kullanılmıştır. Kapıların güvenliği madeni kilitlerle sağlanmıştır. Bazen çok basit bazen de karmaşık düzeneklerle kurgulanan kilitler, form olarak da çeşitlilik göstermektedir. Kapıların ardında bastırık adı verilen demir çubuklar da koruma amaçlıdır. Aslında eskiden çok kilitlenmeyen kapıların kilitlerinin üzerinde çeşitli figür ve motifler yerleştirilmiştir. Çiviler bile kapılarda süsleme aracı olarak kullanılmıştır.

Dikdörtgen prizma içerisinde yerleştirilen çatal kapıların kilit taşları vurgu ve dekoru ile farklılık gösteren alanlardır. Kemer formları çeşitli olan kapıların kilit taşlarında üç boyutlu plasterler özenle yerleştirilmiştir. Özel boyutları ile çift kanatlı ahşap kapılar genellikle çatkı tekniğinde yapılmıştır. Çatal kapıların üzerinde içerikleri ile dikkat çeken bir diğer öge de tarihî

belge olan kitabeleridir. Konumları ile vurgulanan kitabelikler, genellikle yöreye özgü beyaz mermer veya çoğunlukla kesme taştandır. Dikdörtgen bir çerçeveyle sınırlanan kitabeler, çeşitli silme ve motiflerle bezenmiştir. Farklı şekilde düzenlenen taştan madalyonlar da bu amaçla kullanılmış ve buradaki yazı tipi ile süslemenin karakteri de yine



ev sahibinin kimliğine göre şekillenmiştir. Koruyucu kollayıcı olan kapılarda yer alan ifadelerin bazılarının ayet ve hadislerden seçilmiş olması da önemli bir ayrıntıdır. Bunlar içerisinde Fetih suresi 1. ayeti: "İnnâ fetahnâ leke fethan mubînâ" (Biz sana doğrusu apaçık bir fetih ihsan ettik) ile birlikte "iftah lenâ hayra'l-bâb" (Allah'ım! Bize hayırlı kapıları aç) duası sülüs karakterde en çok geçen ibareler olup devamında da genellikle tarih ibarelerine yer verilmiştir. Besmele, Maşallah (Allah'ın dilediği şey); çatal kapılara anlam katan, onların hayırlara açılmasının dileyen sahiplerinin yazdırdıkları içeriklerdir. Yâ Fettâh (hayır kapılarını açan), yâ Hâfız (koruyan) gibi Esmâü'l Hüsnalar, tevekkeltü alallah, mucizeleri ile önemli olan yedi uyuların isimleri gibi zengin korunma ile ilgili metinler kapıları ve kapıların ardındaki yaşamları koruyup kollayan okumalardır. Bu içerikler panolar veya bazen madalyonlar içerisine bazen de düz satırlar üzerine yine farklı istiflerle tertip edilerek görselliğe de önem verildiği görülmektedir. İnancın gereği bu ifadeler bütün ilgiyi buraya yöneltmiş ve ev sahibini gücü ile sarmıştır.

Eve gelen kişiyi ilk karşılayan ve arkada yer alan yaşam ve yaşayanla ilgili önemli fikirlerin verildiği kapılar, aslında evlerin sembolik ifadelerle donatılan en önemli merkezleridir. Kayseri'de tarihî sokaklarda mahalleleri dolaşırken; yıkılan, terkedilen, mirasçılar tarafından bölük pörçük edilen kâgir evlerin çatal kapılarının çoğu artık kilitlenmiş, kalan tokmaklarının üzerine zincirler vurulmuş, kiminin tokmağı çalınmış, kiminin kanadı kırılmış, kiminin kilidi sökülmüş, kimi toprağa gömülmüş ve çatal kapılar artık tüm ihtişamlarına rağmen tamamen sessiz kalmışlar. Aslında dönemleri için zengin donanımlarına ve çok şey anlatmalarına rağmen, ayakta birer belge olmalarına karşın modern mimariye ve zamana karşı yenik düşmüşler. Kayseri evlerinin kapıları üzerinde farklı kültürlere de ait kendi dillerinde yazılmış ve hâlâ yerinde duran kitabeler, sessiz öylece kalakalmışlar. Aileyi saran, koruyup kollayan güçlü yüksek duvarlar, ferah iç mekânlara veya avlulara açılan kapılardan kimler gelmiş kimler geçmiş, yaz gelmiş kış bitmiş, güzel

günler yaşanmış ama hepsi geçmiş gitmiş; düğünler sünnetler yapılmış, askerler uğurlanmış, ölüler çıkmış bu kapılardan... Hatta küslükler, ayrılıklar bile girmiş bazen araya. Ama tüm bu yaşanmışlıklara karşı artık açılmayan kapıların hikâyeleri tamamen yarım kalmış aslında...

Geçmişimizi, kültürümüzü, sanatımızı, kısacası tüketmeyi çok sevdiğimiz günümüzde yitip giden her bir taşın her bir eserin ne olursa olsun biz olduğumuzun, aslında kendi varlığımızı yok ettiğimizin farkına varmalıyız. Tarihî (eski!?) evlere gidip, onların çatal kapılarından girip biraz olsun onları dinlemek, hatta onlarla konuşabilmek, belki sessiz çığlıklarını duyurmak için yapabilecek bir şeyler yapmak?.. Evlere, kapılara, tarihî sokaklara kısaca geçmişimize tekrar bakmalıyız, kapıların üzerine yazılan koruyucu dualar dışında onları koruyacak başka hiçbir şey kalmadığını görmek gerçekten üzücü. Oysa küçük bir bilinç ne kadar çok şeyi değiştirebilir?.. Kapanan kapıların başta sahipleri ya da mirasçıları, gerekli kurumlar üzerlerine düşen ilgi alakayı göstermelidir. Eskinin kötü olmadığını eserlerin geçmişimiz

olduğunu, geleceğe şimdi üretmeye gücümüzün kuvvetimizin yetmediği yapıların en azından var olanını koruyarak aktarmamız gerektiğini bilmeliyiz. Bu eserleri de tüketir, gelecek kuşaklara aktaramazsak somut olan belgelerimiz çok geçmeden tamamen yok olacaktır.

Kayseri'de bir zamanlar aşındırılan kapılar artık kapı duvar olmuş, hiç açık kapı bırakılmamış, dış kapının mandalları sökülmüş, sahipsiz kapıların üstüne kilitler vurulmuş... Umarım üzerine kilitler vurulan, kapı duvar olan çatal kapıların şimdi kilitleri tekrar açılarak kapılar çalınmaya başlar... Ve o kapıların ardında kapılarınızı yeniden çalan kişiler, sizin görmeyi istediğiniz ve en çok beklediğiniz sevdikleriniz olur... ■

Sanata İsmini Verdiren Şehir; İznik ve İznik Çinisi

MÜNİRE RUMEYSA ÇAKAN
Öğr. Gör. Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi

Mimarinin yaşanılan bir sanat olmasının yanında önemli meziyetlerinden biri de kendi dışındaki diğer sanatları, kendinde toplayabilmesidir. Hat, tezhip, çini gibi sanatlar mimariyle bütünleşir ve muazzam bir duruşun yanında manalı bir bakış kazandırır. Tek başlarına birer sanat eseri olan bu yazı ve süslemeler birlikte de abidevi bir sanat eserini oluştururlar. Bir ses, bir musiki bile mimari eserin içinde mekânla bütünleşerek ruhu başka âlemlerde gezdirir.

"İslam mimarisinin içinde bir ruh gibi muhakkak rahle başında bir Kur'an sesi lazım, o ses olmadığı zaman bu mimari kuru bir şekilde görünür." Yahya Kemal Beyatlı

Sanat gözlere güzellik verdiği kadar ruhlara da incelik verir. Osmanlı insanından bahsederken zikredilen vakıflarda ve hassasiyetlerde, tevhid inancı ve tevhidi simgeleyen bir sanatla birlikte yaşamalarının etkisi yadsınamaz. Fatih Sultan Mehmet'in Topkapı Sarayı'nda Saray Nakkaşhanesi kurdurması Osmanlıda sanatın değerini ve konumunu açıkça göstermektedir. Bu nakkaşhanede kitap sayfalarından yapıları süslemeye kadar birçok sanat icra edilmiştir.[1] Nitekim İstanbul, Edirne, İznik ve Kütahya'da çini üretiminin yapılması ve siparişlerle desteklenmesi de buna örnektir.

Çini diyerek seyrettiğimiz sanat eseri, bir şehir ismiyle birlikte adlandırılarak günümüze "İznik çinisi" olarak gelmiştir. Şehirler için bir mertebedir, bir sanatla anılmak. Çini ise seramik sanatının ulaştığı zirvedir. İznik öncesi üretimi ilk Müslüman Türk devletlerine kadar dayansa da Osmanlı döneminde İznik çinisi farklılığı ve kalitesiyle daima öne çıkmıştır.

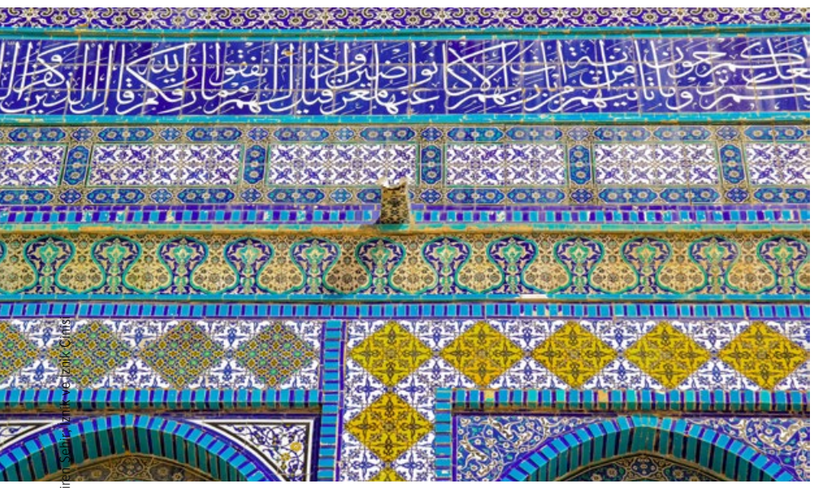
Çini kelimesi, "Çin'e ait" anlamına gelir. Osmanlılar döneminde Çin'den gelen porselenlere bu isim verilirdi. Çini eserler, eski kaynaklarda "kâşi" ve "sırça" olarak geçmektedir. Çin porselenlerinin Osmanlı topraklarına giriş yapmasından evvel üretilen üstü değerli kap-kaçaklara "kâşi", bunları üretenlere ise "kâşiyan" denilirdi. Kâşi kelimesi ise İran'ın Kaşan şehrinden gelmektedir. Bu şehirde çok üretim yapılması ve yine bu şehirden gelmesi sebebiyle "kâşi" denmiştir.[2]

Orta Asya'dan çıkıp Selçukluların aracılığıyla Anadolu'ya taşınan bu sanat, ilk uygulamalarında eşyada ve yapıların dış duvarlarında kullanılmıştır. Büyük Selçuklu yapılarına bakıldığında daha çok dış duvar, minare kaplamalarında görülen çini, Anadolu Selçuklu döneminde dış ve iç mekânda kullanılmıştır. Selçuklularda kubbe ve kubbeye geçiş elemanlarının kaplanmasında kullanılan çini, Osmanlının klasik döneminde iç mekâna girerek duvar tezyininde kendini göstermiştir. Klasik dönemin simge yapısı olan Süleymaniye Camii'ni kaplayan çiniler, İznik üretimidir. İznik, klasik dönemde payitahtın çini ihtiyacını karşılayan bir merkez olmuştur.

İznik'in geçmişine bakıldığında farklı dönemlerde öne çıkan bir şehir olduğu görülür. Selçuklu ve Osmanlı devletlerinin farklı dönemlerinde idarenin merkezi olduğu gibi Roma

1 Binark, İsmet. "Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı." Vakıflar Dergisi 12 (1978): 271-289.

2 Öcal, Ersin. "Çinicilik Sanatımızın Özellikleri ve Yerli-Yabancı Uygulayıcıları." *Sanat Üzerine* içinde, 21-26. Ankara: Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1988.



Kubbetüs Sahra Çini

döneminde ilan edilmese de kentte bulunan bazı yazıtlarda başkent olduğuna işaret edilmektedir.[3] Hristiyan dünyası için önemli toplantıların yapıldığı yer olmuştur. İznik'te bulunan Ayasofya, önemli kararların alınmasına şahitlik etmiştir. İznik, Kutalmışoğlu Süleyman Şah tarafından 1078'de fethedildiğinde Türkler şehre ilk adımlarını atmış oldu. Haçlılar şehri almak için tekrar saldırdı ve kazandılar.[4] Osmanlı devrine gelindiğinde Orhan Gazi'nin 1331 yılındaki fethi ile İznik tekrar Türklerin eline geçti. 1340-1344 yılları arasında Osmanoğulları Beyliği'nin merkezi İznik olmuştur. Bizans'ın Anadolu'daki en büyük yerleşim merkezi, Orhan Gazi devrinde İslâm'la tanışarak şenlendirilmiştir. Fetihten sonra Ayasofya, Orhan Gazi tarafından camiye çevrilmiştir. İmaretler, medreseler açılmıştır.[5] Devrin önemli âlimleri ve sanatkârları şehre getirilmiş, talebe yetiştirmişlerdir. Osmanlı döneminde ilim ve kültür açısından en önemli gelişme, ilk medresenin İznik'te kurulmasıdır. Orhan Bey tarafından İznik medresesine getirtilen Davud-i Kayseri, Alaeddin-i Esved ve oğlu Şeyh Kudbeddin-i İznikî ve onun oğlu Mehmed Muhiddin İznik'in gelişmesine katkı sağlayan ilim insanlarındandır. Ayrıca Çandarlı sülâlesinden Mahmud Çelebi, İznik'te Mevleviliğin gelişmesini sağlayan bir şahsiyettir.[6]

İznik'te Osmanlı erken dönem mimarisinin güzîde örneği Yeşil Cami bulunmaktadır. Minaresindeki çiniler, âdeta İznik'in yakın zamanda çininin başkenti olacağının habercisidir. Yapıldığı dönem Anadolu'nun doğusundan gelen gezici sanatkârlar meşhurdur. Minarenin, onların eseri olduğu düşünülmektedir. Klasik döneme gelindiğinde Mimar Sinan tarafından Ayasofya'ya onarım yapıldığı bilinmektedir.[7] Yine bu dönemde şehir, çini üretim merkezi olmuş fakat daha sonra çini fırınlarının kapanmasıyla güzel zamanları geride kalmış, bakımsızlık ve talanlar sebebiyle İznik tahrip olmuştur. Evliya Çelebi'nin havasını ve suyunu tatlı bularak, şehirdeki imârı ve sosyal hayatı geniş bir şekilde anlatmasına karşın 20. yüzyılda şehre gelen seyyahlar, İznik için "ölü şehir" tabirini kullanmıştır.[8] Kurtuluş Savaşı döneminde Yunanlar tarafından işgal edilen şehir, en derin yaralarını o dönem almıştır. Ali Saim Ülgen o dönemin tahribatından bahsederken

3 Alioğlu, Füsun. "İznik, Tarihsel Yapılar ve Koruma Yaklaşımı İçin Temel İlkeler." Profesörlük Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, 2001.

4 Eyice, Semavi. "İznik 1." *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2001.

5 Ayverdi, Ekrem Hakkı. "Orhan Gazi Devrinde Mimari." *Yıllık Araştırmaları Dergisi*, 1950: 115-197.

6 Kargıner, Şefik. *İznik (Nicaea)*. İznik, 1963.

7 Eyice, Semavi. "Ayasofya Camii." TDV İslam Ansiklopedisi içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 1991.

8 Güneş, Ahmet. "İznik 2." *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2001.

"en insafsız davranılan bölge" olarak tanımlamıştır İznik'i. Can kayıplarının meydana gelmesi, nüfusun dağılması ve şehirde bulunan tarihi mirasların yok edilmesi bu görüşü destekler niteliktedir.[9]

Geçmişinin derinlere indiğini gördüğümüz kadim şehir İznik'in günümüze yakın devirlerinde cansız ve neredeyse bilinmez bir şehir olması, şehirlerin de bir alın yazısı olduğunu düşündürebilir. Osmanlı'da olduğu gibi İznik'in de şimdiye kadar olan yazısında muhteşem devir, Osmanlı Klasik Devri'dir. Evliya Çelebi'de *Anadolu'nun çini şehri* olarak geçmektedir. Üç yüz kadar çini atölyesi bulunduğu ve buradan dünyaya çini üretimi yapıldığı aktarılmaktadır.[10]

"Çiniden kâseleri, tabakları ve ibrikleri meşhurdur. Osmanoğulları ülkesinde ne kadar nakışlı çinili imaret var ise bu İznik şehrinde işlendiğinden Çîn-i Mâçîn-i Rum derler. Sihirli bukalemun nakışlı kâşîler (çiniler) işlenir ki anlatılmasında dil yetersiz kalır"

Arşiv belgelerinde yapılan çinicilik araştırmalarında Osmanlı'da çinicilik ile uğraşan kişilere kaşîger dendiği görülmektedir. 17. yüzyıl Ehl-i Hiref Hâssa Defterleri'nde çini üretimi yapan grup ise *"Cemaat-i Kaşîgerân-ı Hâssa"* olarak yer almaktadır. İnşaatlarda kullanılacak çinilerin teminiyle ilgilenen kişinin çinicibaşı olduğu da kayıtlarda geçmektedir. 16. yüzyılın ortalarından sonra İstanbul'da mimari eserlere sipariş yetiştirilemediği için üretim tamamen İznik'e aktarılmış ve sayısı azalan ehli hirefe bağlı çini ustaları saray çinileri ile ilgilenmiştir.[11] Yine belgelerden görülmektedir ki, en düşük ücretle çalışan sanatkârlar kaşîgerlerdir. 1585 tarihli bir fermandan anlaşıldığı üzere, Topkapı Sarayı'nda yapılacak olan yeni hamam için istenen çinilerin istenilen tarihte gelmediği durumda çinicilerin başka sipariş almaları yasaklanmıştır. Aynı tarihli başka bir fermanda ise çinilerin temininin Karamürsel limanından gemiyle İstanbul'a taşınmasıyla gerçekleştiğinden bahsedilmektedir. Çini siparişi ve teminiyile ilgili belgelerde, muhatabın İznik Kadısı olduğu görülmektedir. 1585 tarihli fermanda İstanbul'dan İznik'e gönderilen çinicibaşı ile ilgilenilmesi için İznik ve Karamürsel kadısı görevlendirilirken, 1595 tarihli bir fermanda, Saray-ı Amire ve III. Murad'ın Ayasofya arkasındaki türbesi için istenilen çinilerin üretimini hızlandırmak üzere çinicilerin tabak ve bardak üretimlerinin engellenmesi emri İznik kadısına verilmiştir. Topkapı Sarayı'nın birçok yeri İznik çinileri ile bezenmiştir.[12] Payitahtın idare merkezi için verilen siparişler İznik'te üretimin canlı kalmasını ve kalitenin artmasını etkileyen unsurlardan olduğu düşünülebilir.

İznik çinisi; altyapısının, tekniğinin, desenlerinin ve renklerinin kalitesiyle farklılık göstermektedir. İznik'te "çok renkli sır altı" tekniği kullanılmış ve fîrûze, mavi, yeşil, kırmızı, lâcivert, beyaz ve bazen de siyah olmak üzere toplam yedi rengin sır altına uygulanmasıyla

9 Ülgen, Ali Saim. "İznik'te Türk Eserleri." *Vakıflar Dergisi* 1 (1938): 53-69.

10 Çelebi, Evliya. *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. İstanbul: Üçdal Neşriyat, 2012.

11 Ekici, Sakine Akcan. "17. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Ehl-İ Hiref-İ Hâssa Teşkilatı Birimleri ve Yapısal Özellikleri." *Doktora Tezi*. İstanbul, 2018.

12 Kocaarslan, Murat. Topkapı Sarayı Haremi. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2014.

o güne kadar dünyada çini üretiminde görülmemiş bir teknik meydana getirilmiştir. İlk kez Süleymaniye Camii çinilerinde kullanılan kabarık mercan kırmızısı Türk çini sanatını zirveye ulaştırmıştır.[13] Süleymaniye Camii türbeleri, İstanbul atölyelerinde üretilen çinilerle bezenmiştir. Aynı tekniğin kullanılması hasebiyle üretim yeri fark etmeksizin İznik çinisi olarak adlandırılmıştır.[14] Uzun zamandır restorasyonda olduğu için görülmeyen Rüstem Paşa Camii, İznik çinilerinin sergilendiği bir müze gibidir. Üretilen çinilerdeki zengin desenler camiyi tezyin etmektedir. Başka bir Mimar Sinan eseri olan Piyale Paşa Camii, Kadırga'da bulunan Sokollu Mehmet Paşa Camii ve Takkeci İbrahim Ağa Camii de İznik'in kaliteli çinilerinin sergilendiği önemli eserlerdendir. İçerisindeki mavi renkli çiniler dolayısıyla Mavi Cami (Blue Mosque) olarak bilinen Sultan Ahmet Camii, çini sanatının pek çok örneğinin bir arada bulunduğu son büyük yapıdır.[15]

İznik çinilerinin, Osmanlı sınırlarını aşarak farklı kıtalara ulaştığı bilinmektedir. Kudüs başta olmak üzere birçok şehirde izlerine rastlanmaktadır. Venedik, Cenova ve Dubrovnik limanları gibi önemli ticaret rotalarıyla Avrupa'da yayılmıştır. Yapılan bazı sualtı arkeoloji çalışmaları da çini parçalarının deniz yoluyla diğer ülkelere ihraç edildiğini göstermektedir. Örneğin 2007-2013 yılları arasında Hırvatistan açıklarında bulunan ve 16. yüzyılda Venedikli tüccarların olduğu düşünülen batıkta sualtı arkeoloji çalışmaları yapılmıştır. Bu batık içerisinde İznik çinisi çanak ve çömlekler bulunmaktadır.[16] Bugün de yurtdışında birçok müzede İznik çinileri sergilenmektedir. Bunlar kimi zaman mimari bir eleman olurken kimi zaman da evâni denilen eşyalardır. Tabak, fincan, çömlek, kandil gibi birçok örnekleri vardır.

17. yüzyıla gelindiğinde demiryollarının İznik'ten geçmemesi, ticaret yollarının değişmesi gibi sebeplerle İznik'te çini üretimi azalmıştır. Ustaların kaybı ve tekniğin aktarılamaması bu durumu tetikleyip İznik çinisinin sürdürülememesine sebep olmuştur. Çini üretimi devam etmiş fakat yeni uygulanan çinilerde zaman içerisinde bozulmalar görülmüştür. İznik çinisinin kalitesine ulaşılamamıştır. İznik ve İstanbul atölyelerinin kapanmasıyla, klasik devirden sonra yeni mekanlar için sipariş edilen Topkapı Sarayı'ndaki çinilerde görülen boya akmaları, pişirme sırasında yapılan hatalara dikkat çekmektedir.[17] Renklerin canlı olmaması, motiflerin büyük ve kalın olması gibi durumlar, İznik çinisi estetiğinden de uzaklaşıldığını göstermektedir. 18. yüzyılda İstanbul'da üretim yapılması için Tefkur Sarayı, çini imalathanesi olarak kullanılmaya başlandıysa da 19. yüzyılın sonlarına kadar devam edebilmiştir.[18]

İznik çinisinin icrası kesintiye uğradı fakat günümüzde sınırlı sayıda da olsa kaliteli eser üretme ve geleneği devam ettirme amacı olan sanatkârlar vardır. İznik çinisinin tekniğine ulaşmak için uzun yıllar araştırmalar yapan Faik Kırımlı bu isimlerden birisi olmuştur. Türk çiniciliğine hem teorik hem uygulamalı katkılar sunmuştur. İstanbul'dan İznik'e giderek bir atölye açmış, çalışmalarını orada sürdürmüştür. İznik çinisinin bir başka üreticisi de Faik Kırımlı'nın talebeleri olan Nursen ve Güvenç Güven çiftidir. 16. yüzyıl İznik çinisi ürettiklerini belirtmekte ve eserlerini Ayvansaray'daki atölyelerinde sergilemektedirler. ■

KAYNAKLAR

- Alioğlu, Füsun. "İznik, Tarihsel Yapılar ve Koruma Yaklaşımı İçin Temel İlkeler." *Profesörlük Tezi*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, 2001.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı. "Orhan Gazi Devrinde Mimari." *Yıllık Araştırmaları Dergisi*, 1950: 115-197.
- Binark, İsmet. "Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı." *Vakıflar Dergisi* 12 (1978): 271-289.
- Çelebi, Evliya. *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. İstanbul: Üçdal Neşriyat, 2012.
- Doğanay, Aziz. "Türk Çini Sanatı." *İslam Sanatları Tarihi* içinde, 171-190. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2010.
- Ekici, Sakine Akcan. "17. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Ehl-İ Hiref-İ Hâssa Teşkilatı Birimleri ve Yapısal Özellikleri." *Doktora Tezi*. İstanbul, 2018.
- Eyice, Semavi. "Ayasofya Camii." *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 1991.
- Eyice, Semavi. "İznik 1." *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2001.
- Güneş, Ahmet. "İznik 2." *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2001.
- Kargıner, Şefik. *İznik (Nicaea)*. İznik, 1963.
- Kırımlı, Faik. "İstanbul Çiniciliği." *Sanat Tarihi Yıllığı*, 1981: 95-110.
- Kocaarslan, Murat. *Topkapı Sarayı Haremi*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2014.
- Öcal, Ersin. "Çinicilik Sanatımızın Özellikleri ve Yerli-Yabancı Uygulayıcıları." *Sanat Üzerine* içinde, 21-26. Ankara: Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1988.
- Şahin, Mustafa. "Adriyatik Denizi'nin Derinliklerinde İznik Çinileri." *Bursa'da Zaman*, 2017: 28-33.
- Ülgen, Ali Saim. "İznik'te Türk Eserleri." *Vakıflar Dergisi* 1 (1938): 53-69.

13 Doğanay, Aziz. "Türk Çini Sanatı." İslam Sanatları Tarihi içinde, 171-190. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2010.

14 Kırımlı, Faik. "İstanbul Çiniciliği." *Sanat Tarihi Yıllığı*, 1981: 95-110.

15 Doğanay, *Türk Çini Sanatı*

16 Şahin, Mustafa. *"Adriyatik Denizi'nin Derinliklerinde İznik Çinileri."* Bursa'da Zaman, 2017: 28-33.

17 Kocaarslan, *Topkapı Sarayı Haremi*

18 Kırımlı, *İstanbul Çiniciliği*

Risâle-i Mimâriyye'de Şiir ve Mekân Tasavvuru: Sultan Ahmed Camii

GAMZE YANK

Bu yazı "Cafer Efendi'nin *Risâle-i Mimâriyye* Adlı Eserinin Bağlamsal Dizin ve İşlevsel Sözlüğü" adlı yüksek lisans tezinden derlenmiş, çalışmaya yeni bilgiler eklenerek şekillendirilmiştir.

RİSÂLE-İ MİMÂRİYYE, MİMAR SİNAN'IN ÖĞRENCİLERİNDEN SADEFKÂR MEHMED AĞA'NIN HAYATI VE eserlerini anlatmak amacıyla Cafer Efendi tarafından kaleme alınmıştır. Cafer Efendi, eseri dönemin mimarağalarına menâkıbnâme yazma geleneğinden hareketle yanında yetiştiği Mehmed Ağa adına manzum ve mensur olarak yazmıştır. 16. ve 17. yüzyıl Osmanlı şiir ve mimarisi hakkında önemli bilgilere yer verilen eserde, Sultan Ahmed Camii'nin mekân özellikleri tecrîd esasına dayanan anlatım tekniği ile tasavvur edilmiştir. Tecrîd esasına bağlı metinler, dış dünyayı olduğu gibi yansıtmak yerine bir intibayı sezdirme fonksiyonuyla yüklüdür.[1] Gaston Bachelard'ın şair için "dışarıdaki içerdelik"[2] olarak adlandırdığı mekân, Risâle'de Cafer Efendi'nin şiir ile estetize ettiği mekân unsurları ve bu unsurların Sultan Ahmed Camii'ndeki yansımaları şeklinde görülmektedir. Mimaride sürekliliği sağlayan bir kavram olan mekânın insanlar tarafından algılanışında mimar kadar şairin de etkisi büyüktür. Cafer Efendi, Sultan Ahmed Camii'nin yücelik ve büyüklüğünü anlatmak için kurduğu tasvirlerde mekânın verdiği izlenimi edebî ve tasavvufi bir zemine yansıtmıştır.

Risâle'de verilen bilgilere göre, Mehmed Ağa'nın en önemli eseri olan Sultan Ahmed Camii'nin temeline İstanbul Atmeydanı'nda H.1018/M.1609-1610'da başlanmıştır. Caminin kubbesine kadar tamamlandığını belirten Cafer Efendi, Allah'tan hayırlısı ile binanın tamamlanmasını dilemektedir: "…biñ on sekiz senesinde esāsına mübāşeret olunan cāmiʿ-i şeri̱finiñ bināsı üzerinde olup bi-ʿavnillāhi Teʿālā binā-yı şeri̱fi daḥi ḳubbe-i ʿāliyesi maḥalline çıkıp ancaḳ daḥi ḳubbe-i şeri̱fesi ḳalmıştır. Ḥaḳ Teʿālā Ḥażretleri ṣıḥḥat ü selāmet ile anı daḥi itmām etmek müyesser eyleye."[3] Farklı kaynaklarda yer alan bilgilere göre, Sultan Ahmed Camii'nin temeline ilk kazmayı vuran kişiler Sultan I. Ahmed ve hocası Aziz Mahmut Hüdâyi Hazretleri'dir. 1616'da yapımı tamamlanan camiyle ilgili Kemal Arkun şu bilgileri vermiştir: *"Temel kazılmaya başlayınca ilk önce Sultan Ahmet Han eteğiyle toprak taşıyarak; 'Yâ Rab! Ahmed kulunun hizmetidir, kabul eyle…' diye dua etmiştir."*[4]

Risâle'de Sultan Ahmed Camii'nin temeli için kaleme alınan Esasiye Kasidesi'nde dünya, dönen kubbede nurların ortaya çıktığı, gök kuşağının safa bahşeden bir mihraba benzetildiği büyük bir cami gibi tasavvur edilmiştir. Ay ve Güneş bu caminin âlemi gece gündüz aydınlatan iki mumu, Allah'ın nurlarının tecelli ettiği Tur Dağı sanatlı minberi, yüce dağlar mahfilleri, gül bahçesinde öten bülbüller ise güzel nefesli hafızları olarak tahayyül edilerek bu surette görünen âlemin sanki Sultan Ahmed Camii'nin resmini yansıttığı dile getirilmiştir:

Mihr ü meh cāmʿi-i dehre iki şemʿ-i rūşen
ʿĀleme şevḳ verir ṭalʿat ile leyl ü nehār (K7/3).
Ṭūr-ı Mūsā ṣanasın oldu muṣannaʿ minber
ḥażret-i ḥaḳ'dan ider anda tecellī envār (K7/4).
Cā-be-cā kūh-ı bülend oldı tuḥaf-ı maḥfiller
ḥāfiz-ı ḥūb-nefes bülbül-i ṣaḥn-ı gülzār (K7/5).
Görünüb bu ṣuver-i ḥūb ile ʿālem ṣankim
Cāmʿi-i şāh-ı ciḥān resmini etti iş ʿār (K7/6).

Eserde Sultan Ahmed Camii'nin mekân tasvirlerine yer verilen kasidelerden biri de Bahariye Kasidesi'dir. Cami-

1 Ferda Zambak, *Türk Romanında Mekân*, Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Muğla 2007, s. 9.
2 Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (çev. Aykut Derman), İstanbul: Kesit Yayınları, 1996, s. 230.
3 Cafer Efendi, *Risâle-i Mimâriyye*, (hzl. İ. Aydın Yüksel), İstanbul: *İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları*, 2005, s. 66.
4 Kemal Arkun, *Dünyaya Nizâm Verenler Sultan I. Ahmed Han*, İstanbul: Akademisyen Yayınevi, 2008, s. 183.

nin dış mekân özelliklerini edebî ve tasavvufi bir metafor üzerinden açıklayan Cafer Efendi, bahçesini mescit gibi tasavvur ederek çiçekleri meclisin takva sahibi sûfîlerine benzetmiştir. Bu tasvirde, sırların kâşifi olan açılmış gülün keşif makamına ayak basarak tüm cihanı doğru yola ilettiği, iç âlemine dalan gonca müritlerin ise, Allah'a yönelerek hâl diliyle tövbe ettiği dile getirilmiştir. Güllerin üzerinde bulunan çiy taneleri ise, bahar yapraklarının çektiği binlerce taneden oluşan kristal bir tesbihe benzetilmiştir:

Pür oldı zāhid-i ʿābidle maʿbed-i gülzār
Erişdi pīr-i mükāşif maḳāmına ezhār (K8/1).
Gül-i güşāde ḳadem başdı pāye-i keşfe
Cihānı eyledi irşād kāşifü'l-esrār (K8/2).
Mürīd-i ġonca varıp ḥālet-i murāḳabeye
Lisān-ı ḥāl ile gūyā ki etdi istiġfār (K8/3).
Cihāna yaġdı güher gibi ḳaṭre-i şebnem
Hezār sübḥa-i billūr edindi berk-i bahār (K8/4).

Yukarıda yer alan tasvirlerde Sultan Ahmed Camii'nin yücelik ve güzelliğini yansıtmak için âlem, içinde Allah'ın zikredildiği büyük bir camiye benzetilmiştir. Bu tasavvurlar, âlemde bulunan her şeyin Allah'ı zikrettiği bilgisini açığa çıkarmaktadır. Cafer Efendi, Kur'ân-ı Kerim'in İsra[5] ve Hadid[6] surelerinde geçen "kâinattaki her şeyin Allah'ı tesbih ettiği" bilgisini *Risâle*'nin mensur kısımlarında da görülen ilahi ahenk motifiyle açıklamıştır. İslam düşünürlerinden Hermetik kozmolojiye dayanan ilahi ahenk motifi, "aralarında boşluk olmayan ve hareket hâlinde olan cisimlerin çıkardığı ilahi ses" şeklinde tanımlanmıştır. Hermes'e göre bu ahenkli melodi, Allah'ın muhteşem bir kompozisyonudur (bestesi) dur.[7] Cafer Efendi'nin şiirde mekânın tasavvurunu tasavvufi bir üslupla ortaya koymasında Mehmed Ağa'nın dinî yaşantısı etkili olmuştur. *Risâle*'de bahsi geçen bir anlatıma göre, Sultan Ahmed Camii'nin avlusunda sağ elinde tesbihi, sol elinde arşını ile oturan Mehmed Ağa, bir taraftan tesbih tanelerini her çevirişinde Allah'ı zikrederken diğer taraftan da camide

5 "Yedi kat gök, yer ve onların içindekiler O'nu tesbih eder, O'nu hamd ile tesbih etmeyen hiçbir şey yoktur. Fakat (siz) onların tesbihlerini anlayamazsınız. Doğrusu O, Halîm'dir (cezada acele etmez ve) çok bağışlayıcıdır" (İsrâ, 17/44; Hasan Tahsin Feyizli, *Feyzü'l-Furkân Tefsirli Kur'ân-ı Kerîm Meali*, İstanbul: Server Yayınları, 2017, s. 285.

6 "Göklerde ve yerde olan her şey, Allah'ı tesbih eder. O, mutlak galip, hüküm ve hikmet sahibidir" (Hadid, 57/1; Feyizli, *a.g.e.*, s. 536).

7 Yalçın Çetinkaya, "Gezegenlerin Hareketinden Mûsikî Nağmelerine", *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6 (1), 2018, s. 1789.

çalışan işçileri yönetmektedir.[8] Mimarın dinî yaşantısını da yansıtan bu durum, maddeye geçmesi istenen bir ruh ve imanın tezahürü olup Tanpınar'ın "cedlerimiz inşa değil ibadet ediyorlardı[9]" ifadesiyle de uygunluk göstermektedir. Caminin Allah'ın zikriyle işlenen taşlarla inşa edildiğini belirten Cafer Efendi, böyle bir mimarın eseri olan "Sultan Ahmed Camii içinde kusur bulanların gözüne orada binlerce çivi girsin" anlamındaki şu beyti dile getirmiştir:

Şu kim gelip o binā içre bir bahāne arar
Gözüne girsin anıñ anda nice biñ mismār K8/39.

Risale'nin muhtelif kısımlarında yer alan bilgilere göre, Sultan Ahmed Camii, dönemin mimari eserleri arasında büyüklük ve ihtişam bakımından öyle yüce ve sağlam bir yapıdır ki Hz. Âdem'den bu zamana kadar böyle bir bina yapılmamıştır.[10] Tanpınar, "dünyanın sayılı mimarî abidelerinden" dediği Sultan Ahmed Camii'nin büyüklük ve güzelliğine dikkat çekerek karşısında yapılacak her binanın zayıf düşeceğini belirtmiştir: "*Sultanahmed, büyüklük ve zarifi o derece birleştirmiştir ki onun yanında ne şahsî olmak, ne de onu taklid etmek kâbildir (...) ...karşısına dikilecek her binayı yer, ezer; madem ki tepesinden bakacaktır, madem ki güneşin orkestrasına sahiptir ve dört asırdır bu mehteri çalar, onun karşısına dikeceğimiz binadan hayır yoktur*[11]" Cafer Efendi, Bahriye Kasidesi'nde Sultan Ahmed Camii'nin yere pençeler salan bir dağ gibi göründüğünü, duvarlarının çelik ve taşlarla örüldüğünü, yapımında ise "Dımışkî" adıyla bilinen demirlerin kullanıldığını dile getirerek caminin sağlamlık ve büyüklük bakımından önemini vurgulamıştır:

Zemīne pāye-i bünyādı pençeler şaldı
Ser-i esās-ı metīnin gören şanur kuhsār (K8/36).
İçinde her ṭaşı pūlād ile muḳaffeldir
Dımışḳī āhen-i yekpāredir hemān dīvār (K8/37).

Eserde, caminin dış mekânına ait özellikler minare ve şerefeler hakkında verilen bilgilerle açıklanmıştır. Buna göre, caminin yeni yazılmış bir müseddes gibi güzelliğini ortaya çıkaran altı minaresi olduğu, feleklerin sanki altı sütun üzerine kurulduğu, her bir minarenin dünyanın çarkına eksen ve şerefe yerlerinin merkeze dayanak olduğu belirtilmiştir. Kasidede yer alan bilgilere göre, şerefelerin sayısı, Sultan I. Ahmed'in kendinden önceki padişahlar silsilesine uygun olarak on dört tanedir:

8 Cafer Efendi, *a.g.e.*, s. 69-70

9 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, (hzl. Beşir Ayvazoğlu), Dergâh Yayınları: İstanbul, 2016, s. 167.

10 Cafer Efendi, *a.g.e.*, s. 69.

11 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, (hzl. Birol Emil), İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017, s. 227.

Mināreler añā nev-güfte bir müseddesdir
Ki altı mışraʿle medḥini eder iş ʿār (K8/28).
...
Olubdürür şeh-i ʿālemle çār-deh sulṭān
Budur sebeb şerefe olmaġa daḥi deh ü çār (K8/33).

Muhtelif kaynaklarda camide dördü harimin köşelerine ikisi avlunun köşesine yerleştirilmiş ve o zamana kadar denenmemiş bir düzenlemeye sahip altı minare bulunduğu belirtilmiştir. Harimin köşesinde yer alan minarelerde üçer,

diğer iki minarede ise ikişer şerefe bulunmaktadır.[12] Halil İbrahim Düzenli, Sultan Ahmed'in on dördüncü padişah olmasıyla caminin on altı şerefesi olması arasındaki çelişkiyi *Risâle'*nin yazımı sırasında cami inşaatının devam ettiği ve minarelerin henüz tamamlanmadığı fikriyle açıklamıştır.[13]

Bahariye Kasidesi'nde, Sultan Ahmed Camii'nin dış mekân tasvirlerinden biri de kubbesinin göz şeklinde tasavvur edilmesidir. Kaynaklarda Sultan Ahmed Camii'nin pencerelerinin konumu itibarıyla kubbesinin sanki havada asılı gibi durduğu; caminin, süslemesinde kullanılan 21.043 parça mavi çini sebebiyle "Mavi Cami" ismiyle de anıldığı belirtilmiştir.[14] Camide 5 m. çapında dört büyük filayağı üzerine oturan büyük bir kubbe, dört yönde yarım kubbe ile yanlara genişletilmiş olup daha sonra yarım kubbeler genişletilmiş, böylece ana kubbeye destek sağlanmıştır.[15] Kubbenin yanlarında bulunan küçük mavilikleri caminin gözlerine benzeten Cafer Efendi, büyük kubbelerin denizlere dağ olduğunu, küçük kubbelerin de letafet denizinde oluşan hava kabarcıklarına benzediğini dile getirmiştir:

Cihānda bir gözüdür dehriñ ol büyük ḳubbe
Yanında ḫurde kebūdi̱leri aña ebṣār (K8/41).
Ya kūh-ı sāḥil-i baḥre oldı ḳubbe-i ʿuẓmā
Ḥabāb-ı baḥr-i leṭāfetdürür ḳıbāb-ı ṣıġār (K8/42).

Bahariye Kasidesi'nde dış mekânı yansıtan avlu, kandiller, lüle, şadırvan gibi bölümlerin tasviri iç mekândaki kamet sütunu, mahfil ve mermerlerle devam etmiştir. Kasidede cami avlusu gül bahçesine, kandillerin parıltısı lalelere, lüleleri ve şadırvanı güzel sesli bülbüle, kamet sütunu yüksekliği sebebiyle serviye veya çam fıstığı ağacına, mahfilleri ise çınara benzetilmiştir. Camideki çiçekli mermerlerin içinde Allah'ın nakşı bulunduğu ve parlak aynalar gibi bakanların silüetini gösterdiği dile getirilmiştir:

Meşire-i ḥaremi bir laṭif gülşendir
Şükūfe mermer içinde Ḫudā-yı naḳş-ı nigār (K8/17).
...
Vücūh-ı mermeri āyine-i mücellādır
İçinde ādeme baḳdıḳça gösterir di̱dār (K8/24).

Sultan Ahmed Camii'nin iç mekân özelliklerini yansıtan unsurlardan biri de caminin resim ve nakışlarıdır. Esasiye Kasidesi'nde, caminin resimlerinin İran'ın ünlü ressam ve nakkaşlarından Mâni ve Behzat tarafından çizildiği, nakışlarının[16] ise Erjenk Mecmuası'ndan alındığı belirtilerek bu nakış ve resimleri gören gözlerin kamaşacağı dile getirilmiştir. Kasidede, sabah rüzgârının her an ziyaret ettiği Sultan Ahmed Camii, latiflik ve ferahlık bakımından cennete benzetilmiştir:

Başladı yapmaġa bir cāmiʿ-i bālā vü bülend
Ṣūret-i resm-i laṭifinde ḳamaşır ebṣār (K7/19).

12 Arkun, *a.g.e.*, s. 183-184; Ahmet Vefa Çobanoğlu, "Sultan Ahmed Camii ve Külliyesi", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, 2009, c. 37, s. 498.
13 H. İbrahim Düzenli, "XVI.-XVII Yüzyıl İstanbul Mimarisi", *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, İstanbul: TDV İSAM & İBB Kültür AŞ. Yayınları, 2015, c. 8, s. 224.
14 Arkun, *a.g.e.*, s. 184; Ali Ziyrek, *Sultanahmed Camii*, İstanbul: Duru Basım Yayın Reklamcılık ve Gıda San. Tic. Ltd. Şti, 2009, s. 55-56.
15 Çobanoğlu, a.g.md., s. 498.
16 Sultan Ahmed Camii'nin yazılarını bir pirinç tanesi üzerine mikroskobik yazı ile ihlas-ı şerîf yazma başarısından dolayı "Gubârî" lakabıyla bilinen Diyarbakırlı Seyit Kasım Gubârî yazmıştır; Çobanoğlu, *a.g.md.*, s. 500.

Naḳşını eylemiş Erjeng rüsūmun Mānī
Çekti Behzād anıñ resmine ṣankim pergār (K7/20).
Cennet-āsā bu maḳām oldu havādār u laṭif
Dem-be-dem anı ziyāretde nesi̱m-i esḥār (K7/21).

SONUÇ

Cafer Efendi'nin Mimar Sinan'ın öğrencilerinden Sadefkâr Mehmed Ağa'nın hayatı ekseninde ele aldığı Sultan Ahmed Camii, *Risâle-i Mimâriyye*'de mekânın şiirdeki tasavvuru şeklinde karşımıza çıkmıştır. Eserin mekâna ait tasvirlerinde kısmen mimesis esasına dayanan ve gerçeği bir ayna gibi yansıtan kullanımlar görülse de genel olarak tecrîd esasına bağlı kalındığı söylenebilir. Eserde şiir ile mimarinin iç içe geçtiği kullanımlarda caminin altı minaresi yeni yazılmış bir müseddese benzetilmiş, cami inşası ile Bahariye Kasidesi'nin inşası belirli bir düzene göre aktarılmıştır. Ancak Cafer Efendi'nin belirttiği gibi Osmanlı mimarisinin kudret ve faziletini yansıtması bakımından Sultan Ahmed Camii öyle yüce, öyle ferah bir binadır ki özelliklerini anlatmak için şiirin kudreti yetmemektedir. ■

KAYNAKÇA

- Arkun, Kemal, (2008), *Dünyaya Nizâm Verenler Sultan I. Ahmed Han*, İstanbul: Akademisyen Yayınevi.
- Bachelard, Gaston, (1996), *Mekânın Poetikası*, (Çev. Aykut Derman), İstanbul: Kesit Yayınları.
- Cafer Efendi, (2005), *Risâle-i Mimâriyye*, (hzl. İ. Aydın Yüksel, İstanbul: *İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.*
- Çetinkaya, Yalçın, (2018), Gezegenlerin Hareketinden Mûsikî Nağmelerine, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6 (1), 1788-1804.
- Çobanoğlu, Ahmet Vefa, (2009), "Sultan Ahmed Camii ve Külliyesi", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 37, s. 497-503.
- Düzenli, H. İbrahim, (2015), "XVI.-XVII Yüzyıl İstanbul Mimarisi", *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, İstanbul: TDV İSAM & İBB Kültür AŞ. Yayınları, c. 8, 176-243.
- Feyizli, Hasan Tahsin, (2017), *Feyzü'l-Furkân Tefsirli Kur'ân-ı Kerîm Meali,* İstanbul: Server Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2017), *Yaşadığım Gibi*, (hzl. Birol Emil), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (2016), *Beş Şehir*, (hzl. Beşir Ayvazoğlu), Dergâh Yayınları: İstanbul.
- Zambak, Ferda, (2007), *Türk Romanında Mekân*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.
- Ziyrek, Ali, (2009), *Sultanahmed Camii*, İstanbul: Duru Basım Yayın Reklamcılık ve Gıda San. Tic. Ltd. Şti.

Ürgüp-Mustafapaşa'daki* Duvar Resimlerine Farklı Bir Bakış

OĞUZHAN YALÇIN

NEVŞEHİR'İN ÜRGÜP İLÇESİNE BAĞLI, ESKİ ADI SİNASOS OLAN ve ilçeye 5 km uzaklıktaki Beydere Vadisi içinde yer alan Mustafapaşa köyü, Kapadokya bölgesinin merkezindeki coğrafi konumuyla günümüzde yerli ve yabancı turistlerin uğrak yerlerindendir. Tarihî oyma kaya kiliselerinin yanında, çoğunluğu 1924'teki nüfus mübadelesinden önce köyde yaşayan halk tarafından inşa edilmiş, zengin taş işçiliğinin bulunduğu sivil konut mimari örneklerini barındırır (Fot. I). Bu yapılar mimari özelliklerinin yanında, dış cephelerindeki bezemeleri ve iç mekânlarda yer alan duvar resimleri (freskleri) ile dikkat çekicidir.

*Sinasos

Mustafapaşa'daki (Sinasos) sivil mimari yapılarının üzerinde yer alan duvar resimlerinin iyi anlaşılması için öncelikle bu mimari anlayışı ortaya çıkaran düşüncel altyapının izah edilmesi gerekir. Bu bakımdan coğrafi olarak Anadolu'nun ortasında yer alan Sinasos, kaynaklarda "Doğunun Atina'sı" olarak nitelendirilmektedir. Burası yöreden göç eden göçmenlerin ekonomik güçlerini eğitime harcayarak Yunan ve Rum modeline göre kentlileştikleri bir yer olmuştur. Uzun yıllar boyunca İstanbul Rumlarıyla birlikte yaşamaları neticesinde vatanlarına getirip geliştirdikleri ve diasporanın ön ayak olup maddi destek sağladığı, eğitim sisteminin desteklendiği farklı bir kültür anlayışına sahip yörede, günümüze ulaşan sivil mimarinin elemanı olan süslemeden daha fazlasını ifade eden bir anlayışın göz önünde bulundurulması gerekir. Elimizdeki kaynaklara göre XIX. yy.ın ortalarında yöredeki nüfus 3500-4000 civarına ulaşmış, tarım alanlarındaki yetersizlikten dolayı da geçim sıkıntısı baş göstermiştir. Bu yüzden başka şehirlere çalışmak için gidenler olmuştur. İstanbul, Sinasoslular için bu durumda cazibe merkezi hâline gelmiş, genç yaşlardaki erkeklerin çoğunluğu Galata ve civarında iyi örgütlenmiş bir ticaret sisteminin içine dâhil olmuştur. Boya ve havyar ticaretiyle uğraşan örgütlenmiş Sinasoslular bu dönemde hatırı sayılır bir kazanç elde etmişler, bununla beraber yaşadıkları büyük şehirlerin, özellikle İstanbul'un sosyal ve kültürel ortamından da etkilenmişlerdir. Bütün bu birikimlerini kendi memleketlerinde de sürdürmek veya yaşatmak isteyen Sinasoslular, günümüze ulaşan büyük ölçekli evler ve konaklar inşa ederek, taş işçiliği ve bezemeleri ile dikkat çeken sivil mimari örnekleri oluşturmuşlardır. Bugün sağlam kalmış yapıların içerisinde yer alan bu duvar resimleri o günün sosyal, siyasal, kültürel ve gündelik hayatına dair ipuçlarını barındırmaktadır. Bu yapılarda tespit edilen on beş civarındaki duvar resminin özelliklerine bakıldığında, işlenen konularından tekniğine kadar, Kapadokya bölgesinde bulunan sivil mimarideki bezeme anlayışına farklı bir yorum kattığı görülür.

Anadolu'da sivil mimari üzerindeki duvar resminin tarihsel gelişimine kısaca bakıldığında XVII. yy.da Batı tarzında perspektife ilginin geliştiği, ayrıntılara daha çok önem verildiği ve renk anlayışının değiştiği görülmektedir. XVIII. yy.ın ikinci yarısından itibaren Avrupa mimarisine özenti, gittikçe artan bir üslupla başlamış, Türk mimari geleneğini yok edene kadar adım adım ilerleyip yayılmıştır. Bu olay önce iç süslemede kendini göstermiş, yüzyılın son çeyreğinde İstanbul ve aynı zamanda Anadolu'da Türk mimari süslemesinde yepyeni bir tür olarak duvar resmi ortaya çıkmıştır. XIX. yy.da yeniden Avrupa'da canlanan manzara modası Anadolu'da duvar süslemesinde kendi anlayışınca yankı bulmuştur. Böylece kimi acemice kimi ustaca, fakat hepsi de Avrupa resim anlayışına yönelen ve özenen duvar resimlerine geçilmiştir. Aynı tarihsel süreçte yapılmış, birçoğu şehir manzarası olmak üzere, sivil mimarideki ev ve konakların duvar resimleriyle (freskle) süslendiği Mustafapaşa (Sinasos) ilginç örnekleriyle dikkat çekicidir.

İnşa edildiğinde kime ait olduğunu bilmediğimiz fakat günümüzde Murat Sümer'e ait olan evin başodasında bulunan 1910 tarihli duvar resmi Edirne'nin panoramik görüntüsünü içermektedir (Fot. II). Duvar resmini yapan yerel usta manzaranın üst kısmına imzasıyla birlikte Grekçe harflerle "Hadrianapolis" ve Arap harfleriyle "Edirne-1326" yazmıştır. Bu betimleme tarzı itibarıyla daha çok kartpostal etkisi taşıyan şehir manzarası büyük ihtimalle yine bir kartpostal veya fotoğraftan esinlenerek yapılmış olmalıdır. O döneme ait bu türde manzaralar içeren örneklere rastlamak mümkündür (Fot. III). Kompozisyonun merkezine şehrin simgesi olan Selimiye

Fot. I - 1924 Ait Genel Görünüm

Fot. II - Edirne Manzarası

Fot. VII - Frederik Kilisesi ve Amalienborg Sarayı

Fot. III - Edirne'ye Ait Bir Gravür

Camii (1568-1575) tasviri yerleştirilmiştir. Dört minaresi ve merkezî kubbesiyle ön kısmındaki arastasıyla resmedilen anıtsal yapı, orantı ve perspektif hatalarına rağmen belirgin özellikleriyle ön plana çıkarılmıştır. Ağırlıklı olarak mavi tondaki renginin yanında ışık-gölge etkisiyle de üç boyutlu gösterilmeye çalışılmıştır. Cami oldukça büyük ölçekli tasvir edilerek şehirdeki en belirgin yapı olarak gösterilmek istenmiştir. Selimiye Camii'nin izleyiciye göre soluna ise yivli minaresiyle Üç Şerefeli Cami (1437-1447) yerleştirilmiştir. Bu anıtsal yapı, basitçe bir çizimi yapılarak en belirgin özelliklerinden biri olan yivli minaresi ile beraber çizilmiştir. Caminin etrafına ağaçlar yerleştirilerek ön kısmındaki yeşillikle beraber mesire alanı şeklinde görünmesi sağlanmıştır. Bu yapıların etrafındaki kentsel doku topografik özelliğiyle birlikte resmedilmiştir. Meriç Irmağı, üzerindeki köprüsüyle sol alt kısımda bulunur. Abdülmecid tarafından ön üç kemerli, seyir köşklü olarak inşa edilen Meriç Köprüsü (1842-47) detaylı bir anlatım içerir. Edirne'den Karaağaç'a geçiş için kullanılan köprünün üzerindeki ve ırmağın çevresindeki naif insan betimlemeleri o güne dair sosyal hayat hakkında ipuçları verir. Resmin sağ alt köşesine etrafı çitle çevrili üç katlı bir yapı yerleştirilmiştir. Üzeri cihannümalı kırma kiremit çatılı yapının önünde dalgalanan Türk bayrağı bir kamu binasına işaret etmektedir. Duvar resminin soluna betimlenen kilise ise kaynaklarda o bölgede bilinen herhangi bir kilise yapısına işaret edilmemekle beraber Edirne'de o dönem var olan kilise ve gayrimüslim vatandaşların varlığını sembolik olarak gösterme amacıyla izah edilebilir. Sağ ve sol taraflara yerleştirilen dalgalanan Türk bayrakları ise otoritenin varlığını vurgulamaktadır. Ön kısımdaki devriye gezen fesli Türk askeri de bunu pekiştirmektedir. O dönemde evin kime ait olduğunun bilinmemesine karşın "K. Maletyades" şeklinde duvar resminin üst kısmına adını yazan yerel ustanın, küçük yaşta İstanbul'a akrabalarının yanına çalışmaya gittiği, oradan gemiyle İtalya'ya geçtiği, resim yapmayı da burada öğrendiği bilinmektedir. Edirne'nin panoramik görüntüsünün içinde yer alan, merkezine yerleştirilmiş, klasik Osmanlı mimarisinin en önemli eseri sayılan Selimiye Camii'nin gayrimüslim Rum vatandaşın evinin başodasında bulunması oldukça ilginçtir. Bir sivil mimari örneği olan bu konağın duvarındaki görsel, bezeme öğesinin ötesinde, ortaya çıkardığı anlamıyla banisinin ve görüntüyü izleyen yöredeki insanların bu şehre olan aidiyetine veya ortak paydasına dair ipuçları vermektedir.

Günümüzde Mustafa Savaş'a ait evin ikinci katındaki başodada bulunan duvar resmi, bulunduğu duvarın cephesinde üç parçadan oluşmaktadır. Manzara iki figürün ortasındaki bir madalyon içerisine yerleştirilmiş Galata Kulesi ve civarına ait görüntüyü içermektedir (Fot. IV). Grek harfleriyle kulenin yanlarına "Galata Kulesi", alt kısmına da "1885" tarihi yazılmıştır. Bu anıtsal yapının ve sokağın bir madalyon şeklinde çizilmiş çerçevesinin iki yanında ise heykelsi görünümde figürler bulunmaktadır (Fot. V). Bitkisel bezemeli madalyon içerisindeki kompozisyon, kuleye doğru üç dört katlı yapıların bulunduğu sokağın ortasından, perspektifle derinleşen bir açıyla resmedilmiştir. Galata kulesinin koyu mavi rengindeki kubbe şeklindeki külahının üzerinde Türk bayrağı dalgalanırken, sokakta hayat devam etmektedir. Frenk tarzındaki giysilerinden anlaşıldığı üzere resmin ön planındaki iki figür sohbet etmektedir. Bunların gerisinde ise eli bastonlu bir figür aynı tarz giysisiyle siluet şeklinde tasvir edilmiştir. Yine naif bir biçimde kuleye doğru ilerleyen at arabası çizimiyle bu manzarada günlük hayattan bir kesit sunulmaya çalışılmıştır. Bu tür sembolik unsurlarla ortaya çıkarılan anlatım tarzı, mekânın anlamına dair görüntünün kullanılmasına örnek teşkil etmektedir. Bu manada kule ve civarı burada yaşayan gayrimüslim vatandaşlar tarafından ayrı bir öneme sahiptir. Galata Kulesi XIV. yy.da Cenevizliler tarafından son hâlini aldıktan sonra etrafında gelişen ve şekillenen aynı adla bilinen bu semt, burada yaşayan gayrimüslim vatandaşlar ve bunların içerisinde yer alan Sinasoslular tarafından aidiyetlik içerir. Tarihsel olarak, İstanbul'a çalışmaya giden veya oraya yerleşip ticaretle uğraşan Sinasoslu tüccarların İstanbul'daki meskeni Galata ve civarı olmuştur. Böyle önemi haiz bir yerin sivil bir mimari yapının duvarında yer alması, duvardaki süsleme anlayışından daha çok, burada bir araya getirilmiş sembolik malzemelerle, mekânın kendileri için önemini görüntü ile izleyiciye verme kaygısıyla izah edilebilir.

Fot. IV - Galata Kulesi

Günümüzde restorasyonu hâlâ devam eden Topakoğlu Konağı olarak bilen yapıda bulunan diğer bir duvar resmi Avrupa'daki bir şehrin panoramik görüntüsünü içermektedir. İnşa tarihi bilinmeyen yapının başodasındaki pencerelerin üzerine yatay dikdörtgen şekilde yerleştirilen kompozisyon koyu mavi çerçevenin içindeki anıtsal bir yapının merkeze alındığı duvar resmidir (Fot. VI). Resmin ön planında yer alan buharlı tren oldukça basit naif bir biçimde profilden çizilmiştir. Koyu bir leke hâlinde, derinliği olmayan, ince bir çizgi şeklindeki rayların üzerine yerleştirilen buharlı tren tasviri bu yöredeki bazı duvar resimlerinde de görülür. Buharlı tren tasvirlerinin bu dönemde duvar resimlerinde görülmesinin nedeni XIX. yy.ın sonuna doğru dünyada yaygınlaşan ve teknolojik gelişmenin, bir taşıttan çok, kavram olarak gelişmişliğin göstergesi olduğu algısıdır. Kompozisyonla beraber bakıldığında buharlı tren tasvirinin diğer objelere göre orantısal hatası buraya sonradan eklendiği ihtimalini düşündürmektedir. Kompozisyonun merkezindeki anıtsal nitelikteki kilisenin ise hangi kilise olduğu ve burasının neresi olduğuna

Fot. VIII - Frederik Kilisesi Kopenhag

dair üzerinde herhangi bir yazı veya işaret bulunmamaktadır. Yapı ön cephesi dört büyük sütunlu, üçgen alınlıklı ve merkezî kubbeli bir kilisedir. Yanlarına ağaçlar yerleştirilmiştir. Bulunduğu çevresi ve mimari özellikleriyle ilginç bir biçimde bize bir Evanjelik Lutheran kilisesi olan Kopenhag'daki Frederik Kilisesi'ni (1894) işaret etmektedir. İki yanına derinlemesine resmedilmiş birkaç katlı yapılar ise orta kısımdaki fıskiyeli havuzuyla büyük ihtimalle Amelienborg Sarayı'nın bir kısmıdır. Yapılara perspektif etkisiyle derinlik sağlanmış, ortaya da kilise yerleştirilmiştir. Sağ ve sol tarafa birer atlı muhafız resmedilerek burasının saray olduğuna dair vurgu yapılmıştır (Fot. VII). Bu görüntünün büyük ihtimalle bu açıdan çekilmiş bir fotoğraf ya da kartpostala eklemeler yapılarak çizildiği anlaşılmaktadır. Diğer duvar resimlerinde olduğu gibi anıtsal yapıların etrafında günlük

Fot. IX - Otsu Vakası Anlatan Duvar Resmi

bir hayatın anlatılmaya çalışıldığı bu konağın odasındaki tasvir, yapının sahibinin, bu Avrupa şehriyle sosyal ve siyasal bağını gösterme kaygısı ile izah edilebilir. Şöyle ki konağın inşa edildiği tarihlerde Yunanistan'ın kralı, I. Yorgo olarak bilinen I. Georgios'tur (1863-1913). Kralın doğduğu ve prens unvanı aldığı

Fot. V - Galata Kulesi ve Figürler

Fot. VI - Detay

yer bu resimde betimlendiğini düşündüğümüz Kopenhag'daki Amelienborg Sarayı'dır (Fot. VIII). Yunanistan'da yaşanan siyasal çalkantıların sonucunda Danimarka'da prens olan I. Georgios Yunan parlamentosu tarafından 17 yaşında kral seçilmiştir. Danimarka Krallığı'nı yöneten hanedanlığın bir üyesi olarak, akrabalık ilişkilerinden dolayı Yunanistan'ın başına geçen I. Georgios o dönemin süper güçleri olan İngiltere, Fransa ve Rusya tarafından desteklenmiştir. Danimarka'dan Yunanistan'a kral olarak gelen prensin Kopenhag'la olan bağının bir sonucu olarak Sinasos'ta bunun görsel bir yansıması gerçekleşmiştir. Bu siyasal olayların sonuçlarını yöredeki bir duvar resminde görmek, buradaki insanların sosyolojik olarak bağlarını kopartmadıklarına ve görselle hafızalarını diri tuttuklarına işaret etmektedir. "Otsu Vakası" olarak bilinen, Rus çarına yapılan suikastı engelleyen Yunan prensinin "kahramanlığını" anlatan olayın başka bir konağın duvarına resmedilmesi de bu düşünceyi daha iyi anlamamıza yardımcı olmaktadır (Fot. IX).

Sonuç olarak bu yöredeki insanlar içinde bulundukları yaşam alanlarını, kültürel birikimlerini idame ettirdikleri mekânlar olmasının yanında sosyolojik açıdan da hafızalarını koruyup sürdürdükleri bir mimari anlayışa doğru geliştirmişlerdir. Kendileri ile bir şekilde alakalı olay ve mekânları ortaya çıktıkları çağın en etkili iletişim araçlarından birisini kullanarak görünür hâle getirmişlerdir. Geleneksel yöntemlerin dışında güncel olay ve mekânları, bir fotoğraf karesi gibi anlık görüntüleri duvar resminin kalıcı ortamına aktarmışlardır. Burada ortaya çıkan durum kilise duvar resimlerindeki ritüellerin tam tersine sivil mimari yapılarda güncel olay ve mekânların günümüzün modern görüntü-gösterme anlayışının primitif bir uygulaması olduğudur. Yazıda değinmediğimiz diğer duvar resimleriyle birlikte düşünüldüğünde o dönem için oldukça kısa sayılacak bir zaman içinde olay ve mekânların, duvarlara belirli bir düşüncenin etrafında sistemli bir biçimde yerleştirildiğidir. ■

KAYNAKLAR:

- Arık, R., Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, 1988, Ankara.
- Özbek, Y., Mustafapaşa (Sinasos) Evlerinde Duvar Resimleri, 2005, Kayseri.
- Balta, A., (Sinasos) Mübadeleden Önce Bir Kapadokya Kasabası, 2007, İstanbul.
- Yalçın, O., Nevşehir-Mustafapaşa Beldesi Sivil Mimari Eserleri Üzerindeki Bezemeler (Y. Lisans Tezi), 2007, Kayseri.

Yirmi Birinci Yüzyılda Türk Ev ve Bahçe Kültürünün İhyası Ahi Tabiat Okulu Örneği

CİHAD MERİÇ

KADİM BİR ŞEHRE YAKLAŞIYORUZ; TEPENİN YAMACINA BİRBİRİNİN güneşini kesmeden inci gibi dizilmiş, ağaçların boyunu geçmeyen evler, göze çarpan ilk eser cami minaresi, şehir bu cami etrafında şekilleniyor. Müslümanlar cami merkezli bir şehir kültürü oluşturmuş, cuma camii/ulu cami etrafında ihtiyaca göre sosyal mekânlar inşa edilmiş; medrese, şifahane, imaret, kütüphane, han, hamam, çarşı. Külliye olarak tarif ettiğimiz bu merkezin etrafını bahçeli evler, aralarındaki güçlü bağı vurgularcasına daire şeklinde sarmış. Bir mahalleye girdik; sokaklarında kendine has müziğiyle akan sular, tabiatın dile gelmesine vesile olan kuş sesleri, çocukların oynadığı çıkmaz sokaklar, köşe başlarında muhabbet eden sokağın emniyeti yaşlı teyzeler ve amcalar. Meydanda çeşmenin başına geldim, bu pınardan kana kana su içtim. Asmalı kahveden çayımızı söyleyip, çınar ağacının altına oturduk. Çayımızı içtikten sonra yüzyıllardır oluşmuş ev ve bahçe kültürümüzü birlikte ziyaret edeceğiz. Bu ziyarette kendi yaşadıklarımdan da istifade ederek, çağın imkânlarıyla evimizi ve bahçemizi yeniden ihya etmenin yolunu dilim döndüğünce anlatmaya çalışacağım.

Selçuklu, Beylikler, Osmanlı dönemlerinde ev ve bahçe kültürünün izlerini sürebileceğimiz eserler mevcut; hatıratlar, mektubatlar, divanlar, seyahatnameler, kadı sicilleri, vakfiyeler, tahrir defterleri gibi birçok eser ve belge taranmalıdır. Mevlâna Celaleddin Rumi Hazretleri'nin eserlerinde geçen Konya "Meram Bağları" kısmen korunmuştur. Yakın zamana kadar bahçe sulamak için kanallarda su dolaşırdı. Meram bağları birçok dönemi görmüş ve günümüze en azından adını ulaştırmıştır. 90'lı yıllarda ilk defa gittiğim Konya'da, Meram Deresi kenarında bir parkta oturduğum ağacın altındaki huzuru unutamam. 2000 yılından sonra on bir yıl Konya'da yaşadım; fakat o günkü huzur başkaydı.

Göçebelikten gelen açık mekân kültürü evlerin ve diğer yapıların mimarisini etkilemiştir. Yaylak ve kışlak kültürü bir şekilde yaşatılmış, şehirde yaylaya çıkamayanlar, yakın sulak alanlarda bostan yeri oluşturmuşlar. Bu bostanlara inşa edilen bağ evlerini de yaylak kültürüne duyulan özleme bağlayabiliriz.

Daha eski günleri düşünemiyorum; Meram için türküler söylenmesi, şiirler yazılması normal bir durum. Aynı muhitte, son örneklerini de kaybetmek üzere olduğumuz bahçeli kerpiç evleri de görmek mümkün. Geçmişte şehir, kasaba, köy yeri seçerken bir ölçünün olduğunu kadim şehirlerimizi biraz incelediğimizde hemen fark ediyoruz. Belde kurulacak yerde önceliğin su olduğunun en güzel işareti, içlerinden nehir geçen kadim şehirlerimizdir. Şehri sudan ibaret gören büyüklerimizi takip etseydik bu kuru beton bloklar arasında yaşamazdık. "Türk evini bugünkü apartman sefaletimizle kıyas edemeyiz. İkisi aynı dünyanın malı değil. Ve bugün şehirlerimizdeki evler %99'uyla utanç verici bir iptidaîlik görünümünde. Hem mimar, hem mühendis, hem doktor unvanlarıyla bu çirkinlikler dünyası üretiliyor." (Cansever, 2010: 146)

Türkler birlikte yaşadıkları toplumlardan etkilenmişler, İslam öncesi inançlarından bir kısım örf ve adetleri Anadolu'ya taşımışlardır. "Türklerin Orta Asya'dan getirdikleri birikimi Anadolu'ya taşırken, iletişim-etkileşime girdikleri diğer toplumlardan gözlemleyip öğrendiklerini bir süzgeçten geçirmiş, bu toprakların kültür çeşitliliği ile zenginleşen Anadolu'ya özgü bir bahçe kültürünü yarattıkları söylenebilir." (Özdemir, 2015: 329) Aynı konu ev için de geçerlidir. Göçebelikten gelen açık mekân kültürü evlerin ve diğer yapıların mimarisini etkilemiştir. Yaylak ve kışlak kültürü bir şekilde yaşatılmış, şehirde yaylaya çıkamayanlar, yakın sulak alanlarda bostan yeri oluşturmuşlar. Bu bostanlara inşa edilen bağ evlerini de yaylak kültürüne duyulan özleme bağlayabiliriz. Türkler İslam dini ile müşerref olduktan sonra dinî ölçülerle çelişmeyen geleneklerini; ağaca, suya, tabiata olan saygı ve sevgilerini devam ettirmişlerdir. Anadolu'nun pek çok beldesinde gördüğümüz asa suları, tekke çevresinde anlatılagelen ağaç ve geyik kıssaları tabiata duyulan muhabbetin işaretleridir.

Kastamonu'da bilinen beş asa suyu vardır; Hazreti Pir Şeyh Şaban-ı Veli Dergâhı, Benli Sultan Tekkesi, Haracoğlu Tekkesi, Abdal Hasan Tekkesi, Şeyh Köy Mehmet Efendi Tekkesi. Ahilik geleneğinde aynı gelişimi görüyoruz; Türklerin cömertliği ve İslam'ın fütü-

vvet geleneği birleşerek Anadolu'yu mayalamıştır. Kısaca bu coğrafyada kültürlerin hepsi birleşerek yeni bir medeniyet oluşturmuştur. İdeolojik kısır çekişmelere girmeden, Anadolu'da oluşan bu medeniyeti tüm yönleriyle anlamak ve o damarlardan beslenerek her alanda şanlı bir birikimi gelecek nesillere aktarmak en büyük görevimiz olmalıdır. Şehrin iktisadını, güvenliğini, yönetimini üstlenmiş Ahi tekkelerinde kullanılacak şamdandan, bahçedeki havuza, duvardaki beyaz badanaya kadar fütüvvetnamelerde

"Osmanlılar kendi ortak teknolojilerini ürettiler, bu teknoloji yine mahalli şartların gereklerine göre mesela ahşabın olduğu bölgelerde ahşaba dayalı bir teknoloji, taşın bulunduğu yerlerde taşın üzerine oturtulmuş bir teknoloji olarak geliştirildi."

her ince ayrıntı belirtilmiştir. Yeniden şehri, evi, bahçeyi ihya girişiminde ahilik geleneğinden öğreneceğimiz çok şey var.

Şehir, ev ve bahçe kavramları birbirinin yerine kullanılabilir. İnsan eliyle imar edilen bu eserlerin ortak hedefi, bu dünyayı imar ederek çevreyi güzelleştirmek ve insana huzurla yaşayabileceği bir mekân oluşturmaktır. "Osmanlı-İslam şehirleri tabiatı içine almakla beraber tabiata, her ağaca, her çalı parçasına, her çiçeğe yüce bir değer kazandıracak şekilde, insanın düzenlediği bir dünyanın ürünü idi; insanın dünyayı nasıl güzelleştirdiğinin örneği idi." (Cansever, 2010: 219) Bahçe evi güzelleştirir, ev de şehri güzelleştirir. Kastamonu, Mardin, Safranbolu, Birgi gibi şehirlerimiz evlerinden dolayı güzel değil mi? "Osmanlılar kendi ortak teknolojilerini ürettiler, bu teknoloji yine mahalli şartların gereklerine göre mesela ahşabın olduğu bölgelerde ahşaba dayalı bir teknoloji, taşın bulunduğu yerlerde taşın üzerine oturtulmuş bir teknoloji olarak geliştirildi." (Cansever, 2010: 133) Evler inşa edilirken yerel kaynaklar kullanılmıştır. Bu durum hem ekonomiktir hem de kişinin kendi evini yapmasına olanak sağlar. Yöre insanı hangi malzemeyi daha az maliyetli elde edebiliyorsa evini o malzemeden, ihtiyacına göre, komşuların da desteğiyle imece usulü inşa etmiştir.

İslam dininin en güzel yaşanacağı ortam "Bahçeli Müstakil Hayat" diyerek somutlaştırdığımız anlayıştır. Peki, başlıkta neden "Ev" değil de "Hayat" kelimesini kullanıyorum? Burada evi de aşan bir durum söz konusudur. Kısaca tüm mimari yapıların bahçeli olması bizim mimarimizde önemlidir. Huzurlu yaşam için bahçe kültürü tüm hayatı kuşatmalı, belirleyici en önemli faktör olmalıdır. "Müslüman'ın evinin planı da caminin plan şemasına paralellikler arz eder. Çünkü İslami yaşam kutsal ve dünyevi olarak ayrılmamıştır." (Cansever, 2010: 189) Müslüman yaşantısı bütündür, bütün mimari planlarımız birbirine benzer. Osmanlı evi/Türk evinin en önemli parçası bahçe idi. Atalarımız genelde açık avlularda, dış avlularda olan havuzu ve selsebili cami iç kısmında bile denemişlerdir. Bursa Ulu Camii bunun en güzel örneğidir. "Edirne evlerinin hususiyetlerinden biri de bu çeşmelerdir. Su şırıltısı bulunmayan ev yok gibidir. Bu 'peygamberimiz su şırıltısını severdi' diye dinî ve içtimaî an'ane hükmüne geçmiştir." (Ünver, 1976:29) Türk evine dış kapıdan girdiğimizde bizi hayat karşılar. Burası

iç avludur; ortasında havuz ve çeşme, çiçeklik, avlu büyükse sebzelik, meyve ağaçları, tandırlık, yazlık mutfak. Bu avluda günün büyük bölümü geçer ve ona göre düzenlenir. Ev tek katlı ise arsa durumuna göre aynı avluya bakan odaların yan yana dizilmesiyle bir bütün oluşur. Ev iki katlı ise giriş, ahır, kiler, mutfak gibi kısımlar alt kattadır. Üst kat sofa ve onu çevreleyen odalarla bir bütün oluşturur. Odalarda bir ailenin ihtiyacı olan her şey vardır. Sofa oturma odasıdır, yatılacağı zaman gömme dolaplardan çıkarılan yatak yere serilir veya minderler yatak şekline dönüştürülür. Odadaki dolabın biri banyo şekilde düzenlenmiştir. Bazı evlerde cihannüma denen üçüncü katta bir oda bulunabilir. Üst katlara çıkış iki taraftan ise bir taraf haremlik diğer taraf selamlıktır. Osmanlı evinde haremlik ve selamlık bölümler evin mimarisini etkiler.

Geçmişte görülen bahçe isimlerinin, (Gülizar, Lalezar, Çemenzar, Yarar bahçe, Has bahçe (Özdemir, 2015: 323)), ağaç ve bitki isimlerinin çeşitliliği (çınar, kavak, dişbudak, ıhlamur, tefne, servi, kara ağaç, idris, çitlenbik, mişe, ergavan, ahlat; lale, sünbül, gül, nergis, karanfil, fulya, şebboy, benefşe, nesrin, şakayık (Çınar ve Kırca, 2010: 62)) bu alanda zengin bir kültür oluştuğunu göstermektedir. Sarayda iki bostancıbaşının bulunması, saray dışındaki bahçelerde üretim yapılması bizim kültürümüzde

bahçenin en önemli ayırıcı özelliğinin üretim odaklı olduğunu gösterir. "Bahçe ve bostan işleri ile ilgilenen bostancıların hasbahçe ve hassa bostancıları olmak üzere ikiye ayrıldıkları, birincilerin saray bahçelerine ve ikincilerin de saray dışındaki bahçe ve bostanlarda bakmakla yükümlü oldukları ifade edilmiştir." (Çınar ve Kırca, 2010: 61) Padişah'ın her yıl saray dışı bahçelerde üretilen meyve-sebzelerden elde edilen gelirleri bizzat denetlemesi, ekim sırasında ürün çeşitlerine katkı sağlaması bahçe kültürünün en üst seviyede sahiplenildiğini göstermektedir. "İstanbul bostancıbaşısının her yıl yönetimi altındaki bu bahçelerde yetişerek satılan ürünlerin defterini zamanında padişaha sunması gerektiği belirtilmektedir. Padişahlar, saraya bağlı bahçelerde üretilen çiçek, sebze ve meyvelerin satışıyla, dikilecek bitkilerle de ilgilenmiştir." (Çınar ve Kırca, 2010: 62)

Selçuklular ve Osmanlılar evini, bahçesini nasıl tasarladı? "Bahçe tasarım elemanları; bitkisel elemanlar: bahçeler, bostanlar, meyvelik, sebzelik, meyve ağaçları, yemişlikler, çiçek bahçeleri. Selçuklu ve Osmanlı döneminde nergis, sümbül, gül ve lale gibi çiçeklerin bahçe tasarımında kullanıldığı bilinmektedir. Su varlığı: mermer havuzlar, fıskiyeler, çeşmeler, şelaleler, bağ bahçe veya meyve sebzelik alanlarda sulama kanalları." (Özdemir, 2015: 328) Selçuklular ve Osmanlılar evi-bahçeyi tasarlarken nelere dikkat ediyorlardı? Biz bu ölçülerden ne kadar istifade edebiliriz? "Selçuklu Bahçe Tasarımını Etkileyen Etmenler:1-Doğal etmenler (su, eğim, manzara) 2-Bakı-Manzara ve Yöneliş (açık görüş) 3-Su varlığı (yapay su kaynakları) 4-Yaşamsal Gereklilikler (tarımsal alan) 5- Estetik-Görsel Kaygılar (simetri) 6-Mahremiyet" (Özdemir, 2015: 326) Aynı ölçü ev ve şehir için geçerli değil mi? Hangimiz ölçü arar olduk? Biz önce ölçüyü kaybettik. Orantı ve denge bozuldu. Eskiden şehir, mahalle, sokak, ev, bahçe hepsi bir ölçüye göre tasarlanmıştı. Bir de Türklerde felsefe yok diyorlar, hikmetin âlâsı var. Bunu görecek göz, irfan, ilim gerekiyor. Batılı düşünürler genelde Doğu'da şehir kültürü yoktur der! Evet, sizin anladığınız şekliyle büyük boş bir meydan ve o meydana bağlanan cetvelle çizili caddelerden oluşan bir tasarım yok; çıkmaz sokaklı tabiata göre şekillenmiş şehirlerimiz vardı. "Bursa'da 1930-32 yıllarında annem misafirleriyle evlerin renklerini, sokakların mimarisini konuşuyorlardı." (Cansever 2010: 130) Renkleri, sokakların mimarisini konuşan evin halkının şehir kültüründen bihaber olduğunu söyleyebilir miyiz? Şimdi ev oturmalarında daha çok perde çeşitleri, yeni çıkan mobilyalar, ev eşyaları, diziler konuşuluyor. Bilge mimar Turgut Cansever'in kendi evinden verdiği bu örnek bizi derin derin düşündürmeli. Aynı kitapta, gittiği şehirlerdeki ev toplantılarında da şehir halkıyla mimariye dair güzel sohbetler ettiğinden bahseder.

Her şey güzel giderken Osmanlı mimari algısı nasıl değişti? "Batılı bahçıvan, mimar, ressamların Osmanlı Devleti için çalışmak üzere davet edilmesiyle doğal formlar bir kenara bırakılarak formel formlar ağırlık kazanmış, süslemelerde gösteriş ve abartı tercih edilmiştir. Bahçelerde kullanılan bitkiler de bu gelişmelere paralel olarak değişmiş, doğal türler yerlerini büyük oranda dünyanın dört bir yanından ithal edilen egzotik türlere bırakmıştır." Tabii olan bozulduğunda güzellik abartıldığında aslında güzel olan fıtrat bozulmuş oluyor. İşte her alanda yaşadığımız ve üç yüz yıldır tam olarak kurtulamadığımız bu kendi değerlerimizden yabancılaşma, şaşırmışlık hâli kendimizi toplamamıza mâni oluyor. "Çelebi Mehmet Efendi'nin büyükelçilik göreviyle Paris'e gitmesi ve Versailles ile Mary-le-Roi saray ve bahçelerinden çok etkilenmesi, Osmanlı Devleti'nin doğa algısında bir dönüm noktası olmuştur. Padişah (1722) Sadabad Kasrı'nı inşa ettirmiştir." (Çınar ve Kırca, 2010: 61) Bahçe ve mimari yapısının bozulması da her alanda olduğu gibi birebir kopya, hazmedilmeyen ithal fikirlerin ülkemize girmesiyle olmuştur. O zaman bahçeyi, evi, camiyi, mektebi, çarşıyı yeniden imar edeceksek öncelikle 17. yüzyıldan geriye doğru bakmalıyız.

"Batılı bahçıvan, mimar, ressamların Osmanlı Devleti için çalışmak üzere davet edilmesiyle doğal formlar bir kenara bırakılarak formel formlar ağırlık kazanmış, süslemelerde gösteriş ve abartı tercih edilmiştir. Bahçelerde kullanılan bitkiler de bu gelişmelere paralel olarak değişmiş, doğal türler yerlerini büyük oranda dünyanın dört bir yanından ithal edilen egzotik türlere bırakmıştır."

Batı kültüründe yer alan, özellikle modern çağda şekillenen ev ile bizim evimizin farkı nedir? Şimdi apartman kültürü ile biz onların tabiattan ve üretimden kopuk bahçeli evlerinden çok daha gerideyiz. Bu konu iyi anlaşılmalı. Bahçe, ev ama nasıl? "Bizim kültürümüz bir tarım kültürü değil, şehir kültürüydü. Genellikle Türk aydınları 'Tarım kültüründen geldikleri için Türkler şehir kurmayı bilmiyorlardı' derler. Bu yoruma katılmıyorum. Bizimkisi tam bir şehir kültürüydü. İnsanlar aralarındaki münasebeti kendileri düzenliyorlardı. Bu şehirler Paris gibi, Hıristiyan Ortaçağ şehirleri gibi tabiattan kopuk değildi. Tabiatla bütünleşmiş bir şehir kültürü vardı. Bu bakımdan ne orman ortasındaki evlerden oluşan Orta Avrupa yerleşmeleri gibi ne de Amerikan şehirleri gibi ağacın içerisine gömülmüş yapılardan oluşuyordu. Tabiatla insan elinin meydana getirdiği ürünün dengesinden oluşuyordu ki bu çok önemli bir hadisedir. Tabiatın içerisinde kaybolduğunuz zaman dünyayı güzelleştirme ve düzenleme bakımından sorumluluklarınızın bir kısmını terk edersiniz." (Cansever, 2010: 219) İşte bu tanım bizim bahçemizi bugün Batı'da oluşan bahçe kültüründen ayırıyor. Sadece görsellik olsun diye bahçe düzenlenmez; fakat bostan yapacağız diyerek tümden estetikten yoksun, çiçeksiz, süslemesiz, kaba bir bahçe de oluşturulmaz. Kısaca ev ve bahçe geleneğimizde yine ifrat ve tefritten uzak ince bir ölçü var. "Bahçe kültürü; tarihsel süreç içerisinde genel hatlarıyla batıda seyretmek, doğu toplumlarında ise içinde yaşamak fikriyle gelişmiştir." (Çınar ve Kırca, 2010: 58) Sadece bu seyretme, içinde yaşama farkı üzerine sayfalar dolusu yazılabilir. Bugün akıllı telefon teknolojisiyle seyretme kültürü en üst seviyeye çıkmıştır. Günümüz toplumunda güzel bir bahçenin, evin içinden fotoğraf almak; bahçe ve ev

içinde yaşamaktan daha önemlidir. "O dönemlerde bağlar ve bahçeler yararlı ürün veren işlevsel alanlar olmakla beraber, insanların rekreasyon gereksinimlerini de karşılayan işlevsel ve estetik açık alanlar olarak da değerlendirilmiştir." (Özdemir, 2015: 323)

Batı'da evlerin %85'i bahçeli; fakat bahçe çimenlik, yani üretim yok. Türk evinin en büyük farkı kendi kendine yetmesi yani üretmesidir. "Ahi Tabiat Okulu" fikri hem ahilerin şehrin ana unsuru olmasından hem de üretimi önceleyen ev fikrinden ortaya çıktı. Sanat, zanaat, tarım birlikte aynı evde, aynı mekânda buluşmalıdır.

Evimizi, bahçemizi tekrar ihya etmek için neler yapabiliriz? Kendi yaptığım ortasında ahşap selsebil havuzun yanında, su sesi eşliğinde, budama dallarından yaptığım sedirde bu satırları yazıyorum. Bir tarafım kendi ektiğim ıspanak ve maydanozlar, bir tarafımda ahşap selsebilli havuz ve çiçeklik var. Ev ve bahçe tasarımında yararlılık ve estetik birlikte düşünülmelidir. "Osmanlı evi, Osmanlı şehir ve dünya tasavvurunun bir ürünü olarak şehri, çevredeki büyük kültür değerlerini, tabiatı, dünyayı yücelten bir niteliğe sahipti." (Cansever, 2010: 136) İnsanoğlu tabiatı kendi kölesi kabul ederek sömürürcesine ondan faydalanmamalıdır. Tabiatı güzelleştirmeli, ihtiyacı kadar israf etmeden istifade etmelidir. "Kültür ve üretim faaliyetinin cereyan ettiği Osmanlı evi, kültürün en üst düzeyde yaşandığı biçimleri, kozmoloji, metafizik ve dini kapsayan bir mekân olması dolayısıyla Nadir Ardalan'ın söylediği gibi 'mukaddes bir yerdi.'" (Cansever, 2010: 132)

Üreten evden kasıt sadece sebze meyve üretimi de değildir evlerin altında, kenarında bir çalışma atölyesi bulunur; bu atölyede evin ihtiyacına göre el aletleri bulunur. Belki bir evin odasında dokuma tezgâhı, başka bir evde zeytinyağı sıkma makinesi; kısaca evleri o yörenin üretim kültürü şekillendirmiştir. Evin müştemilatına bakarak o evin hangi yörede olduğunu anlayabiliriz. Evin yapı malzemelerini inceleyerek yine o evin bölgesini çıkarabiliriz. Ahşap, taş, toprak, tuğla veya birkaçı beraber kullanılmıştır. İklim şartlarına uygun malzeme seçimi ile evler yapılmıştır. Bu noktada tabiatla, fıtratla uyumlu, insana sekîne veren meskenler ile karşı karşıyayız. İnsan evde huzurlu, kendi kendine yetebiliyor, vaktini değerlendirebiliyor, tüketimden çok üretime teşvik var. Üreten ev; atölyesi, bahçesi olan evdir. Bugün kendime bir şey keserken kolaylık olması için küçük bir tezgâh yaptım. Çoğu kişi evi sadece mimari yönüyle düşünüyor; üretim yönü, kendi kendine yetme yönü bence daha önemlidir. Kriz anında işe yarayan ev hangisidir? Ev bahçeli; fakat sadece süs bitkileri ve çimen ekilmişse ne kadar işe yarar. Ben bu konuyu Batı ülkelerinde kriz anında market önündeki abartılı alışveriş kuyruklarını gördüğümde fark ettim. Sadece bahçeli ev de yetmiyor. Kuyusu, fırını, tavuğu, meyve ağacı, sebzesi olacak ve kendi enerjisini üretebilecek. Batı'da evlerin %85'i bahçeli; fakat bahçe çimenlik, yani üretim yok. Türk evinin en büyük farkı kendi kendine yetmesi yani üretmesidir. "Ahi Tabiat Okulu" fikri hem ahilerin şehrin ana unsuru olmasından hem de üretimi önceleyen ev fikrinden ortaya çıktı. Sanat, zanaat, tarım birlikte aynı evde, aynı mekânda buluşmalıdır.

Yeryüzü nasıl bizim için mescit ise aynı zamanda yeryüzü bizim ve tüm canlılar için bahçe/cennet olmalıdır. Ormanda kuşlar için oluşturduğumuz meyve bahçesi konuyu tamamlıyor. İnsan bu dünyayı bencillikten uzak, fıtratına ve kâinatın ruhuna uygun imar etmelidir. Ormanda oluşturduğum meyveliği zaman zaman kontrol ediyorum. Kuşlar şenlikle karşılıyor, su toplanması için yaptığım bir set var. Bunun güzel örneklerini tabiatta dolaştığımızda görüyoruz. Çeşmeler, tüm canlıların su içmesi için yapılmış ahşap oluklar. Benim oluşturduğum yalaktan küçük bir kuş yuvarlanır gibi geldi ve suyunu içti. İşte bu dedim, atalardan ilham alıp yaptığım iş amacına ulaştı. Ormanlara kuşlar, arılar, kurtlar, böcekler, diğer yabani canlılar için meyve ağacı dikilmeli. Ben şimdilik şeftali, atkestanesi, kiraz, armut, erik diktim. Yanımda devamlı bir çanta bulunur, içinde aşı malzemeleri hazırdır: Macun, kendir ipi, çepin, kuru çelik, yaş çelik, testere, pala, bağ bıçağı, bağ makası. Yabani elma, erik, kiraz gibi ormanda büyümüş ağaçları yine büyüklerimizin geleneğini devam ettirmek için aşılarım. Budamalardan çıkan yaş çelikleri ya nasip diyerek toprakla buluşturuyorum. Meyve çekirdeklerini hiç çöpe atmayız, onlar da toprakla buluşur. Genelde yarma aşı yapıyorum. Her zaman olduğu gibi; aşı yapılacak anaç yarıldı, yaş çelikler uçları uygun sıyrılarak yarığa yerleştirildi, macunlandı, kendir ipiyle ve koruma bandıyla sarıldı. Üstüne biraz toprak konularak, Allah'a emanet edildi. Ayrıca bir tohum sandığımız bulunmalı, ata tohumlarını çeyiz sandığı gibi saklamalı ve çoğaltmalıyız. Bu gelenek yeni nesillere aktarılmalıdır.

Hakikat tektir; fakat çok dilli ve renklidir. Bunu bize tabiat öğretir. Mesela bir öğretmen renkleri gerçek menekşelerle tabiatta öğretse, çocuklar unutur mu? Tabiat en güzel eğitim alanı. Bahçe duvarını çocuklar badana yaptı, onlar çalışmaktan zevk alsın diye resim çizebilirsiniz dedim. Bu konu önemlidir, gençler tabiatı severse, üretmeyi ve iş yapmayı da sever. Her an öğrenebildiğimiz başka böyle bir ortam yok. Bahçeli evde çok az çöp çıkar. Bu evin meyve kabuğu dâhil her şeyi değerlidir. Çürümeye yakın meyve kabuklarından sirke yapabiliriz. Bu sirkeyi temizlik malzemesi, katık malzemesi, hijyen malzemesi, ilaç olarak kullanabiliriz. Meşe külü en güzel temizleyicidir, bulaşık makinesinde bile kullanılabilir. Bir baş soğan, bir baş sarımsak, sirke, acı biberle yaprak biti ilacı üretebiliriz. Bu konuları www.tabiatokulu.com sitemizde anlatıyorum.

Geçmiş mimari kültürü anlayabileceğimiz en önemli kaynak kişi Bilge Mimar Turgut Cansever. Evet, birçok çalışma var; fakat işin ruhu farklı, bu kültürü anlamak için sadece kuru bilgi yetmiyor. "Genç mimarlar nesli o zaman, geniş bir sahtekârlık alanı olan dekorasyon, iç mimari safsatalarını da tasfiye ederek evi, Osmanlı evinde olduğu gibi, bahçesi, mimarisi, sokak ilişkisi, cumbası, yerli dolapları, tavanı, döşeme kaplamasıyla beraber üretecek, belki bunun arasına birkaç araç daha ekleyecek. Ama bu büyük sadeliğin güzelliğini tekrar gündeme getirecek mimarinin standartlar düzenini kurmakla mükelleftir." (Cansever, 2010: 146) Evimizi, bahçemizi yeniden kurmakla ve gündeme getirmekle mükellefiz. Bugün oluşturacağımız örnek modeller gelecek için kurtuluş olacaktır. Bismillah diyerek bir yerden başlayalım. ■

KAYNAKÇA:

- CANSEVER, T. (2010), *Osmanlı Şehri*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- ÖZDEMİR, A. (2015), Anadolu'da Selçuklu Dönemi Türk Bahçe Kültürü, H. Bahar, *Şehirlerin Sevdalısı İbrahim Hakkı Konyalı Armağanı* (s. 319-333), Konya: Selçuk Üniversitesi Matbaası.
- OSMAN, R. (1976), *Edirne Evleri* (Haz. Süheyl Ünver), İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- ÇINAR, S., KIRCA, S. (2010), Türk Kültüründe Bahçeyi Algılamak, *Journal of the Faculty of Forestry İstanbul Üniversitesi*, 60 (2), 59-68.

DÜŞÜNEN ŞEHİR | DOSYA | Yirmi Birinci Yüzyılda Türk Ev ve Bahçe Kültürünün İhyası - Ahi Tabiat Okulu Örneği

Kayseri Arkeoloji Müzesinde Sergilenen Silindir Biçimli Sunak

ÖZLEM ELBÜSTAN
Sanat Tarihçisi

İNSANOĞLUNUN, YARATILIŞINDAN BU YANA İÇİNDE VAR OLAN TAPINMA ihtiyacını karşılamak, tanrısına ulaşarak ruhunu temizlemek amacıyla kutsal saydığı birçok ögenin yanı sıra, yaptığı mabetlerin içerisindeki her bir mimari eleman da kutsal terimini karşılamaktadır. Bunların en önemlisi ve mimarinin merkezini teşkil eden öge sunaklardır.

Aynı anlamlarda kullanılan sunak ya da altar, tapınaklarda dinsel törenlerle tanrıya minnettarlığını göstermek isteyen inananların üzerinde kurban kestikleri, taş veya ahşap malzemeden yapılan, kare ya da yuvarlak formlu, tanrı ya da yarı tanrı inancının vazgeçilmez ögesidir.[1]

Sunakların, tek başına yapı halinde, taş ve toprakla bağlantılı veya taşınabilir portatif olarak üç şekilde yapıldığı bilinmekte, biçimlerine göre ise sunaklar silindirik ve dikdörtgen olarak iki grupta incelenmektedir. Silindirik gövdeli sunaklar bezemeleri açısından kendi içerisinde düz gövdeliler, kabartma ve figürlüler, girland ve hayvan başlılar olarak gruplandırılmaktadır.[2] Sunaklar üzerinde gerçekleştirilen sunular ise Antik Yunan'da şarap ve kan ile yapılan sıvı sunular ve hayvanların kesildikten sonra bedenlerinin belli bölümlerinin sunak üzerinde yakılmasıyla yapılan ateş sunuları olarak iki şekildedir.[3] Sunaklar, sunuların yapılış amacına bağlı olarak da formlarında çeşitlilik

1 M. C. Howatson, Oxford Antikçağ Sözlüğü, M. C. Howatson, II. Basım, İstanbul 2015.
2 Neşe K. Diler, "Anadolu Girlandlı Sunakları" s. 7.
3 Ahu Gürer, Örneklerle Sunak Tipolojisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayımlanmış Yüksek Lisans tezi, İzmir 2006.

Resim 1: Kayseri Müzesinde Sergilenen Silindir Sunak Yüzey Görünüm

göstermektedir; Örneğin Libasyon sunakları sıvının (şarap, kan, yağ...) akıtılabilmesi için içlerinde oyuklar bulundurmaktadır.

Bilinenin aksine her zaman mimari mabetlerin inşası sonrasında sunaklar mekâna yerleştirilmemiş, aksine erken dönemden beri insanoğlunun mağara ve açık havada sunak alanlarını seçtikten sonra burayı dört duvarı kapalı bir mekân haline getirme ihtiyacı sonrası tapınma mekânları oluşmuştur ve sunaklar bu mekânların merkezine konumlandırılmıştır. Böylece sunaklar kutsal mekânların ve ibadetin odak noktası olmuştur.

Sunaklar aynı zamanda evlerde ve bazı kamusal yapılarda da mevcut olmuştur ancak bunlar mabetlerdeki sunaklara göre daha küçük ölçülerde yapılmıştır.[4] Politeist (çoktanrılı) inanç sunaklarının Zeus, Apollon ve Poseidon gibi tanrılara adandığı bilinirken[5], Hristiyanlıkta 4. yy'dan itibaren şehit kalıntılarının yeni inşa edilmiş sunağın altına aktarılması ile sunaklar kutsanmış, böylece sunaklar havarilerin, azizlerin ve şehitlerin mezarları üzerine inşa edilmişti. Konstantin tarafından dikilen Aziz Peter ve Aziz Paul bazilikalarının sunakları da havarilerin üzerine inşa edilmiş örneklerdendi.[6]

Tapınaklarda sunak, mimarinin ana girişi karşısına konumlandırılmakta idi. Hristiyan inancında ise mabedin doğu cephesine konumlandırılmıştır. Bu uygulamanın, Güneş'in doğudan doğmasına bağlı olarak insanların doğuya dönük dua etmeleri geleneğinden öykünmüş olabileceği ve bu geleneğin ise doğunun insan ırkının ilk evi ve dünyevi cennetin yeri olduğu inancıyla alakalı olduğu bilinmektedir.

"İsa'nın Kral Hirodes devrinde Yahudiye'nin Beytlehem kentinde doğmasından sonra bazı yıldızbilimciler doğudan Yeruşalim'e gelip şöyle dediler: 'Yahudilerin Kralı olarak doğan çocuk nerede? Doğuda O'nun yıldızını gördük ve O'na tapınmaya geldik.'" (Matta 2/1-2) Bir başka görüşe göre ise Constantin'in annesi Helena tarafından Hz. İsa'nın doğduğu mağaranın bulunduğu Beytüllahim'de 327 yılında inşa edilen Doğuş Kilisesi'nin doğuda bulunması sebebiyle bu kiliseye yöneliş amacıyla altarların (sunak) bu yöne konulması söz konusu olmuştur.[7]

4 Neşe K. Diler, "Anadolu Girlandlı Sunakları" s. 6.
5 Neşe K. Diler, "Anadolu Girlandlı Sunakları", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmış Doktora Tezi, Erzurum, 1996, s. 7.
6 https://www.newadvent.org/cathen/01362a.htm
7 Ahmet Güç, Dinlerde Kıble Anlayışı, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Cilt: 11, Sayı: 2, 2002. s. 6.

Resim 2: Kayseri Müzesinde Sergilenen Silindir Sunak Yüzey Görünüm

Bahse konu silindir sunakların kökeni, İÖ 6. yy. sonlarında ilk İon kentlerinde görülüyor olmaları sebebiyle İon kültürüne bağlanmış, yanı sıra Türk-İslam eserleri müzesine Konya Emirgazi'den getirilen, II. bin Hitit dönemine tarihlendirilen silindir sunakların varlığı, silindir sunakların kökeni konusunu Anadolu ile ilişkilendirmiştir.

Kayseri Müzesi Müdürlüğü envanterine kayıtlı olan, Bizans teşhir salonunda sergilenen, yazımızın esas konusunu, kilise mimarisi plastik ögesi ve Hristiyan inancının litürjik fonksiyona sahip olan silindir biçimli altarı (sunak) oluşturmaktadır *(Resim 1-2-3)*. Bahse konu silindir sunakların kökeni, İÖ 6. yy. sonlarında ilk İon kentlerinde görülüyor olmaları sebebiyle İon kültürüne bağlanmış, yanı sıra Türk-İslam eserleri müzesine Konya Emirgazi'den getirilen *(Resim 4)*, II. bin Hitit dönemine tarihlendirilen silindir sunakların varlığı, silindir sunakların kökeni konusunu Anadolu ile ilişkilendirmiştir.[8]

Bahse konu silindir biçimli altarın yüksekliği 85 cm, çapı 105x106 cm ölçülerindedir ve Kayseri ilinin Tomarza ilçesi Pusatlı köyünden[9] getirilmiştir. 1932 yılında müzeye taşınan ve Bizans dönemine tarihlendirilen altar (sunak), silindirik formlu olup kireç taşı malzemeden yapılmıştır. Sunak üzerinde görülen süslemeler oyma tekniği kullanılarak meydana getirilmiştir. Yekpare (monolit) sunak taşının, yüzeyine göre daha geniş olan tablası, 3 kabartma silme ile gövdeden ayrılmış ve bu şekilde taşa hareket kazandırılmıştır. Silindirik gövdenin başladığı noktada yarım daire biçimli geometrik süslemeler mevcuttur. Sunağın tablasının üzerinde dairenin içerisini tamamen kaplayan bir haç bezeme görülmektedir. Haç bezemenin dört kol aralarında Hristiyan ikonografilerinde İsa ile birlikte kullanılan, Jesus Khristos'un kısaltılmış harfleri olan IC-XC yazılmış, ancak yüzeydeki bozulmalar sebebiyle bu harflerin bir kısmı silinmiştir. Silindir sunak yüzeyinin üzerinde ise dallar arasında çeşitli yapraklar görülür. Yüzey üzerindeki süsleme kompozisyonunun merkezini, üç adet boydan boya hayat ağacı motifi oluşturmaktadır. Hayat ağaçları arasında insan ve hayvan figürleri görülmektedir. Bu ağaç bezemenin örnekleriyle Aksaray ili, Güzelyurt sivil mimarilerinin dış cephe duvarlarında, Erzurum Çamlıyamaç Kilisesi bezemelerinde de karşılaşılmaktadır *(Resim 5)*. En erken örnekleriyle Asur ve Urartu sanatlarında karşılaştığımız[10] hayat ağacı sembolizmi antik çağlardan beri dinler tarihinin ve mitlerinin en çok sevilen ve en çok kullanılan motifi olma özelliğine sahip olmuştur *(Resim 6)*. Hristiyanlık inancında da İslamiyet veya Yahudilikte olduğu gibi hayat ağacı cennet ağacı olarak bilinmektedir.[11] Hayat ağacı motiflerinin aralarında ayakta erkek figürü elleri ile ardından gelen iki tekerlekli arabaya bağlı dört atın yularını çekmektedir. Arabanın üzerinde yine ayakta iki insan figürü daha vardır. Hristiyanlıkta insan figürlü bezemeler içerisinde yoğun olarak İsa, Meryem, kutsal kişiler, din adamları, eski ahit kahramanları, bani, sanatkâr, avcı ve anonim figürler ile masklar kullanılmakta olup[12] bu altar üzerinde anonim figürler kullanıldığını söyle-

8 Neşe K. Diler, "Anadolu Girlandlı Sunaklar"ı, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmış Doktora Tezi, Erzurum, 1996, s. 5.

9 Müzeye getirildiği tarihlerde Pusatlı ilimiz, Develi ilçesine bağlı bir köy idi.

Resim 8: Şaman Davulunda Hayat Ağacı Motifi (Saliha Ağaç)

10 Oktay Belli, Urartularda "Hayat Ağacı İnancı", Anadolu Araştırmaları Dergisi, Sayı: 8, sy. 237-246, 2011.

11 Saliha Ağaç-Menekşe Sakarya, "Hayat Ağacı Sembolizmi", International Journal of Cultural and Social Studies, 1:1-14. 2015.

12 Turgay Yazar, "Tao Klarceti Mimarlığında Taş Bezeme", Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi, sayı: 3, 303-397, 2018.

Resim 7: Gümüş Quadrigatus Sikke MÖ 215-213

Resim 6: Urartu Dönemi Tunç kemer (Oktay Belli)

mek mümkündür. Dört atın çektiği iki tekerlekli araç figürü, Latince quadri dört, iugum ise koşum (at) anlamında olan "Quadriga"ya benzemektedir.[13] Quadriga Roma Olimpiyat oyunlarında yarıştırılan yan yana dört atla çekilen iki tekerlekli antik savaş, zafer alayı ve koşu arabası olarak da bilinmektedir.[14] Quadriga kompozisyonu Roma sikkelerinde de bezeme ögesi olarak kullanılmaktadır (*Resim 7*). Aracın her iki tekeri de çarkıfelek olarak bilinen, diğer adı "papatya tekeri" olarak da adlandırılan, Hristiyan inancında cadı işareti, kötülüklere karşı koruyucu anlamlara sahip, daire içerisinde altı adet taç yapraklı bezeme[15] şeklinde yapılmıştır. Bu kompozisyonun devamında ise dallar ve yapraklarla bezenmiş yüzeyin üzerinde başıboş gezinen ve otlanan dağ keçileri figürü ile bir dağ keçisini sağan oturan insan figürü

13 Yüksel Göğebakan, "Dört Atlı Grup Olarak 'Quadriga' ile 'Mahşerin Dört Atlısı'nın İlişkilendirilmesi ve Sanatsal Yansımaları", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7/1, 2017.

14 Seda Saltuk, Arkeoloji Sözlüğü, İstanbul, 1997.

15 Gamze Uray, "Mimari Yapılarda Görülen Taş Kabartma Süslemelerin Din ve Sanat İlişkisi Açısından Değerlendirilmesi (Aksaray İli, Güzelyurt Örneği)", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı 42, 2019, 138.

Resim 5: Erzurum Çamlıyamaç Kilisesi av sahnesi hayat ağacı ile geyik veya dağ keçisi figürleri. (Turgay Yazar)

Sunaklar, antik çağlardan beri insanın tanrı ile iletişimine aracılık eden, tapınaklar ve kiliselerden de önce tapınma ve ibadet ihtiyacına cevap veren mimari ögeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

görülmektedir. Altar taşının diğer cephesine baktığımızda çevresi yoğun akantus yaprakları ile doldurulmuş, ortasında daire ve içerisinde birbirine eşit kollara sahip 30x30 cm ölçülerinde haç motifi ile aralarında palmetler görülmektedir. Romalılarda zaferin sembolü anlamını taşıyan palmiye yaprağı, Hristiyan inancında da benzer anlam taşımaktadır, ayrıca şehitliğin sembolü olarak da kullanılmıştır.[16]

Sonuç olarak sunaklar, antik çağlardan beri insanın tanrı ile iletişimine aracılık eden, tapınaklar ve kiliselerden de önce tapınma ve ibadet ihtiyacına cevap veren mimari ögeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ele aldığımız Kayseri Müzesindeki Hristiyanlık dönemine ait tek silindirik gövdeli sunak örneği olan bu mimari plastiğin bir kilise yapısı içerisinde, apsis mekânında, ancak mekândan bağımsız yekpare taştan yapıldığı anlaşılmaktadır. Sunak üzerinde, çoğu dinlerin de temelini oluşturan sembolizme bağlı olarak, Hristiyanlık sanatında sıklıkla mimari

16 George Ferguson, Sign Symbols in Christian Art, Oxford Universty Press, New York, 1954, 36.

Resim 3: Kayseri Müzesinde Sergilenen Silindir Sunak Tablası

Resim 4: Konya Emirgazi Hitit Sunağı (https://www.hittitemonuments.com/emirgazi/emirgazi22.jpg)

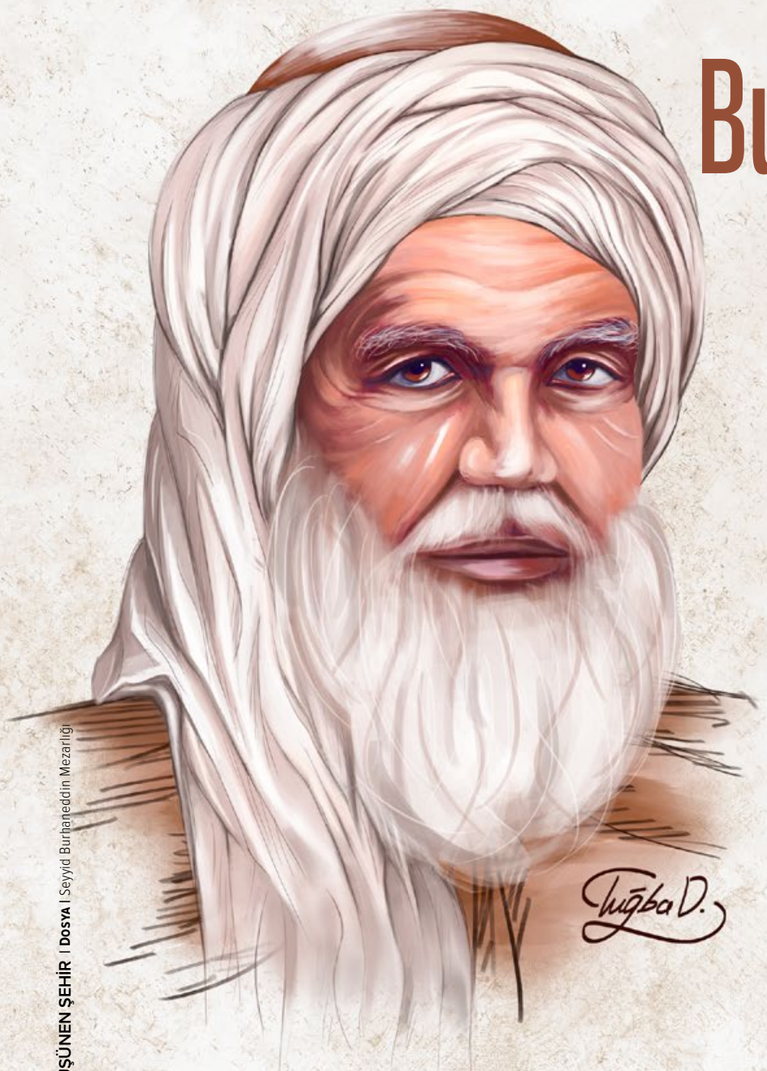
yapıların süslemesinde kullanılan bitkisel bezemeler ile insan figürlerine rastlanmaktadır. Bu bezemeler taşa hareketlilik kazandırmış olup bezemeler çoğunlukla zaferi, korunmayı ve bereketi temsil etmektedir. Taş üzerindeki kompozisyonun gündelik hayatı mı yoksa cenneti mi simgelediği üzerine inceleme yaptığımızda, taş üzerindeki Quadriga kompozisyonu bize ipucu oluşturmaktadır. Bu kompozisyonun Hristiyanlıkta da vahiylerin anlatımlarıyla karşımıza çıkan, mahşerin dört atlısı tasviri olabilme ihtimali akla gelmektedir. Vahiylere göre; beyaz atın zaferi, kızıl atın savaşı, siyah atın açlığı, soluk atın ise ölümü simgelediği[17] bilinmektedir. Ancak bu kompozisyonlarda binicisiz dört atın yularını elinde tutan, ayakta bir insan figürü görülür, öyle anlaşılıyor ki bu atların koşusu tamamlanmış ve dünyada gerçekleşeceği düşünülen dört iş gerçekleşmiş, sonuç itibarıyla kıyamet kopmuş ve atlar cennet bahçesinde dolaşmaktadır. ■

17 "Dört Atlının Koşusu Dünyayı Sarsıyor", Gözcü Kulesi Dergisi, Mayıs 2017, 3.

KAYNAKÇA

- AĞAÇ, S., SAKARYA, M , "Hayat Ağacı Sembolizmi", *International Journal of Cultural and Social Studies*, 1:1-14. 2015.
- BELLİ, O., "Urartularda hayat Ağacı İnancı", *Anadolu Araştırmaları Dergisi*, Sayı; 8, 2011, 237-246.
- DİLER, N. D., "*Anadolu Girlandlı Sunakları*", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi (Yayımlanmış) Erzurum, 1996.
- FERGUSON, G. *Sign Symbols in Christian Art*, Oxford Universty Press, New York, 1954.
- GÖĞEBAKAN, Y., "Dört Atlı Grup Olarak 'Quadriga' ile 'Mahşerin Dört Atlısı'nın İlişkilendirilmesi ve Sanatsal Yansımaları", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7/1, 2017.
- GÜÇ, A., "Dinlerde Kıble Anlayışı", *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi*, Cilt:11, Sayı: 2, 2002.
- GÜRER, A., "*Örneklerle Sunak Tipolojisi*", Dokuz Eylül Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi (Yayımlanmış), İzmir, 2006.
- HOWATSON, M. C., Oxford Antikçağ Sözlüğü, II. Basım, İstanbul 2015.
- SALTUK, S., *Arkeoloji Sözlüğü*, İstanbul, 1997.
- URAY, G., "Mimari Yapılarda Görülen Taş Kabartma Süslemelerin Din ve Sanat İlişkisi Açısından Değerlendirilmesi (Aksaray İli, Güzelyurt Örneği)", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı 42, 2019, 127-145.
- YAZAR, T.,, "Tao Klarceti Mimarlığında Taş Bezeme", *Selçuklu Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, sayı:3, 2018, 303-397.

Seyyid Burhaneddin Mezarlığı



MEHMET ÇAYIRDAĞ

KAYSERİ'DE BÜYÜK ALANLARI KAPLAYAN TARİHÎ MEZARLIKların çoğunluğu ortadan kaldırılmış, sadece Seyyid Burhaneddin Mezarlığı, daraltılmış ve tahrip edilmiş hâliyle bugün varlığını sürdürmektedir. Bugünkü Cumhuriyet Meydanı'nın (eski At Meydanı) bir kısmı, Kurşunlu Camii'nin etrafı ve parkının bir kısmı, Sahibiye Medresesi'nin (halk arasında Sahabiye Medresesi olarak yanlış ifade edilmektedir) arkasında yanlışlıkla Roma Mezarı olarak bilinen (restorasyonu bu anlayışla yanlış yapılmıştır) Selçuklu Kümbeti'nin etrafı, Hacı Kılıç Camii ve Medresesi'nin önünden itibaren karşısındaki Kız Teknik Okulları, Vali Konağı ve tiyatronun yeri, Zeynel

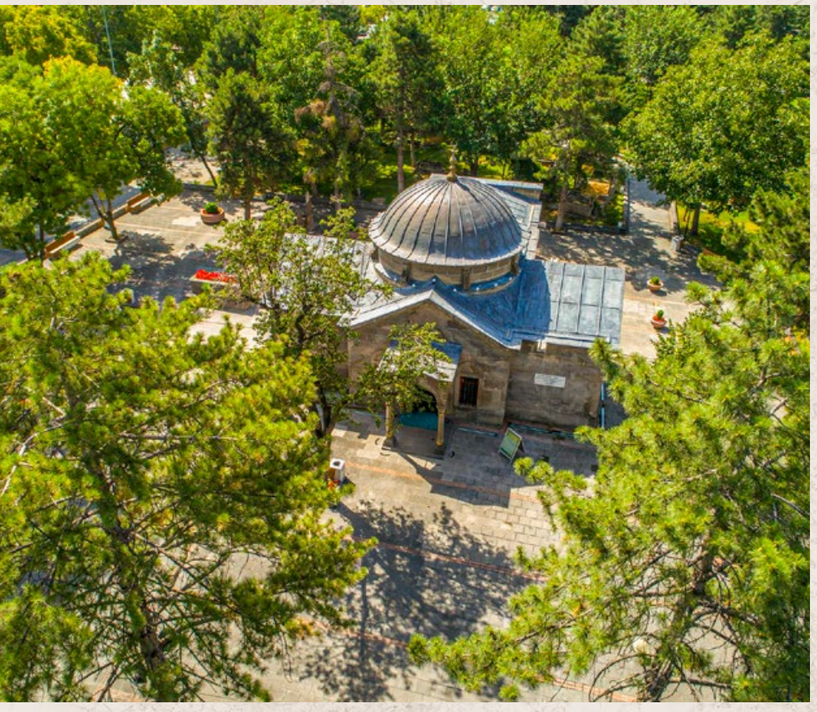
Abidin Türbesi'nin (İmam Sultan Türbesi) etrafı, Hunat Camii'nin önü, Yanıkoğlu Parkı'nda bulunan Emir Şahap, Babük Bey ve Suyakanmış (suyurgutmuş) Hatun kümbetlerinin etrafı, Asri Mezarlık'tan (Bu yeni mezarlık Belediye Başkanı Osman Kavuncu tarafından başlatılmıştır.) şehre doğru çok geniş alanları içine alan İyiler ve Kıroğlu mezarlıkları, Battal Camii etrafı, Şeyh Tacettin Türbesi çevresi bu şekilde tarihî mezarlar ile doluyken -şehirde başlatılan imar faaliyetleri gerçekleştirilirken- çoğunluğu ortadan kaldırılmış, yerleri imar parseli, resmi binalar, yol ve yeşil alanlara tahsis edilmiştir.

Seyyid Burhaneddin Mezarlığı da az kalsın bu kaderi paylaşmak üzere iken Anıtlar Kurulu, bu teşebbüse, ancak çok geç kalarak dur demiştir. Daha önceki bir yazımızda mevzu ettiğimiz meşhur belediye başkanımız Mehmet Çalık, burasını da diğer mezarlıklar gibi ortadan kaldırıp, sadece Seyyid Burhaneddin Türbesi etrafındaki mezarları muhafaza edip diğer geniş alanları imara açmayı planlamıştı. Bu düşüncesini tatbik mevkiine koyarak mezarlıktaki Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı yazılı mezar taşlarını toplatıp türbe etrafına yığdırmış, tam bu sırada şikâyet üzerine Anıtlar Kurulu karar alarak belediyenin faaliyetlerini durdurmuştur. Bade Harabül-Basra... Müze müdürlüğümüz sırasında, toplanıp yerlerine konma ihtimali olmayan bu tarihî taşları müze deposuna naklettirmiştim.

Seyyid Burhaneddin Mezarlığı bugünkü duvarlarla sınırlandırılmış alandan daha geniş bir araziye yayılmıştı. Batıda meşhur Döner Kümbet'e ve Ahi Evran Zaviyesi'ne kadar uzanan alanları kaplamaktaydı. Döner Kümbet'le bugünkü mezarlık arasında yapılan hafriyatlarda hep mezarlara ve insan kemiklerine rastlanmıştır. Burada yeniden yapılmış olan Hacı Arap Mescidi eskiden yol ortasında idi. Yol genişletilirken mescit de yıkılıp bugünkü yerine çekilmiştir. Mezarlık güneyde şehitlik içinde bulunan Emir Ali Kümbeti'ne, doğuda da Sanat Okulu içindeki Sırçalı Kümbet'e ve şu anki

Acıbadem Hastanesi önündeki Mehmet Bin Zengi Türbesi'ne kadar uzanmakta idi. Yirminci asrın başında bu kümbetleri ve geniş mezarlığı göz önüne alan meşhur Kayseri tarihi yazarı Halil Ethem tarihte geçen Meşhet Ovası'nı burası zannetmiştir. Hâlbuki kayıtlara göre Selçuklar zamanındaki Meşhet (şehitlik) Ovası bugünkü Şeker Fabrikası arkasında yer alan Keykubadiye Sarayı ve Keykubad Dağı kuzeydoğusunda bulunan geniş düzlüklerdir.

Seyyid Burhaneddin Mezarlığı'na dâhil ancak şimdiki sınırların dışında kalmış, mezarlığın kuzeydoğu köşesinin yakınında bir küçük tepe bulunuyordu. Buraya halk "Garipler Mezarlığı" diyordu. 1970 yılında belediye (Mehmet Çalık zamanı) bu tepeyi kaldırmaya başladığında ben, burasının bir Roma Tümülüs'ü (Tümülüs: mezar tepesi) olacağını düşünerek, söz konusu alanın hemen yakınındaki Kayseri Müzesinin müdürüne -ki şahsım da o dönem müzede memur olarak görevliydim- buraya hafriyatı kontrol etmek üzere bekçiler koymamız gerektiğini söyledim. Müdür Mehmet Eskioğlu benim teklifime uyarak buraya gece gündüz iki bekçi görevlendirdi. Tepenin üst tabakalarından kûfi hatla yazılmış Selçuklu mezar taşı parçaları çıkıyordu. Bunları ayırt edip müzeye almaktaydık. Birkaç gün sonra bir gece, tepenin toprağını kamyonlara dolduran kepçe, tahmin ettiğim gibi tonozlu mezar odasına temas etmiş, müze bekçisinin itirazına rağmen tonozdan bir büyük taş kaldırmak suretiyle mezar içindeki vazoları vb. hediye eşyaları fark etmişti. Bunun üzerine kepçe operatörü bekçiye "bu kapların hepsinin içerisinde altın dolu" olduğunu söyleyip, mezarı açıp içine girerek hazineyi paylaşmayı teklif etti ise de bekçimiz buna şiddetle karşı koyarak, Allah'tan o gün yanına gelmiş olan arkadaşlarını derhâl vilayete, polise koşturmuş, az sonra gelen polisler hafriyatı durdurmuştur. O sabah müzeye doğru gelirken tepenin etrafında birikmiş kalabalığı ve polisleri görünce düşündüğüm gibi mezarın ortaya çıktığını anlamıştım. Hemen müze müdürü ve bizler tümülüsün yanına gelip duruma el koyarak belediyenin kepçesine mezara dokunmadan yapının etrafını açtırıp böylece mezarı ortaya çıkarmıştık. Tonozun etrafı bir taş sırasıyla çevrilmiş, buraya da hediye olarak pişmiş topraktan mamul gözyaşı şişeleri konmuştu. Güzel işlenmiş taş kapı, büyük blok taşlarla üzeri tonozlu olarak inşa edilmiş mezarın kapısına yerleştirilmiş, kapının açılmaması için önüne de iki büyük blok taşla destek yapılmıştı. Nihayet bunları da açınca mezar içi gözüktü ama kepçe operatörünün, mezarın üzerinden (tonozdan) kaldırdığı taşın açıklığından akan toprak, mezarın içerisini neredeyse doldurmuştu. Bu toprağı yavaş yavaş taşıyıp zemini fırçalarla temizledikten sonra eserler ortaya çıkmıştı. O sırada hafriyata reis Mehmet Çalık da gelmiş, mezar içindeki ölüye hediye olarak konulmuş kap-kacak ve vazoları görünce müze müdürüne hemen bu eşyaları dışarı taşımasını ve içlerini boşaltmasını ısrarla yerinde duramayarak istemeye başlamış, "bunların içleri hep altın dolu" demişti. Müze müdürü de müze ile hiçbir şekilde işbirliği yapmayan, bu hafriyat başlarken "kazıları ne zamana kadar devam ettireceksiniz, ona göre bekçilerimizi görevlendireceğiz" diye resmi yazı ile sorduğumuz talebimize



Seyyid Burhaneddin Mezarlığı'nın içinde, geçen asırda, II. Abdülhamit döneminde vakıflarca yaptırılmış, mezarlığa ismini veren Mevlâna Celalettin-i Rumi'nin hocası Seyyid Burhaneddin'in türbesi bulunmaktadır.

"bizim ne zaman çalışacağımız belli olmaz" cevabını veren belediye reisinin bu istediğini yerine getirmemişti. "Bizim de bunları ne zaman çıkaracağımız belli olmaz" deyip eserlerin insutu (bulunduğu gibi) hâlinde resimlerinin çekilmesi gerektiğini söyleyince sinirlenen Belediye Reisi "bu adam mahsus yapmıyor" diyerek arabasına binip gitmişti.

Dozerin, üzerinde çalışması sebebiyle iç sıvaları dökülen mezarın girişe göre soluna L şeklinde ahşap bir platform konulmuş, ceset de buraya uzatılmıştı. Bir kadına ait olduğunu anladığımız ceset tamamen çürümüş, dize gelen kalın kemiklerden parçalar kalmıştı. İşlemeli bir elbise ile defnedildiği anlaşılan kadının tamamen çürümüş olan bu elbisesine ait altın küçük levhalar ve altın iplikler, cesedin üzerinde saçılmış vaziyette duruyorlardı. Baş kısmında ise bir Roma altın parası ve bir altın alın bandı vardı. Bundan sonra karşıda gümüş kaplar, altın ilaveli makyaj tüpü, volkanik camdan oyulmuş vazolar bizi bekliyordu. Anlaşılıyordu ki o dönemde de şehre çok yakın olan bu mezara hiç dokunulmamıştı. Mezarın tarihi ise bulunan paraya göre milattan sonra birinci yüzyılı gösteriyordu. Anlaşılıyor ki mezarlık ve çevresi Romalılar döneminde de mezarlık (nekropol) idi. Nitekim buradaki Kültür Merkezi'nin temel hafriyatında da etrafı heykellerle dolu (Herakles'in on iki işi) bir mermer lahit bulunmuş ve müzeye alınmıştır. "Garipler Tümülüs"ü adını verdiğimiz, yukarıda zikrettiğimiz bu mezar buluntularını müzede bir vitrinde teşhire koymuştuk. Daha sonra, mezar binası da belediye tarafından buradan kaldırılıp müze bahçesine nakledilmiş ve mezarın yerine de bir imar parseli tahsis edilerek yerine bugünkü "Müze" isimli apartman inşa edilmiştir.

Seyyid Burhaneddin Mezarlığı'nın içinde, geçen asırda, II. Abdülhamit döneminde vakıflarca yaptırılmış, mezarlığa ismini veren Mevlâna Celalettin-i Rumi'nin hocası Seyyid Burhaneddin'in türbesi bulunmaktadır. Türbe içerisinde ve avluda son Mevlevi Tekkesi (Mevlevihâne) -Kale önünde yer almaktaydı- şeyhlerinin mezarları bulunmaktadır. Türbenin güneyinde ise İlhanlı-Eretna dönemi idarecilerinden Emir Erdoğmuş ve ailesinin türbesi vardır. Türbe çevresinde ve avlusunda çok miktarda mezar taşlarına manzum olarak kitabeler yazılmış mezarlar bulunmaktadır. Bunlar üzerinde üniversitemizin Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde bir çalışma yapılması gerekmektedir. Çalışma yapılırsa, bu mezarların kime ait olduğu ortaya çıkacağı gibi manzum kitabeleri yazan birçok -bilinen veya bilinmeyen- Kayserili şairleri de tespit etmiş olacağız.

Seyyid Burhaneddin Türbesi'nin elli metre kadar kuzeyinde, mezarlık içinde bir türbe-kümbet daha bulunmaktadır. Üst katı yıkılmış olan bu tarihî yapının, alt katı toprak altında kalmıştır. Eskiden, türbenin bir kısmı yıkılmış olan alt kat tonozunun içine, başka mezarlardan toplanan kemikler atılır ve bu sebeple halk arasında bu yapının adı "kemiklik" olarak bilinirdi. Evliya Çelebi'nin Seyyid Burhaneddin Mezarlığı'nda "Tatarhaniler Türbesi" olarak andığı yapının burası mı, yoksa "Emir Erdoğmuş Türbesi" mi olduğu belli değildir. Bir an önce yapının etrafını kapatmış topraklar kaldırılıp bina ortaya çıkarılarak kemiklik olarak zikredilen türbenin koruma altına alınması gerekmektedir. Belki de bu hafriyatla, türbenin kitabesi, mezar taşları ve üst kata ait mimari parçalar ele geçirilecektir. Bunun gerçekleşmesi hâlinde tarihimize, yeni bir kayıt daha düşmüş olunacaktır. Bu çalışmayı, mezarlığın mülkiyetine sahip olan Büyükşehir Belediyesinden bekliyoruz. ■

Şehir ve Sanat Ekseninde Bir Taşra Kenti Olarak Kayseri

MUSTAFA İBAKORKMAZ

Sanatı, bütün tanımları ve felsefi tartışmaları bir yana bırakarak düşünecek olursak en temelde insanla birlikte var olan bir kavramdır. Hayatın birçok farklı alanında ortaya çıkabildiği için ele avuca sığmayan, civa gibi bir yapısı olduğunu da belirtmekte fayda var. Belki kuşatıcı ve ortak bir paydada herkesi buluşturan bir tanımı olmayışının nedeni bu özelliğidir. Mesela sanat deyince aklımıza daha çok birey gelir. Ama böyle midir? Toplum ve sanat arasındaki ilişkileri görmezden gelemiyoruz. En azından sanatın izlerçevresi olarak bir topluluk gerekiyor. Öte yandan kolektif bir sanat mümkün müdür sorusu da sanatı bireyin dışında düşünebilir miyiz sorusunun farklı şekilde soruluşu olacaktır. Sinema, tiyatro gibi sanat dalları da kolektif sanatın imkânını bize gösteriyor. Sanat konusunda en önemli sorulardan biri herhalde şu olacaktır: Sanat insanların ihtiyaçlar hiyerarşisinde yer alır mı?

Tarihin farklı alt disiplinleri bağlamında sanat ve insanın ihtiyaçları sorusuna cevap aranırsa karşımıza ilk çıkacak şey şehir ve mimari olacaktır. Dolayısıyla sanatın insan hayatına ne katttığına, ihtiyaç olup olmadığına karar verirken önemli ipuçlarını orada görebiliriz. Antik Yunan'ın, Mısır'ın, Hint ve Çin'in Roma'nın, İslam medeniyetinin anıtsal mimarisi, tiyatrosu, heykel sanatı, şiiri, freskleri, resimleri vesaire bütün sanat dalları medeniyetlerin kuruluşunda diğer etkenlerle birlikte sanatın ne derece yer kapladığını bize gösterir. Hatta, geçmişteki büyük medeniyetlerin detayda kalan bilgilerine, bıraktıkları sanat eserleri vasıtasıyla tanıklık ederiz.

Hatta bazı şehirler, şehri şehir yapan diğer unsurların yanı sıra sanata verdikleri önem nedeniyle etraflarında büyük medeniyetlerin gelişmesine temel oluşturmuştur. İstanbul, Atina, Roma (rönesans döneminde Floransa), Paris, Berlin, Viyana gibi şehirler sanat tarihinin köşe taşlarını oluşturan şehirler olarak burada anılabilir. Bu şehirlerdeki sanatçı öbeklenmeleri ve sanatsal etkinlikler dünya tarihini temelden etkilemiştir.

SANAT MI, ZANAAT Mİ?

Bu ayrım geleneksel sanat açısından geçerli değildi. Nispeten çok yeni bir ayrım ve daha çok modern sanatı tanımlayan, modern sanatın üreticisi olan sanatçıya ayrıcalıklı bir konum kazandırmak için özellikle üretilmiş bir kavramsal ayrım olarak gözüküyor. Öteden beri sanatçının, içgüdüsel bir sınıfsal ayrıcalık talebi olduğunu varsayabiliriz. Çünkü sanat, insanın hayatındaki temel ihtiyaçların bir adım ötesine geçmesinin en önemli aracıdır. Bir kılıç bir savaşçı için hayati öneme sahiptir; fakat savaşçı ötekilerden farkını ortaya koyabilmek için araç gereçlerine verdiği saygıyı göstermek ister. Bunun sonucunda; sağlam olması, kesmesi ve delmesi yeterliyken kılıcının güzel ve gösterişli olmasını arzu eder. Aynı durum, bir genç kızın saçlarını taradığı taraktan bir annenin su doldurduğu testiye kadar, hayatın her alanında kullanılan eşya için geçerlidir.

Sanatın insan hayatında ortaya çıkışındaki en önemli etkenlerden biri iletişimdir. Sanat vasıtasıyla gündelik hayatta kullanılan tüm nesneler sembolik anlamlar yüklenirler. Bir vazonun üzerindeki sembollerden tutun da bir kilimin üzerindeki desenlere kadar güzel görünmenin hemen yanı başında bir iletişim görevi üstlenirler. Burada iletişimin bir yönü içe dönükken, diğer yönü de dışa dönüktür. İçe dönük yönüyle, insanın anlam ve değer dünyası nesnelere nakşedilmiş olur. Dışa dönük yönüyle de diğer toplumlara, diğer insanlara farklı oluşla ilgili mesajlar verilir. Bireysel anlamda statü göstergeleri, dinî itikatların ifşası, ahlaki değerlerin tanıtımı, güzellik algısının boyutunu gösteren nesnelerdir bunlar. Toplum ve medeniyet için de diğer toplum ve medeniyetlere bu tür mesajlar verilir. Bunun yanı sıra, ihtişam, güç, zenginlikler de sanat eserlerinin ilettiği diğer mesajlar olarak sayılabilir.

Geçmiş dönemlerde sanat ve zanaat bakımından bir ayrım yapılamayacağının sebebini tam da burada bulabiliriz. Gündelik hayat için işlevi olan, ahlaki olarak normali ve doğruyu içeren, dinî olarak hakikati temsil eden, felsefi olarak güzeli ortaya koyan eserleri üreten insan sanatçıdır. Günümüzde sanat eseri gündelik hayata dair bir işlev yüklenme sorumluluğunu üzerinden atmış gözükmektedir. Fakat geçmişte bu böyle değildi. Bir genç kızın giydiği gelinlik ile o kızın yaşadığı toplumun diğer tüm evreni, yani kozmoloji anlayışı arasında koparılamaz bir bağ vardı. Dolayısıyla o gelinliği diken terzi asla bir modacı değildi. Bir din adamı, bir filozof da değildi. Fakat, gündelik hayat için ürettiği elbisede bir düşünce, bir ahlak, bir din anlayışı ve düşünce dünyası mündemiç hâlde idi. Bir anlam dünyası çerçevesinde diğer nesnelerle arasında zorunlu benzerlikler bulunmasının temel nedeni budur. Fakat ustalık, sanatsal yaratıcılık, estetik düzey yine o elbiseyi diken sanatçının ruh dünyasının derinliklerinden taşmaktaydı.

Bu açılardan bakıldığında, geleneksel sanatların barizleştiği şehirleri de aklımıza getirebiliriz. Kirman kılıcı, Şam çeliği, Bünyan/Hereke halısı (ve birçok diğer belde ile birlikte anılan halı ve kilimler), Kütahya çinisi gibi örnekler hatırlanabilir. Öte yandan, Harput, Şanlıurfa gibi illerimizde musiki sanatı geçmişten günümüze kadar süren bir geleneğin izini sürmemize yardım eder. İcra edilen geleneksel sanatlarıyla

tebarüz eden birçok ilden/beldeden söz edebiliriz. Bununla birlikte elbette İstanbul'un tüm Türk/İslam sanatının merkezi konumunda olduğu da vurgulanmalıdır. En iyinin, en doğrunun, en yararlı ve en güzelin bir araya geldiği

şehirdir. Çünkü, bunları hiçbir zaman birbirinden ayrı tutmayan bir dünya görüşünün de merkezidir.

SANAT, MERKEZ VE TAŞRA

Bir ülkenin sınırları -şayet birileri tarafından cetvelle çizilmemişse- tasarlanamaz. Dolayısıyla bir ülke coğrafya olarak kurgulanmamıştır. Fakat şehirler kurulur. Kimi şehirler tasarlanarak, kimileri de doğaçlama bir şekilde kurulurlar. Her iki hâlde de kurmak için gerekli olan kurgulayıcı bir akla ihtiyaç vardır. Şehirlerin bu özelliği, yani bir şehrin tasarlanıp kurulması o şehri adeta bir sanat eserine dönüştürür. Dolayısıyla bir şehrin ilk evreleri daha çok bir taslağa benzer. Ardından, kurucularının verdiği değere, gösterdiği özene bağlı olarak şehirlerin bir planı olur. Tıpkı bir roman ya da hikâye gibi. Şehirlerin kuruluş hikâyeleri belki bu yüzden çoğu zaman mit, ya da efsanelerle süslüdür. Kuruluşlarının ardındaki bilinçaltını bu hikâyelerden okuyabiliriz. Aynı zamanda, bir şehir kurulurken seçilen mekân, bir ressamın uzun ömürlü ve dayanıklı olması için özellikle seçtiği tuval gibi değerlendirilebilir. Şehirlerin kalıcılığında bu seçim en önemli etkenlerden biridir. Bu açıdan bakıldığında, bir ülkenin şehirleri bir resim sergisi gibidir. Her bir resmi seyrederken aynı duygu ve düşünce dünyası alttan alta sezilirken, öte yandan her şehrin farklı anlamı, farklı güzelliği, resmettiği farklı bir hayat vardır.

Bir ülkedeki şehirlerin mekrezinde, o ülkenin, o medeniyetin ana fikri olan merkez şehirler vardır. Şehir nasıl bir meydanın etrafında kümeleniyor, bir merkezden etrafa yayılıyorsa bir ülke de bir şehrin etrafında örülür, o şehirde üretilen ekonomi ve siyaset diğer şehirleri de belirler ve şekillendirir. Diğer tüm şehirler ve beldeler, o merkezi kendi birikimleriyle besler ve destekler. Karşılığında ise orada işlenip dönüştürülen, incelip nitelik kazanan yeniliklerle o merkezden beslenirler. Bu işleyiş, ekonomi, bilim ve sanat için özellikle geçerli işleyişi bize gösterir. Merkezde üretilen yüksek kültür ve değerler, etrafa yayıldığı ve yaygınlaştığı ölçüde bir medeniyetin büyüklüğünden söz edilebilir. Burada önemli olan iki şeyi dikkate almamız gerekiyor. Merkezin refahını ve gelişmişliğini etrafa yayması, dağıtması, paylaştırması siyasi durumu gösterir. Diğer yandan, merkezde olanı talep eden bir çevre varsa, çevrenin kendi kabuğunu kırmaya çalıştığını söyleyebiliriz.

Merkezin dışında kalmak, yani taşra olmak merkezin dağıttıklarından pay alıp almamakla ilgili olmaktan ziyade, dışarda kalanın talep etmedeki pozisyonuyla ilgilidir. Talepte nitelik yoksa, arzın bir nitelik taşıması beklenemez.

KAYSERİ'DE SANAT

Geçmişte sanat ve zanaat arasında günümüzdeki gibi bir ayrım olmadığını belirtmiştik. Günümüzde ise, sanatın öğrenilip öğretilebilir teknik kısmı ile, öğretilmesi, nakledilmesi oldukça zor olan artistik kısmı kalın çizgilerle ayrılmış durumda. Her ne kadar güzel sanatlar fakültelerinde, her sanatın teknikleri eskiden olduğu gibi usta çırak ilişkisine benzer şekilde öğretilse de, günümüzde usta/çırak ilişkisi içerisinde yaşayan sanatlar, modern sanatın dışında tutulmaya çalışılmaktadır. Bunlar ya zanaat, ya da biraz daha paye verilerek geleneksel sanat olarak anılmaktadır. Modern sanat ise, günümüzde ekonomik zorluklarla baş etmek zorunda olan insanımızın ihtiyaçlar hiyerarşisinde yer bulmakta güçlük çekmektedir.

Gerçi, popülizm ve zaman zaman güncellenen trendler, belli toplumsal tabakalarda kendilerine yer bulabilmektedir. Geçmişte bir dönem şiir ve tiyatro Kayseri'nin değer verdiği sanat dalları olarak karşımıza çıkmaktadır. Çeşitli ideolojik kampların aynı zamanda propaganda aracı olarak gördükleri tiyatro, bir dönem Kayseri'de oldukça ilgi görmüştür. Bunun bir göstergesi, geçmiş yıllarda Kayseri'de bir Şehir Tiyatrosu'nun kurulmuş ve bir müddet profesyonel olarak yaşamış olmasıdır.

Yine o yıllarda tiyatro sanatıyla ilgilenen birçok isim, daha sonra İstanbul'da profesyonel tiyatrocular olarak hayatlarını sürdürmüşlerdir. 12 Eylül sonrası oluşan apolitik ortam, tiyatronun giderek amatör ilgiyle sınırlanmasına neden olmuştur. Çok uzun yıllar Kayseri'de tiyatro sadece belediyelerin konservatuvar etkinlikleriyle sınırlı kalmıştır. Profesyonel tiyatrocular ise, hem izlerçevre bulmaya, hem oyuncu, mekân gibi tiyatroyu imkânsız kılan birçok problemle kendi çaplarında baş etmeye çalışmışlardır. Profesyonel manada bir tiyatroyu yaşatmanın maddi zorlukları nedeniyle birçok tiyatrocu ya şehri terk etmiş ya da geçim derdi ile tiyatrodan uzaklaşmışlardır. En idealist tiyatrocular, belediyenin sunduğu imkânlarla yetinmek zorunda kalmıştır. Amatör ve profesyonel arası tiyatro çabaları için, çeşitli kurum ve kuruluşların desteklediği amatör gruplar ve kurulan tiyatro dernekleri birer imkân olmuştur. Jest Tiyatrosu, Kayseri Sanat Tiyatrosu, epey yekün tuttuğu hâlde gelenek oluşturamayan bir sanat dalı. Böyle oluşunun önemli sebeplerinden biri, mektepli tiyatrocu sayısının son derece az olması. Yakın zamana kadar bir elin parmaklarını geçmiyordu mektepli tiyatrocular.

Tekne Sahne gibi topluluklar yarı profesyonel anlamda tiyatro çalışmaları yaptılar. Kimi devam ediyor, kimi diğer topluluklar gibi dağıldılar. Kayseri'de tiyatro, gönül bağlayıp emek vereni

Son yıllarda Kayseri'de tiyatroya çok katkı sağlayan ekiplerden birinin Renkli Tebeşir Kültür ve Sanat derneği olduğunu söyleyebiliriz. 2011 yılında kurulan dernek, kendi ifadeleriyle "Kayseri'nin sosyal yaşamına yeni bir boyut kazandırma iddiasıyla yola çıktı." Bu tip derneklerin ömrü dikkate alındığında Renkli Tebeşir Kültür Sanat Derneğinin bugüne kadar tiyatro adına yapılan en istikrarlı çalışmalardan biri olduğu söylenebilir. Dernek bünyesinde, tiyatro çalışmaları, sahnelenen oyunlar dışında, temel fotoğrafçılık kursu, çocuklar için yaratıcı drama atölyeleri ve oyunculuk atölyeleri gibi farklı alanlarda da etkinlikler düzenleniyor.

Kayseri'de öteden beri en belirgin sanat etkinliğinin edebiyat olduğu rahatlıkla görülecektir. Geçmişten beri Kayseri'de edebiyat dergileri yayımlandığı görülecektir. Farklı edebî anlayışların oluşturduğu edebiyat muhitleri gerek yerel gerekse ulusal anlamda her zaman varlığını korumuştur. Birkaç sayı görünüp kaybolan edebiyat dergileri bir yana, Kayseri'de çıkan bazı dergiler oldukça uzun soluklu olmuş, hatta Türk edebiyatına birçok ismi kazandıracak kadar etkinlikleri olmuştur. Kayseri edebiyat dergiciliği açısından Türkiye'de birçok ilden daha ileri bir pozisyondadır denilebilir. Üstelik edebiyat görüşleri açısından çeşitlilik de söz konusudur. Edebiyatın dönemsel özelliklerini temsil

eden edebiyat dergileri her zaman var olagelmiştir. Dergiciliğin hemen yanı başında, dergicilik kadar etkin ve ağırlığı olan çalışmalar olmasa da Kayseri'de kitap yayıncılığı da edebî hayatın canlılığı nispetinde sürekliliği olan bir faaliyettir. Uzun ömürlü olmasalar da geçmişten günümüze yayıncılık da yapılmaktadır. Fakat yayıncılık, profesyonel bir sektör olma yoluna girmeyi başaramamıştır. Zaman zaman uygun ortamlar oluşsa da sürekliliği sağlanamamıştır. Bu açıdan bakıldığında Kayseri'nin Konya, Sivas, Bursa, Erzurum, Diyarbakır gibi diğer taşra şehirlerinin gerisinde kaldığı da söylenebilir. Yayıncılık sektörünün gelişimi için önemli unsurlardan biri taşra şehirlerindeki üniversiteler ve bu üniversitelerdeki akademisyenlerin varlığıdır. Kayseri'de akademisyenlere hizmet verecek yayın evi yatırımı yapılmadığı gibi, akademisyenler de mevcut yayınevleriyle iletişim içerisinde olmadıklarından şehrin bu potansiyeli atıl kalmaktadır. Çünkü Kayseri'de biri özel, üçü devlet olmak üzere toplam dört adet üniversite bulunmaktadır. Bu üniversitelerdeki öğrenciler ve akademisyenler topluca düşünüldüğünde, aslında nasıl bir imkânın değerlendirilmeden öylece kaldığı daha rahat anlaşılacaktır.

Kayseri'deki yazar ve şairler Türkiye Yazarlar Birliği Kayseri şubesi, Kaysader, Kayşad gibi sivil toplum kuruluşlarında bir araya gelmektedir. Bu dernekler çeşitli etkinlikler düzenlemektedirler. Bunların yanı sıra bu derneklerden bağımsız olarak hareket eden romancı, hikâyeci, yazar ve şairler de bulunmaktadır. Denilebilir ki Kayseri'de en kalabalık sanatçı topluluğunu edebiyat çevresi oluşturmaktadır.

Suretialem Fotoğraf ve Sinema Sanatı Derneği, Yücel Çakmaklı Film Atölyesi, Filmder gibi sinema ve fotoğraf sanatıyla ilgilenen sanatçıların bir araya geldiği, etkinlikler düzenlediği sivil toplum kuruluşları da mevcut. Bu derneklerden Suretialem, özellikle sosyal medya üzerinden uluslararası bir boyut kazanmış durumda. Yücel Çakmaklı Film Atölyesi de ulusal ve uluslararası yarışmalarda belgesel ve kısa film dalında birçok dereceye imza attıkları projelerle dikkat çekiyor. Yücel Çakmaklı Film Atölyesi'nin özverili gayretleri ile, bu yıl sekizincisi

düzenlenecek olan Kayseri Film Festivali Türkiye'de en çok dikkat çeken sinema festivallerinden biri. Filmder ise, verdiği oyunculuk dersleriyle Kayseri'deki sinema meraklılarına katkıda bulunan bir dernek oldu. Kayseri merkezli Tekden Yapım ise, sinema sanatına profesyonel anlamda yatırım yapıldığında bunun aynı zamanda kazançlı bir ticari faaliyet olduğunu Kayserili girişimcilere gösteren bir çalışma olarak dikkat çekiyor. Fotoğraf ve sinema etkinlikleri elbette burada zikrettiğimiz birkaç örnekle sınırlı değil. Özellikle fotoğraf sanatı konusunda Kayseri son yıllarda önemli gelişmeler göstermiştir. Erciyes Üniversitesi'nde bölümü de bulunan resim sanatı ise Kayseri'de bilinen temsilcilerinin dışında çok fazla izlerçevresi bulunmayan bir sanattır. Kültür Bakanlığına bağlı tek sergi salonu dar bir çevrenin ilgisiyle sınırlı kalmaktadır. Ressamlar ise, daha çok bireysel olarak çalışmakta, eserlerini şehir halkına sergileyebilme imkânına sahip olamamaktadır.

Kayseri'de hem eğitim, hem izlerçevre açısından öteden beri belirgin ilgi gören sanat dalı hiç şüphe yok ki müziktir. Geçmiş yıllarda halk eğitim merkezleri, belediye konservatuvarı tarafından verilen müzik dersleri daima büyük ilgi görmüştür. Ayrıca şehrin duayen müzisyenlerinin özel kurs yerlerinde çok sayıda iyi müzisyen yetişmiştir. Erciyes Üniversitesi Konservatuvarı da yüksek eğitimli müzisyenler yetiştirmiştir. Müzisyenler diğer sanatçılara nazaran sanatlarını icra etmek için daha uygun mekânlara sahip olmuşlar, izlerçevreleri ile bir araya gelme konusunda diğerlerinden daha şanslı olmuşlardır.

İl Kültür Müdürlüğü ve şehirdeki belediyeler çeşitli önem seviyelerinde ele alsalar da daima sanatın ve sanatçının en önemli himayecisi konumundadır. Bu kurumlar olmasa birçok sanat dalı çok daha bireysel çabaya mahkum olarak kalabilirdi. Kayseri Büyükşehir Belediyesi, şehirdeki sanatçılara sahip çıkmak adına Hunat Hatun Medresesi'ni özellikle geleneksel el sanatlarımızla ilgilenen sanatkârlara tahsis etti. Hunat Hatun Medresesi günümüzde bir kültür merkezi olarak faaliyet göstermektedir. Burada, Ney üretimi yapan ve ney üfleme dersleri de veren neyzenler, ebruzen, hattat, tezhip ustaları kendilerine ayrılan odalarda sanatlarını icra etmekteler. Bu yönüyle Hunat Medresesi adeta karma bir sergi vazifesini de sürekli olarak yerine getirmektedir. Gençler buradaki ustalardan geleneksel sanatlarımızı öğrenme fırsatı bulmakta, şehrimizi gezmeye gelenler geleneksel usullere uygun olarak hazırlanan eserleri alabilmektedirler.

Yine Kayseri Büyükşehir Belediyesi, restorasyonu tamamlanan Kayseri Kalesi'nde Sanatçılar Sokağı adıyla bir düzenleme yaptı. Sanatçılar Sokağı'nda toplam 24 stantta değişik sanat dallarıyla uğraşan sanatçılar bulunuyor. Deri işçiliği, seramik, heykel, yakma tablo, naht, oyuncak gibi ahşap işçilikleri, kaligrafi ve ebru sanatçıları; terzilik gibi el sanatları ile uğraşan, eserler veren sanatçılar bulunuyor. Kayseri Büyükşehir Belediyesinin kültür ve sanat adamlarına tahsis ettiği bir başka tarihî mekân da Yoğunburç. Yoğunburç'ta ise, Türkiye Yazarlar Birliği Kayseri şubesi faaliyet gösteriyor.

SONUÇ OLARAK TAŞRA

Kayseri tarihi boyunca daha çok ilim ve ticareti ile ön plana çıkmış bir şehirdir. Geçmişten beri şehirden sanatçılar çıkmış, sanat hemen her dalı itibarıyla yaşama imkânı bulmuştur. İlim ve ticaretin ön plana çıkmış olması, bu iki uğraşın gördüğü rağbet nedeniyle sanatın kısmen gölgede kalmasına neden olmuştur. Yüksek ve daha incelmiş zevkler gerektiren sanatların pratik, kısa vadede faydaları gözükmeyen uğraşlar olması, yararlarının insan hayatındaki yerini fark edebilmek için bilgi birikimi gerektirmesi gibi hususlar yüzünden Kayseri sanat alanında diğer alanlarla paralel bir gelişme gösterememiştir. Kadı Burhaneddin, Mimar Sinan, Ahmet Remzi Dede ve birçok sanatçı bünyesinden çıkmış olmasına rağmen, bu isimlere saygı gösterip değer vermekle birlikte, onların uğraşlarını sürdürmeye yönelik bir gayret, şehri kültür ve sanat yönüyle de geliştirme çabası ortaya çıkmamıştır.

Kayseri halkının pratik yararları ön plana çıkarması, zaman içerisinde Kayseri'nin ilim hayatının da tarihte kalmasıyla sonuçlanmış, günümüz itibarıyla şehir adeta sadece ticaretiyle anılır hâle gelmiştir.

Oysa bir medeniyetin gelişmesinde çok önemli olan ticari gelişmişliğin, gündelik hayata incelmiş zevkler olarak yansıması gerekir. Kayseri'de bunun gerçekleşmemiş olmasının nedeni ise merkezden bu yönde aldığı etkinin zayıflığıdır. İstanbul'a çok büyük sanatkârlar göndermiş –halen göndermeye devam ediyor- olsa bile, kârlı bir yatırım olarak görmediği için kültür ve sanata yeterli önemi vermemiştir. Yazının başında, talepte nitelik yoksa arzın bir nitelik taşıması beklenemez demiştik. Kayseri'nin sanatçıları, sanat hamileri, sanatsever izlerçevreleri taleplerindeki nitelik yoksunluğunu şehir hayatına yansıtmaktadırlar. Nitelik çabası güden sanatçılar da oldukça az ve kenarda kıyıda kalmış olduğundan, görüşleri ve eserleri ile şehrin kültür sanat hayatının gelişimine yeterli katkıyı sağlayamamaktadır.

Yukarıda bahsettiğimiz gibi, şehirde hemen hemen geleneksel ve modern tüm sanat dallarını icra eden sanatçılar bulunmaktadır. Bu sanatçıların kendi içlerinde bir araya geldikleri sivil toplum kuruluşları ve muhitler de mevcuttur. Fakat her sanat erbabı kendi sanatına olan ilgisizlikten yakınırken diğer sanatlara karşı ilgisiz ve lakayt kalmaktadır. Bu durum şehir, sanat ve sanatçı açısından iletişimsizlikten doğan büyük bir handikap olarak karşımızda durmaktadır. Edebiyat çevrelerinde çıkan dergileri okumayan, hatta bu tür dergilerden habersiz olan bir tiyatrocunun mevcudiyeti ne kadar olumsuz bir durumsa, hayatında hiç tiyatroya gitmeyen bir şair de o kadar vahim bir durum ortaya koymaktadır. Şehirdeki sanatçıların vizyonlarını kontrol etmeleri ve kimse izlemese bile birbirlerini takip edip birbirlerinden haberdar oldukları ölçüde nitelikli bir kültür sanat ortamı oluşacağını teslim etmeleri, gerekeni yapmaları elzemdir. Sanatçıların birbirleriyle iletişimsizliğinden doğan olumsuz sonuçlar şehre fatura edilmekte, Kayseri sanata değer vermeyen bir şehir olarak, bizzat Kayserili sanatçılar tarafından lanse edilmektedir. Sanatçıların oluşturacağı nitelikli bir sanat muhiti, sanatın yaşaması ve yaygınlaşması için gerekli olan sponsorluk müessesini de harekete geçirecektir. Sonuçta sanatsal yatırımların birçoğu sanatçıların ekonomik gücünü aşmakta, sanatın yaşaması için ekonomik yönden himaye edilmesi gerekmektedir. Bu sadece ülkemizde değil, tarih boyunca dünya sanatında böyle olmuştur. Sanat himaye ile gelişmiştir. Fakat himaye edilmeye değer bir potansiyel yoksa, bu şartlara sahip çevrelerden koruma ve destek beklemek de anlamsızdır. Sanatçılarımız

nitelikli eserleri ve şahsi çıkarlardan arınmış bir muhitle birlikte hareket kabiliyeti kazandıkları gün, şehirde yapılan işlere kıymet verecek, destekleyecek birilerinin mevcut olduğunu bizzat göreceklerdir. Neticede amatör çabalar kişisel zevklerle ilgilidir. Kimse kimsenin kişisel hobilerine maddi destek vermek zorunda değildir. Bu handikap aşıldığında şehrin mevcut potansiyelinin önemli ve kalıcı şekilde ortaya çıkacağı da rahatlıkla öngörülebilir.

Hâlihazırda, hem şehir halkından beklentisi yüksek olanlarda, hem her tür sanatla ilgilenen sanatçılarda sıklıkla dile gelen şikâyetlerin nedeni taşralılıktan kurtulamamaktır. Kayseri, kültür ve sanat bakımından ülkemizin diğer taşra şehirlerinden farklı değildir. Bu durumun dezavantajı vasatlıktır, vasatlık ise kolayca aşılabileceği için bir avantaj sunmaktadır. Yapılması gereken tek şey taşranın dar düşüncesinden sıyrılmanın yollarını hep birlikte aramaktır. Tüm taşra böyle bir yarışa girdiğinde ise medeniyet dediğimiz şeyin bir ayağı diğer unsurlarıyla daha uyumlu bir şekilde oluşmaya başlamış demektir. ■

Kente Bakışın Değişimleri

OSMAN SÜREYYA

MODERNLEŞMENİN GETİRDİĞİ DEĞİŞİM RÜZGÂRLARI, KÖKLÜ kentlerde sert esmiştir. İtalyan mimar Marinetti'nin *"biz artık katedrallerin değil muazzam caddelerin halkıyız"*[1] nutkuyla başlayan yıkım çağrısı yirminci yüzyılda asırlık kentleri zorlu sınava sokmuştu. Bu yıkımın amacı eski kentlerde baş gösteren sağlık ve trafik sorununu çözmekti. Bu çözüm için ortaya atılan plan; geniş, dümdüz caddeler, iki yanı ağaçlar dizili, sonunda anıtsal yapının yer aldığı ve iki yana dizili ve aynı cepheler ve mekânı hoyratça kullanan bir kent tasarısıydı. Yani motorlu araçların atlı arabaların yerine tercih edildiği ve geometrik düzende planlanmış yolların biçimlendirdiği doğallığı tartışılan bir kent hayali. Napoleon'un Paris'te denediği bu tarz kent yapılanmasını başarılı bir şekilde Stalin Moskova'da Gorki Caddesi'nde uygulamıştı.[2] Yollar anıtlaşıyordu ya da yollar yeni katedral oluyordu.[3] Şehrin ilgisini çekecek zafer alayları ve resmigeçitler bu caddelerde icra ediliyordu. Şehirler bir kimlikti. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türkiye şehirlerindeki geniş caddelerin açılma hedefi de biraz bu işleve hizmet içindi. İnsanların günlük ihtiyaçlarının ucuz ve rahat karşılanmasından öte insanların bir geçmişe yahut kimliğe sahip olduğunu hissettirecek manevi bir his vermeliydi.[4] Tabii ki bu planlama sonuç açısından değerlendirildiğinde kent için oldukça başarılı ve işlevsel girişim olsa da zamanın ve yaşayanların yığdığı anıları, tarihi veya belleği yok etmek zorundaydı. Kent sakinleri için asıl soru şu oluyordu: Zamanla anıların korunduğu ama değişime direnen bir yapılaşma mı yoksa değişim için belleğin feda edilebildiği ama işlev ve konforun tercih edildiği yenilenmiş kent planlaması mı? Kentler yaşamalıydı, parlak mazisinden güç alıp almamayı kentin sakinleri tercih edebilirdi ama nihayette kentler içinde yaşanılan zamanın ürünüydü. Siz bir kent için ne kadar hayal kurarsanız kurun, şehir sizi yine kendi gerekliliğine mecbur edecekti.

Anıtlaşan yollar da zamanla kentin yeni hafızası oluyordu. Düzenli cadde kurulurken yıkılan hanelerin hatıralarını gömse de. Örneğin Berlin'de Unter den Linden Caddesi'nin yaklaşık dört yüzyıllık hikâyesi vardır. Caddeye ismini veren ıhlamur ağaçları altında üniversite öğrencilerinin belli konuları hararetle tartıştığı anlatılır. Zaten caddenin çok yakınında Alexander von Humboldt Üniversitesi vardır. Cadde üstünde savaş kurbanlarını anmak için dikilmiş Neue Wache anıtı, Almanların meşhur hükümdarı II. Friedrich'in at üstünde heykeli gibi muhtelif anıtlar vardır. Sanmayın ki caddedeki ıhlamurlar asırlarca orada korunmuştu. II. Dünya Savaşı'ndan yıkımla çıkan Almanlar, Berlin'i yeniden inşa ederken burada yok olan ağaçları yeniden dikmişler ve cadde tekrar yeşillenmişti. Bu duruma bir başka örnek de Konya'dan gelsin. 1970'lerin meşhur belediye başkanı Ahmet Hilmi Nalçacı, Konya'da toptan imar faaliyeti teşebbüsünde bulunmuş ve yan yana binaların ve ağaçların dizildiği düz cadde planını uygulamıştır.

1 Spiro Kostof, "Majesteleri Kazma", Şehirler ve Sokaklar, ed. Zeynep Çelik vd. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2017. s. 17.

2 Bkz. Kostof, a.g.e. s. 115.

3 Kostof, a.g.e. s. 21.

4 Kostof, a.g.e. s. 33.

Bugün Nalçacı Caddesi adı verilen ve o dönemde şehrin modern ve gelişmiş yüzünü temsil eden bu plan Konya'nın Selçuklu başkenti kimliğinden sıyrıldığını göstermektedir. Nitekim bu genel imar faaliyetleri uygulanırken eski yerleşimler tamamen ortadan kaldırılmıştı. Yavuz Taşçı, Şevki Vanlı, Filiz Coşkun ve Ali C. Özkaşıkçı gibi modern mimarların yaptığı tasarımlar oldukça farklı bir yüz sunmuştu kente. Daha ilginci de, aşağıda detaylıca bahsedeceğimiz perspektif uygulamasının ülkemizdeki başarılı örneklerinden birisi de Konya kent merkezinde uygulanan Nalçacı, Ankara, Alaaddin Caddeleri olmuştu.

Herhangi bir kentte boydan boya uzanan dümdüz caddeler bizde hayranlık uyandırmaktadır. Özellikle yolun tam ortasında durup ufuk noktasına baktığımızda sağlı sollu dizilmiş ağaçların veya aynı boyda apartmanların ufka giderken küçülüşünün fotoğrafını çekmekten haz duyarız. Yahut bir bina kompleksinde (örn. saray, üniversite kampüsü) yapıların dizilişinde veya bahçe tasarımında perspektif gözümüze uyumlu yahut dingin görünmektedir. Bu hoş görünümün altında resim sanatında yaşanan devrimler yatmaktadır. Elbette caddenin bu görünümü bize doğal görünse de görünen perspektif kısmen yapaydır.

Aslında hikâye 15. yüzyılda resim sanatına hâkim olan geometrik perspektif tekniğinin kent planına uygulanması ile başlar. Raffaello, Michelangelo ve da Vinci ile güçlenen perspektif, 19. yüzyılın sonlarına dek Batı görsel sanatının muteber tekniği olmuştur. Bu teknik iki boyutlu resim tuvaline üç boyutlu derinlik katmayı hedefliyordu. Esere bakan kişi, baştan aşağı doğal görünen ve ışık ve gölgenin maharetle kullanıldığı derinlikli ve odaklı perspektiften ötürü resimlerden etkilenmeliydi. Tabii olarak kent planlayıcıları ve mimarlar da aynı itki ile tasarımlarına başlamışlardı. Aynı şekilde şehrin bir bölümüne, bir yapıya, bir sokağa bakan bu derinliği hissetmeliydi. Rönesans kentleri bu tarz tasarımcı mimarlara emanet edilmişti. Perspektif derinliğini dış dünyada maharetle uygulanmanın en etkili yolu düz sokak ve cadde ya da dikdörtgen zeminde uygulanan bahçe inşasıydı. Düz sokak, bakan kişi ile ufuk noktası arasında doğrusal çizgi oluyor ve çizginin ikiye böldüğü manzara simetrik bir şekilde ufuk çizgisine uzanan doğrulardan oluşuyordu. Göze en yakın tabii olarak en büyük ve renkleri en canlı olduğu hâlde gözün en uzağı ufuk çizgisinde nesneler matlaşmış ve pek ziyade küçülmüş olacaktı. VI. Sixtus'un Roma'sı ve Medicilerin Floransa'sı bu dönemin karakteristik kentleri olmuştu. Rönesans katedrallerinin kendilerinden öncekilerden farkı, orta bölümde sıralı kubbeler ya da kavisli tavanları destekleyen dizili sütunlar ufka doğru görece derinlik veriyordu. Aynı zamanda içeri giren kişi, az ışığın etkisiyle duvarların belirsizleşmesi sayesinde iç mekânın görece büyük olduğu havasına kapılacaktı. Düz cadde fikri tabii ki Rönesans mimarlarının bulduğu tarz değildi. Antik Yunan ve Roma kentlerinde ara ara tercih edilmekteydi. Hatta Roma'da ordunun resmigeçit törenleri için bu tür caddeler tasarlanmıştı.

Perspektifin arkasında gerçekliğe en yakın olma inancı ve çabası yatar. Yukarıda da tartıştığımız gibi Batı resmini karakterize eden perspektif, mimaride bir kompozisyondaki her nesnenin birbiriyle bağlantısını ortaya koyar. Bir başka deyişle bir noktada duran kişi kente baktığında gözün kadrajına giren her bir unsurun yahut yapının birbiriyle bağlantılı şekilde bir kompozisyonda konumlandığını görmelidir. Yapılar arasındaki bağlantı, gözün odaklandığı noktaya uzanan hayalî doğrular üzerinde kurulur. Yani kompozisyon, tamamen yatay düzlemde kurulduğunda elde edilmeliydi.[5] Geniş ve dümdüz uzanan cadde tasarımı, bu yatay kompozisyonun kente kattığı şahane etkiyi hemen sunacaktı. Tabii resimde perspektifi tercih etmeyen Çin ve İslamî görsel kültürde böyle bir kompozisyon çıkması acayip olurdu. Nitekim tıpkı İslamî minyatürde olduğu gibi Çin ressamları, iki boyutlu kâğıda çizilen resimlerin iki boyutlu olması gerektiğini düşünmekteydiler. Doğal olarak kâğıdın düz olduğunu düşündüğümüzde haklıydılar.[6] Bunun yanı sıra İslamî sanat felsefesinde gözün sadece renkler ve şekilleri görmekten öteye geçemediği ve eşyanın hakikatine ulaşamadığı anlayışı vardı. Bu nedenle sadece görüneni gören göz eşyanın hakikatine ulaşamadığı için gerçekçilik iddiasına da itiraz etmektedir.[7] Bu nedenle minyatürdeki figürlerin yüzünde ve hareketlerinde onların duygusal durumlarına dair nüans görülmediği gibi[8] resmi dikeyleştiren bu tarz çizim de hoş görülmez.[9] Hâlbuki Batılı resimde tabloya konan her bir figürün yüz ifadesi, baktığı taraf gibi detaylar farklılaşmış ve adeta figürler canlanmış ve resme bakan kişiye bakar olmuştur.[10] Yani sanat bir nesne olmaktan çıkıp özne olmuştur.[11] Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanında hikâyeleştirdiği konu, İslamî ve Batılı bakışın farklılığının Osmanlı nakkaşları nezdinde tartışılmasıdır. Ama Avrupa, perspektifin doğal görme normunun tezahürü olduğunu düşünmekte ve bu gerçekçiliği de ilerleme olarak görmekteydi.[12] Avrupa, bu perspektif tekniğini hâkim olduğu toplumlara

5 Steen Eiler Rasmussen, Şehirler ve Yapılar, çev. Deniz Özden, İstanbul: Arketon Yayınları, 2020. s. 44.

6 Rasmussen, a.g.e. s. 40.

7 Özlem Hemiş, *Gözün Menzili - İslami Coğrafyada Bakışın Serüveni*, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2020. s. 336-37.

8 Hemiş, a.g.e. s. 332.

9 Hemiş, a.g.e. s. 337.

10 Hans Belting, *Floransa ve Bağdat - Doğuda ve Batıda Bakışın Tarihi*, çev. Zehra Aksu Yılmazer, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2020. s. 94.

11 Belting. a.g.e. s. 91

12 Belting, a.g.e. s. 52.

aktardığında İslamî kentler de bu yeni kompozisyona uydurulmaya zorlanmıştı.

İslamî resim sanatında derinlikli perspektife yer verilmez. Manzaradaki derinlik, boyama tekniği ve renk tercihleri ile bakan kişiye hissettirilir. Bütün pastoral manzaralarda gökyüzü arka planda olduğu için minyatürde de ilk gökyüzü konur kâğıda. Ardından –varsa- orman, dağ, tepe vs. Uzaktan yakına kadar kademe kademe, üst üste boyanır ya da boya akıtılır. Perdeleme adı verilen bu teknikte resim kâğıdı, yukarıdan aşağı doğru taksim edilir ve nesneler ve figürlerden arkada olanın üstte önde olanın da altta olduğu bir düzende yerleşir.[13] Nesnelerin ve figürlerin boyutu ise önem sırasına göre çeşitlilik gösterir. Minyatürde sultan veya onun gibi önemli kişi (âlim vs.) varsa yüz hatlarına kadar detaylı ve boyut olarak da biraz büyük çizilir. Diğerleri de onun nispetindeki derecesine göre çizilir. Çok figürlü minyatürlerde kalabalık detaylar neredeyse hazır görsellerin yan yana yerleştirilmesi gibi durmaktadır. Bu durum aslında İslamî kentlerde de görülür. İslamî kentlerin dağınıklığı nedeniyle genel bir kent planlamasının olmadığı düşünülmektedir.

Minyatürlerde onlara bakan kişinin odaklanması gereken nokta bulunmadığı gibi çoğu minyatür çoklu odak noktasını haizdir.[14] Bu durum yukarıda bahsettiğimiz perspektif tekniği ile çelişmektedir. Perspektif tekniğinin sağladığı görece düzgünlük İslamî görsel sanatta yer bulmadığı için İslamî kentlerde de kuşbakışı bakıldığında bu düzgünlüğe rastlanmaz. Bu nedenle bu kentlerde boydan boya uzanan düz bir cadde bulunmaz. Ya da ufka doğru daralan ve küçülen yapıların olduğu bir manzara da açılmaz. Yine minyatür tarzından yola çıkarsak minyatürlerde sadece belli figür ve nesnelerin ebat olarak büyük olduğu ve detaylandırıldığından bahsetmiştik. İslamî kentlerde de evler ve sokaklar çok önemli değildir. Daha çok insanların ortak kullanım yerleri olan camiler, hanlar, çarşılar ve medreseler ön plandadır ve bu yapılar diğerlerine nispeten şahane

13 Hemiş, a.g.e. s. 342.

14 Hemiş, a.g.e. s. 336.

ve gösterişlidir. Bırakın uzun soluklu evleri, çok az saray ve konak bugünlere erişebilmiştir. Hatta bu durumun tezahür ettiği yerlerden birisi de Matrakçı Nasuh'un çizdiği kent tasvirlerinde görülmektedir. Anadolu'daki birçok kenti tasvir eden Nasuh, genellikle kentlerin önemli yapılarını küçük detayına kadar çizerken meskenlere fazla yer vermemiştir. Doğal olarak mesken yerleşimi tasarımı İslamî kent için önemli noktada değildir. Batı'da vatandaşın yaşadığı yerler dâhil edilerek yapılan toptan kent tasarımları Rönesans'ta başlayan dünyevileşme ile kendisini göstermeye başlar. Ticaretin gelişmesi ve burjuvazinin güçlenmesi ile insanların bu dünyaya odaklanması tabii olarak bu dünyaya dair somut yatırımlara iter. Ortaçağlar boyunca ihmal edilmiş zamana direnen ve konforu olan ev ve villa inşası Rönesans'tan itibaren güçlenmeye başlar.[15] Böylece kenti bir bütün olarak ele alıp onu bir düzene sokma fikri resimdeki perspektif sanatının yarattığı devrim ile paralel ilerlemişti. Perspektifin mecbur bıraktığı bakış nedeniyle düz cadde için dereler doldurulmuş tepeler düzletilmişti. Doğal olana karşı girişilen bu yoğun müdahale aslında kent tasarımının yine doğal görme biçimine uydurulması için girişilen uğraştı. Kimilerine göre despotik olarak telakki edilen bu müdahale birçok insanın yerinden edilmesiyle ancak gerçekleştirilebilirdi. Hem Avrupa'nın hem de ülkemizin birçok kentinde toptan yapılan kent inşası esnasında bu durum görülmüştü. Yani büyük ve düz cadde inşası yeni hafıza yaratırken şehrin mevcut hafızasını da ortadan kaldırıyordu. Tabii ki kentler dinamikti ve kendisini mütemadiyen değiştirecekti. Bu nedenle kentte uzun soluklu hafızadan bahsettiğimizde doğal olmayan hatıralar önümüze çıkacaktır. Yani yıllar önce yıkılmış eski bir yapı restore edilerek ya da yeniden yapılarak hafızanın canlanması çabası vardı. Bu çaba kent sakinlerinin kent belleğini koruyarak kentin hava değişimine karşı geliştirdiği muhafazakâr tepkiydi. Ancak bu çaba çerçevesinde yapılan restorasyonlar ve yeniden inşa faaliyetleri belleği korumuş olsa da kentin sahip olduğu havayı yapaylaştırıyordu. Bu nedenle kentler, nehir gibi akmalıydı ama yatağını koruyarak ya da yatağını değiştirerek...

İslamî sanatta perspektif yok muydu veya perspektifin olmaması bir tür eksiklik mi sorusuna geldiğimizde İbnu'l-Heysem gibi optik geometrisi alanında bilim tarihinde çığır açan bilim insanlarını yetiştiren bu kültürün, pekâlâ perspektifi fark etmiş olması beklenirdi.[16] Hakeza gözün nasıl gördüğü ve ışığın doğrusal ilerlediği gibi bugün optik biliminin temellerini oluşturan konularda bilim tarihinde ilk doğru açıklamaları yapan İbnu'l-Heysem'di. Rönesans ressamlarının görsel sanatta yaptığı devrimin zemininde, görülen ile gören arasındaki ilişkiyi değiştirmek olmuştur. Görülen eser (tablo, yapı vs.) görenin gözüne doğrudan temas etmeye uygun şekilde tasarlanmıştı. Özellikle portrelerdeki gözler adeta size bakmaktadır. Batı resmindeki bu değişim, İbnu'l-Heysem'in optik teorilerinin Avrupa'ya aktarımı ve üstüne yapılan tetkikler neticesinde oluşmuştu. Gören ve görülen arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanması perspektifi mecbur kılmıştı. Bu nedenle odaklı toptan bakışın önemi ortaya çıkmıştır. Ancak İslamî minyatürde figürler gözlerini sizden kaçırmaktadır. Hâlbuki dinin temeli olan *tevhid* mefhumu, İslamî sanatı biçimlendirmiş olsa da

15 Rasmussen, a.g.e. s. 31.

16 Bkz. Belting, a.g.e. s. 118-134.

İslamî nazarda bir kente veya dünyaya yekpare bakış felsefesi sadece soyut ve metafizik temellerle mahduttu. Bu nedenle İslamî görsel sanatta optik biliminde geometrinin mucizevi işlevi "Arabesk" adı verilen yapı duvarlarına işlenen desenlerde kendisini göstermişti. Endülüs ve Selçuki Orta Asya'da hem dış duvarlarda hem de iç mimaride şaşalı bina tasarımı soyut ile somut olanın birleşimini hedefliyordu. İç duvarları süsleyen geometrik desenler, duvarların yarattığı sınırlı mekân algısını ortadan kaldırabiliyordu. Nitekim geometrinin, gözün görme işlevinde itidal yaratma etkisi vardı.[17]

İslamî hane mimarisinde dış görünümün tevazu göstermesi ilkedir. Hanede yaşayanların hususi zevkleri ev iç mimarlığında kendisini göstermektedir. Bu mantığın altında İslam'ın mahremiyet normları yer almaktaydı. Ayrıca Turgut Cansever'in vurguladığı üzere İslamî hane mimarisi öncelikle işlevselliği esas aldığı için ihtiyacın değişmesine göre kolayca yıkılıp yapılabilen ahşap ya da kerpiç malzemeler tercih edilmişti.[18] Ancak işlevsellik sadece İslamî mimaride değil Batı mimarisinde de mevcuttur. Özellikle modernleşen kentler, tamamen bu işlevselliği esas alan ve konforu ikinci plana itip pratikliği önceleyen mantaliteyle planlanmıştı.

İslami görsel sanatta optik biliminde geometrinin mucizevi işlevi "Arabesk" adı verilen yapı duvarlarına işlenen desenlerde kendisini göstermişti. Endülüs ve Selçuki Orta Asya'da hem dış duvarlarda hem de iç mimaride şaşalı bina tasarımı soyut ile somut olanın birleşimini hedefliyordu. İç duvarları süsleyen geometrik desenler, duvarların yarattığı sınırlı mekân algısını ortadan kaldırabiliyordu.

Gerçekten bir kentte yapılar hafızayı mı temsil ediyordu? Akif Emre mimarinin şehir hafızası olduğunu söylerdi. Asya toplumlarında aynı yapıların belli zaman geçtikten sonra yıkılıp yeniden yapılması, hafızanın tazelenmesi olarak değildir, onlarda zaman okunun doğrusal değil döngüsel ilerlediğini göstermektedir. Ama bizim tarihimiz doğrusal ilerliyordu. Öteki dünya inancı olan toplumlarda tarih tabii olarak doğrusal ilerlerdi. Ya da ebediyet tutkusu olan toplumlar da aynı hevese sahipti. Bu nedenle yapı ile hafıza arasındaki ilişkimiz yapının ne kadar uzun sürede bize anı biriktirdiği ile orantılıydı. Hakeza semavi dinlerin inançlıları, evrenin yegâne sahibi için inşa ettikleri ilahi mabetleri adeta O'nun Sonsuzluk'una ve Yaratıcılık'ına yaraşırcasına sağlam ve muhkem inşa etmek isterlerdi. İnce Minare Medresesi'nin taç kapısındaki düğüm motifleri Konya'ya yolu düşenlerin dikkatini çekmiştir. Düğüm eski Asya inancında sonsuz ya da ilahi bilgi ile kendimizin birbiri ile olan irtibatını temsil ediyordu. Nitekim Kur'an ayetlerinin olduğu tezyinatın ortasında estetik duran düğüm, ilahi söz ile biz fanileri bağlamıştı.[19] Ağaçlara ve türbe demirlerine bağlanan düğüm de aynı amacı güdüyordu. Yine de bu motifler, temsiller veya belleği oluşturan unsurlar kentle birlikte değişecekti. ■

17 Belting, a.g.e. s. 124.

18 Turgut Cansever, İslam'da Şehir ve Mimari, İstanbul: Timaş Yayınları, 2016. s. 31-33.

19 Hemiş, a.g.e. s. 46.

İsmet Özel'in Şiirlerinde Şehir II*

ALİ YILDIZ
Dr. Öğr. Üyesi Yıldız Üniversitesi

** 11. sayımızdaki yazının devamıdır.*

3-ŞEHİRLE SAVAŞIN YENİ BİR BOYUT KAZANMASI

İsmet Özel'in şiirlerinde şehir imgesinin işaret ettiği anlam alanını unsurları ve özellikleriyle kapitalist sistem teşkil ederken İsmet Özel'in İslam'a yönelmesi ve ihtida etmesi sürecinde yazdığı şiirlerde söz konusu alan "küfür"le birleşir. Bu bir değişim değil, tamamlanmadır. Böylece şairin şehre, yani kapitalist sisteme aykırılığı ve onunla savaşı, daha geniş ve daha derin bir nitelik kazanır. Çünkü şair, bir Müslüman olarak aslında şehrin mahiyetini daha derinden kavrama imkânına ulaşmıştır.

İsmet Özel'in şiirine küfür kavramı Kanla Kirlenmiş Evrak'la girer. Başlıktan başlayarak yazma fiili ile alakalı kelimelerle (evrak, yazmak, adres, rapor, satır, sayfa, kitap) biçimlenen şiirde, şairin iç dönüşümü sırasındaki ruh hâli bütün ağırlığı ile hissedilir.

Şiir üç bölümden müteşekkildir. Her bölüm aynı mısra ile başlar. Fakat şehir imgesinin yer aldığı üçüncü bölümde ilk mısraın fonksiyonu farklıdır. İlk iki bölümde ilk mısra müstakil birer cümledir; üçüncü bölümde ise uzun bir cümlenin başlangıcını oluşturur. Şehir imgesi ve küfür kavramı şiirin ikinci bölümünde karşımıza çıkar:

Karanlık sözler yazıyorum hayatım hakkında.
Ve rüzgâr buruşturuyor polis raporlarını
kadınlar fazlasıyla günaha giriyorlar
bazı solgun gömleklerin çözük düğmelerinden
çelik tırpan gibi silkiniyor çocuklar
denizin satırları arasında.
Gece arsızca kükrüyor paslı beyninde şehrin
Küfre yaklaştıkça inancım artıyor.

İlk mısrası teşkil eden ilk cümleden sonra ikinci mısraın ve cümlenin "ve" bağlacıyla başlaması; iki cümle arasında, başka bir ifadeyle iki cümlenin ifade ettiği olaylar arasında, burada dile getirilmeyen birçok olayın yer aldığını hissettirir. Şair şimdiki zamanda hayatı hakkında "karanlık sözler yazmaktadır, fakat bu noktaya gelinceye kadar neler neler olmuştur! Anlaşıldığı üzere "ve" bağlacının, şiirde şairin hayatı hakkında karanlık sözler yazmasına sebep olan uzun bir geçmiş zamanı ifade etmek, sonra da yeniden şimdiki zamana dönüşü sağlamak gibi bir işlevi vardır. Şimdiki zamanda "rüzgâr" polis raporlarını buruşturmaktadır. Rüzgâr kelimesi, eş zamanlı olarak iki farklı anlamı, zaman ve yel anlamlarını ifade eder. Böylece bir anlam zenginliği ortaya çıkar: Hem rüzgâr yel olarak bir tür evrak olan polis raporlarını buruşturmakta hem de zaman polis raporlarını buruşturmakta, yani artık hükümsüz, işlevsiz bırakmaktadır. Polis raporlarının varlığı şairin sistem karşısındaki aykırı tutumunun bir sonucudur. Peki, şimdiki zamanda raporların da artık buruşmasıyla bu tutum son mu bulmuştur? Hayır, aynı tutumun daha farklı ve daha güçlü bir şekilde devam ettiğini sonraki mısralardan anlıyoruz.

Şair artık şehre baktığı zaman belki de daha önce fark etmediği şeyler görmektedir. Bunlardan biri, "kadınların bazı solgun gömleklerin çözük düğmelerinden" günaha girmeleridir. Polis raporlarının buruşmuş olmasıyla, kadınların günaha girdiği gömleklerin solgun olması arasındaki

tenasübün yanı sıra mısradaki söyleyişin özelliğine de dikkat etmek gerekir. Girmek fiili yine eş zamanlı olarak iki ayrı anlamda kullanılmıştır: Asıl anlamıyla gömleklerin çözük düğmelerinden içeri girmek ve günah işlemek. Asıl anlatılan elbette günah işlemektir, fakat bunun anlatılabilmesi için şair, dilin imkânlarını genişletmektedir.

Kadınların fazlasıyla günaha girmesinin ifade ettiği menfi hareketin mukabili "çocukların denizin satırları arasında çelik tırpan gibi silkinmesi"dir. Çocuk imgesi, çağrıştırdığı saflık, masumiyet gibi bütün anlamların yanı sıra mısrada ifade edilen işleviyle müspet bir hareketi ifade eder. "Denizin satırları" terkibindeki "satır", şiirin bütününde yazı ile ilgili anlam taşıyan ve birbirini bütünleyen kelimelerden biridir. Bu anlamın denizle birlikte tahayyül edilmesi, şiirdeki imgenin neye işaret ettiğinin anlaşılmasını sağlar; "denizin satırları"nın işaret ettiği şey, denizin dalgalarıdır. Burada geçen "tırpan" ile şiirin ilk bölümündeki "çapa" arasındaki tenasübe yine dikkat etmeliyiz. Çapa bir bitkinin büyümesi, tırpan ise büyümüş olgunlaşmış ekinin hasat edilmesi için gereklidir. Bu itibarla birbirini tamamlarlar. Çocukların "denizin satırları" arasında "çelik tırpan gibi silkinmesi", yani çocukların denizin dalgaları arasındaki silkinişinin, tırpanın hareketine benzetilmesi çocuklarla dalgalar ve bundan dolayı da deniz arasında bir özdeşlik olduğunu düşünmeyi gerektirir. Çünkü dalgaların yükselip alçalmasıyla tırpanın kaldırılıp indirilmesi arasında büyük bir benzerlik vardır. Şiirin bu bölümünde deniz, ilk bölümdeki toprağın mukabilidir. Toprak ve deniz ve bunlar etrafında imgeye dayalı söyleyiş biçiminin ifade ettiği müspet anlam alanı ile şehir imgesi ve onun ifade ettiği anlam alanı arasında tam bir zıtlık vardır. Nitekim şiirin ikinci bölümünün son iki mısraında ve son cümlesinde bu zıtlık çok çarpıcı bir şekilde ifade edilmiştir.

İlk mısrada yine bir hareket söz konusudur: Gece şehrin paslı beyninde kükremektedir. Bu mısradaki menfi anlamın mukabili olarak ikinci mısradaki hareket şairin küfre yaklaştıkça inancının artması şeklinde ifade edilir. Gece imgesi, karanlığı çağrıştırması itibarıyla küfürle, küfür de bir önceki bölümde geçen günahla ilişkilidir. Gecenin yerinin şehrin paslı beyni olması ve oradan kükremesi, gece ile ve onun ifade ettiği küfür ile şehrin özdeş olduğunu gösterir. Pas, metali çağrıştırdığı için paslı beyin metalden yapılmış bir beyni düşünmeyi gerektirir. Beyin vücudu idare eden uzuv olduğuna göre şehri idare eden, şehrin düzenini belirleyen "paslı beynin", şehirdeki hayat düzeni ile teknoloji arasındaki münasebeti ifade ettiği açıktır. Çünkü şehirde hayatın düzenini, işleyişini, metallerle varlık gösteren teknoloji belirlemektedir. Beynin paslı oluşu, çürüdüğünü gösterir. Demek ki mevcut düzenin beyni, yani teknoloji artık çürümüştür. Bu çürümeyle şairin teknolojinin işleyişiyle ilgili

bir hükmü değil, mahiyetiyle ilgili bir hakikati ifade ettiği anlaşılmaktadır. Gecenin bütün kükremesine, patırtısına gürültüsüne rağmen bu beyin çürümüş bir beyindir, çünkü küfürle özdeştir ve küfre dayalıdır.

İkinci mısrada küfür geceyi ve onun paslı beynini karşılayacak şekilde yer alır. Şairin küfre yaklaştıkça inancının artması, tezatlı bir ifade gibi görünse de öyle değildir veya buradaki tezat şairin duyduğu ve duyurmak istediği hakikati güçlü bir şekilde ifade etmek için kullanılmıştır. Küfre yaklaşmakla inanç nasıl artar? Bu soruyu sorarken küfre yaklaşmanın inancı artıran değil, azaltan hatta yok eden bir fiil olduğu kabul edilmiş olur. Hâlbuki yaklaşmak, yakın olmak sadece benimsemeyi, kabul etmeyi ifade etmez. Şairin küfre yaklaşmasının savaş sırasında düşmanına yaklaşan bir savaşçının yaklaşması gibi olduğunu düşünmeliyiz. Bu aynı zamanda tanımak, bilmek, iyice öğrenmek anlamına da gelir. Dolayısıyla küfre bu anlamda yaklaşan kişi, onu daha iyi tanıdığı, bildiği için inancında bir azalma olmaz, bilakis inancı artar. Bu çerçevede inanç küfrün zıddıdır ve imanı ifade eder. Mısrada inancın azalmasından bahsetmesinden hareketle imanda azalma artma olmayacağı öne sürülerek bu sonuca itiraz edilebilir. İnancın iman anlamında kullanılması durumunda azalmasından artmasından bahsedilmesi, azalma ve artmayı iman kavramına uygun bir şekilde anlamayı mümkün kıldığı için bu itiraz yersizdir. İmanı ifade edecek şekilde inanç kelimesi kullanıldığında inancın artması, inancın kesinlik kazanması, daha güçlü hâle gelmesi demek olur. Bununla birlikte şairin iman kelimesi yerine niçin inanç kelimesini tercih ettiği de düşünülmelidir. Bu takdirde inancın sadece imanı değil, aynı zamanda şiirin bağlamı içinde başka bir anlamı da yine eş zamanlı olarak ifade ettiği anlaşılır. Şair şehre, şehrin paslı beynine yaklaştıkça -bu yaklaşmanın gecenin kükremesine rağmen cesaretle sürdürüldüğü unutulmamalıdır- sadece imanının daha kuvvetli hâle geldiğini değil, bu beynin çürümüşlüğüne, mağlup edileceğine dair inancının da arttığını hissetmektedir. Bu noktada Hakk'ın zıddı olarak batılın da kelime anlamı itibarıyla butlanı, yani çürümüşlüğü ifade ettiği hatırlanabilir.

İsmet Özel'in şiirinde, Kanla Kirlenmiş Evrak şiiriyle birlikte şehir imgesi, imanın zıddı olarak küfrü ifade etmeye başlar. Bu, İsmet Özel'in şiirinde, şehrin bir imge olarak kapitalist sistemi ve ona olan aykırılığı ifade etmesi gerçeğini değiştirmez, bilakis kapitalizm küfre dayalı olduğu için şairin kapitalizmi ve kapitalizm karşıtlığını daha da güçlü bir şekilde ifade etmesini mümkün kılar.

Esenlik Bildirisi'nde sözü edilen şehir, yine tabiattan kopuk ve ona aykırı niteliğiyle kapitalizmin hükmünü yürüttüğü şehirdir:

Bir şehrin urgan satılan çarşıları kenevir
kandil geceleri bir şehrin buhur kokmuyorsa
yağmurdan sonra sokaklar ortadan kalkmıyorsa
o şehirden öcalmanın vakti gelmiş demektir.

İsmet Özel'in Kanla Kirlenmiş Evrak'tan önceki şiirlerinde şehir imgesinin kapitalist düzene işaret eden özellikleri daha ziyade tabiata ait imgeler aracılığıyla şehirle tabiat arasındaki zıtlık vurgulanarak ifade edilir. Kanla Kirlenmiş Evrak'la birlikte şehrin, tabiatın yanı sıra, İslâm'a dayalı imgelerle İslâm'a zıtlığı da dile getirilir. Urgan satılan çarşıların kenevir kokmaması, yağmurdan sonra sokakların ortadan kalkmaması, şehrin tabiata; kandil gecelerinin buhur kokmaması ise İslâm'a aykırı yapısına işaret eder. Şiirde böyle bir şehirden öç almanın vaktinin geldiğinin belirtilmesi, şehrin yok ettiği şeyleri ikame etmenin vaktinin gelmesi demek olur. Bu ise şehri yok etmekle mümkündür. Bu gerçekleştiği takdirde; hastalıktan, âfetten kurtulup esenliğe, yani sağlık, selâmete erişmek mümkün olacaktır.

Amentü'de

İşte şehirleri bayındır gösteren yalan

mısraı ile kapitalizmin teknolojiye dayalı işleyişinin viran ettiği şehirlerin insanlara nasıl bayındır gösterildiğine işaret edilir. Geniş yolları, otomobillerin, mekanik ve elektronik çeşitli ıvır zıvırların varlığıyla şehirler bayındır gösterilmekte, böylece onların yok edilen özellikleri gizlenmektedir.

4-ŞEHİR AHALİSİ

İsmet Özel'in şiirlerinde şehirde yaşayan insanlar, önce şehrin nitelikleriyle birlikte söz konusu edilir. Bu noktada şehirde yaşayan ve aralarında şairin de olduğu insanlar, şehrin düzenini benimsemiş kişiler olarak değil, bu düzenin menfi yapısına maruz kalan kişiler olarak karşımıza çıkar.

Mazot'ta şehrin kirliliği ve şehirdeki tekdüze hayat şöyle anlatılır:

Besbelli ki leşler koruyor şehrin bedenlerini
göğsünün kafesinde yalnızca pasak
biliyorsun korkutulmuş bir kızın
yüreğinden fışkıran beyaz güvercinleri
sabahın köründe kalkan tirenlerdeki nefret
hergün aynı kalafat yerine çekilmenin nefreti

Bu mısralarda şehir ve trenlerin teşhisle, yani onları kişileştirerek anlatılması, dolaylı olarak şehirde yaşayan insanların hâlini de hissetmeyi sağlar. Şehirle birlikte şehirde yaşayanların da anlatıldığını söyleyebiliriz. "Şehrin bedenleri" ifadesinde beden, anlaşılacağı üzere duvar anlamındadır. Şehrin duvarlarını leşlerin koruyor olması, şehrin kendisinin de çürümüş ve kokmuş olduğuna işaret eder. Leş, sadece ölmüş olmayı değil, bozulmayı, çürümeyi ve bundan kaynaklanan pisliği ve kötü kokuyu da dile getirir. Şehrin duvarlarını leşler koruduğu için şehir varlığını sürdürebilmektedir. Yine aynı sebepten dolayı şehrin göğsünün kafesinde sadece pasak vardır. Beden ve kafes kelimeleri arasındaki tenasübün ortaya çıkardığı çağrışımla şehrin aynı zamanda bir hapishane olarak tasavvur edildiği anlaşılır. Şehrin kirliliğini sadece maddî bir kirlilik olarak düşünmemek gerekir. Elbette şehir yapısı gereği maddî olarak kirlidir, fakat aynı zamanda mahiyeti itibarıyla da kirlidir.

"Korkutulmuş bir kız", nitelik itibarıyla şehre zıt bir imgedir. Kız'ın korkutulmuş olması şehirle alakalı olmalıdır. "Yüreğinden fışkıran beyaz güvercinler", şehrin kirliliğine, bedenlerinin leşler tarafından korunuyor olmasına verilen bir cevaptır. Müspet çağrışımlar uyandıran "güvercinler" şehrin duvarlarını ve göğsünün kafesini aşabilir. Çünkü korkutulmuş bir kızın yüreğinden fışkırmaktadır.

Şehirde yaşayan insanların varlığı daha somut olarak "trenlerle" ifade edilir. Sabahın köründe kalkan sadece trenler değil, işe gitmek için o trenlere binmek zorunda olan insanlardır. Dolayısıyla trenlerdeki nefret de aslında insanlardaki nefretin bir yansımasıdır. Tıpkı trenler gibi insanların da her gün aynı kalafat yerine çekildiğini düşünebiliriz.

Şehrin insanlar üzerindeki tesiri korku ve nefretin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Leşlerin sebep olduğu korku ve gayri insanî tekdüzeliğin uyandırdığı nefret...

Tahrik'te şehirde yaşayan insanlarla karşılaşırız:

(...)
elbiseler içindeyiz şehrin içinde
önümüz iliklenmiş, ayakkaplarımız bağlı
kimsenin uykusunun fesleğen koktuğu yok
altıkırkbeşte vapur ve sancı geç saatlerde
(...)

Şehir düzeninin insan üzerindeki tahakkümü ve yaşanan hayatın sıkıntılı ve tekdüze niteliği şiirde, birinci çoğul şahsın anlatımıyla, dolayısıyla şairin de dâhil olduğu kişiler üzerinden ifade edilmektedir.

İlk mısrada "elbiseler" ve ikinci mısrada "ayakkaplarımız" ifade biçimine bağlı olarak asıl anlamlarını aşan bir anlam alanı oluşturur. Bu dikkate alınmadığı takdirde şairin tabii bir durumdan bahsettiği zannedilebilir. Hâlbuki şehrin içinde elbiseler içinde olmak hiç de tabii, olması gereken bir durum değildir. Bunu şehir ve elbise kelimelerinin "içinde olmak" dolayısıyla ilişkili hâle getirilmesinden anlıyoruz. Şehrin içinde olduğumuz için üzerimizde elbiseler vardır, bir bakıma bu elbiseler, şehrin üzerimize giydirdiği, giymeyi mecburi kıldığı elbiselerdir. O hâlde elbise bir imge olarak şehrin insanı bir biçime, bir kalıba sokmasını ve onu buna mecbur bırakmasını ifade etmektedir. "Önümüzün iliklenmiş", "ayakkaplarımızın bağlı" olması da şehrin belirlediği biçimin üzerimizde tam olarak uygulandığı anlamına gelir. Şiirde ayakkabılarımız yerine özellikle ayakkaplarımız şeklinde bir imlanın kullanılması son derece dikkat çekicidir. İmladaki bu tasarrufla adeta şu husus ihsas ettirilmektedir: Eşya veya nesne olarak kullanılan sadece ayakkabılar değildir, artık biz de bir kabın içine konmuş nesneleriz. Bu yüzden "kimsenin uykusunun fesleğen koktuğu yok"tur.

"Altıkırkbeşte vapur ve sancı geç saatlerde" mısraı ile Mazot'ta geçen "sabahın köründe kalkan tirenlerdeki nefret" mısraındaki akrabalık, bu iki mısrada anlatılanları bütünleştiriyor, bütünleştirdiği için de açıklıyor: Şehrin tekdüze ve insanı nesneleştiren düzeni ve buna tepki olarak insanda uyanan nefret ve sancı!

Mazot ve Tahrik'te sözü edilen insanlar, insanî özelliklerini kaybetmemiş, şehrin düzenini benimsememiş veya ona alışmamış insanlardır. Propaganda şiiriyle birlikte İsmet Özel'in şiirinde, şehrin düzeniyle bütünleşmiş insanlar yer almaya başlar:

Köleler gördüm, karavaşlar
Hayaları burulmuş bir adamın ayaklarını yıkamaktalardı
artık kelimeleri kalmamış fiyatları sormaktan
saçları taranılmaktan usanmışlar
sinemalara saklanıyorlar kışın
yaz olunca denizin yalayışlarına
kaldırımlarda demokrat
otobüslerde dindar
geceyi
saatlerine bakarak anlıyorlar
ve sabah
gökyüzünün karnını gerdiği zaman
dağların kokusundan fabrikalar
acıkınca
Köleler!
gözleri camekânlarda.

Şehir kelimesi hiç geçmemekle birlikte bu mısralarda şehirden ve şehrin insanlarından bahsedildiği açıktır. Şiirde şehrin varlığı; sinemalar, otobüsler, kaldırımlar, fabrikalar gibi şehre ait unsurlar aracılığıyla hissettirilmiş, şehir kelimesine yer vermeye gerek duyulmamıştır.

İlk mısrada şair, kendi varlığını, gördüğünü vurgulu bir şekilde ifade ettiği "köleler"den ve "karavaşlar"dan ayırır. "Köleler gördüm" ifadesinden sonra mısraın "karavaşlar" kelimesiyle tamamlanması ve cümlenin bundan sonraki mısralarda devam etmesi; ilk iki mısraı iki farklı şekilde okumayı mümkün kılar. Şair köleleri görmüştür, onlar arasında karavaşlar, yani cariyeler hayaları burulmuş bir adamın ayaklarını yıkamaktadır veya şair köleler ve karavaşları hayaları burulmuş bir adamın ayaklarını yıkarken görmüştür. Her iki okuma arasında anlam bakımından önemli bir fark olmamakla birlikte sonraki mısralarda öznesi köleler olan fiil ve durumların yer alıyor olması ikinci okumayı tercih etmenin daha isabetli olduğunu, fakat ilk okumayı da göz ardı etmemek gerektiğini düşündürür.

Köleler ve karavaşlarla işaret edilen kişilerin kimler olduğu yaptıklarından, hâllerinden anlaşılıyor. Bunlar şehir ahalisidir. Köle ve karavaş olarak nitelendirilmeleri, onların şehrin düzenine boyun eğmiş, onu benimsemiş olmalarıyla ilgilidir.

Köle ve karavaşların hâl ve hareketleriyle ilgili olarak anlatılanlardan ilki, niteliği itibarıyla sonrakilerden farklıdır. Hayaları burulmuş bir adamın ayaklarını yıkamak temsili bir nitelik taşır, sonrakilerde ise anlatım doğrudandır. Bu farklılık, anlatımın doğrudan olduğu ifadelerden yola çıkarak temsili işlevi olan ifadeyi anlamamızı mümkün kılar.

Fiyatları sormaktan dolayı kelimeleri kalmamış olmak, saçları taranılmaktan usanmış olmak, kışın sinemalara, yazın plajlara saklanmak, kaldırımlarda demokrat, otobüslerde dindar olmak, geceyi başka türlü değil, saatlerine bakarak anlamak, gözleri camekânlarda olmak... Bütün bunlar şehrin insanlarının, şehir tarafından ele geçirilmiş; ikiyüzlü, gayri tabii ve sadece kapitalist sistemin belirlediği şekilde hareket eden insanların hâlini gözlerimizin önüne getiriyor. Şairin köleler ve karavaşlar olarak nitelendirdiği bu insanların hayaları burulmuş bir adamın ayaklarını yıkamasını da aynı anlam alanı içinde kavrayabiliriz. O hâlde "hayaları burulmuş adam" bir imge olarak sistemin kendisini temsil etmektedir. Köle ve karavaşların hâl ve hareketleriyle hizmet ettikleri efendi odur. Bu noktada hayaları burulmuş olmanın aynı zamanda bazı kölelerin özelliği olduğunu da hatırlamak gerekir. Bundan, kölelerin efendisinin de nihayet bir köle olduğu sonucu çıkar.

Hayaları burulmuş olmayı, haya kelimesinin iki anlamını da göz önünde bulundurarak anlamak mümkündür. Fiile bağlı olarak öncelikle hayanın er bezi olarak düşünülmesi gerekir. Bu durumda kapitalist sistemin tabii olarak üreme, dölleme imkân ve özelliğine sahip olmadığı anlaşılır. Haya, aynı zamanda utanma anlamına gelir. Kapitalist sistem, insanlarda utanma duygusunu, başka pek çok duygu gibi yok etmiştir, bir bakıma kapitalizmi bir tür utanmazlık olarak tanımlamak bile mümkündür.

Üç Frenk Havası'nın, Cantabile başlıklı ikinci bölümünün biçimi nakaratları olan bir şarkının biçimi gibidir. Şiirde birinci tekil şahıs olan anlatıcının bir yönüyle alegorik olarak ölümün kendisi olduğu anlaşılmaktadır. Fakat şiirin zenginliği bu tespiti mutlaklaştırmanın doğru olmadığını gösterir. Anlatılanlar, anlatıcının sadece ölüm değil, aynı zamanda şair veya hakiki manada bir insan olduğunu ortaya koyar. İsmet Özel'in düşüncesinde hayat ve ölümün birbirine zıt değil, birbirini tamamlayan unsurlar olarak yer aldığı hatırlanırsa şiirdeki anlatıcının ikili yapısı daha iyi anlaşılır.

Şiirin her bölümünün son mısraında "şehrin insanı" ortaya çıkar ve o bölümün nakaratında da şehrin insanının özellikleri anlatılır.

Birinci bölümün sonunda şehrin insanının anlatıcıya "kaba solgun kâğıtlar" sunduğu ifade edilirken, sonraki nakaratta da şehrin insanının "kaypak ilgilerin" ve "zarif ihanetlerin" insanı olduğu belirtilir.

İkinci bölümde anlatıcı, "eylesin neyleyecekse şehrin insanı" diyerek şehrin insanına meydan okur. Nakarat kısmında şehrin insanı "bozuk paraların" ve "sivilcelerin insanı" olarak tanımlanır. Burada bozuk para ile sivilce arasındaki münasebete ve benzerliğe dikkat etmek gerekir. Bozuk para aslında sivilce ile birleştirilmektedir. Dolayısıyla paranın kendisi bir mikrop yuvasıdır. Bozuk kelimesini asıl anlamını düşünerek okursak, şiirde aynı zamanda paranın bozuk, yani hakiki hüviyetini kaybetmiş, yozlaşmış bir şey olduğunun anlatıldığını fark ederiz.

Son bölümün sonunda şehrin insanının neler olup bittiğini hiçbir âyetten hiçbir vakit anlamayacağı, nakarat kısmında ise şehrin insanının "pahalı zevklerin" ve "ucuz cesaretlerin" insanı olduğu ifade edilir.

Şehrin insanı ile ilgili olarak her bölümün son mısra veya mısralarındaki ifadelerle nakaratlardaki ifadeler birbirini tamamladığı gibi nakaratlarda yer alan ifadeler de birbiriyle ilgilidir ve birbirini tamamlamaktadır. Şehrin insanının kaypak ilgilerin ve zarif ihanetlerin insanı olması, bozuk paraların, sivilcelerin insanı olmasıyla, bunlar da pahalı zevklerin ucuz cesaretlerin insanı olmasıyla elbette ilgilidir.

Dişlerimiz Arasındaki Ceset başlıklı şiirde anlatıcı birinci çoğul şahıs, "şehir ahalisi"dir. Beş bölümden oluşan şiirdeki anlatım ironik oluşuyla dikkat çeker:

Biz şehir ahalisi, Kara Şemsiyeliler!
Kapçıklar! Evraklılar! Örtü Severler!
Çığlıklardan çadır yapmak şanı bizdedir.
Bizimdir yerlere tükürülmeyen yerler

Nezaketten, haklılardan yanayızdır hepimiz
Sevinmemiz çapkıncadır, ağlatır bizi küpeşteler
Yaşamak deriz –Oh, dear- ne kadar tekdüze
Katliamlar ne kötü be birader
Güneş, neredeysek orada bulur bizi
Ya cünüp ve yalancı veya miskin ve ülser.
Falımız neyse çıksın diye açarız indeksleri
Sayılar bizi bulur o ayıp işaretler

Saframızla kesemizi birleştiren anatomi bilgisi
Hadım tarih, kundakçı matematik, geri kafalı gramer
Evet bunlar gizlice örgütlenerek alnımıza
Verem Olmak Üretimi Düşürür ibaresini çizer

Biz şehir ahalisi, üstü çizilmiş kişiler
Kalırız orda senetler, ahizeler ve tren tarifesiyle
Kimbilir kimden umarız emr-i bi'l-ma'ruf
Kimbilir kimden umarız nehy-i ani'l-münker
Bize yalnız oğulları asılmış bir kadının
Memeleri ve boynu itimat telkin eder.

Şiirde doğrudan bir anlatım vardır. Şehir ahalisinin, hemen hepsi şehir düzeniyle, şehirdeki hayat tarzı ile ilgili olan özellikleri sırayla anlatan anlatıcının şiirin sonuna doğru hüzünlü bir ton kazanan ironik üslubu söz konusu bütün bu özellikleri taşımaktan duyduğu rahatsızlığı da dile getirmektedir.

5-TÜRK ŞEHİRLERİ

İsmet Özel'in şiirlerinde şehrin bir imge olarak önemli bir yer tutmasına mukabil, şehir isimlerinin çok az zikredildiği görülür. Bu onun şiirinin yoğun imgelere dayalı oluşunun bir sonucudur. Nitekim kişi isimlerine de bu şiirde pek az tesadüf edilir.

İsmet Özel'in şiirlerinde az sayıda olmakla birlikte; Türk şehirleri, şehir imgesinin özelliklerinden farklı, hattâ onlara zıt özelliklerle yer alır.

Muşta Bir Güz İçin Prelüdler'de, güzle birlikte yağmur, bağlar, mezarlık, dağlı kadınlar, ova, toprak damlar, kırlangıç sürüleri gibi imgelerin yer aldığı şiirde Muş, kapitalizmin hükmünü yürüttüğü bir modern şehir değildir. Fakat şairin

partizan varlığı, bütün yoğunluğu ve derinliğiyle burada da dile gelir:

Nafile bir zamanın takvimidir
güz güneşi toprak damlara değince yaşanılan
çekiç örse var gücüyle vurmazsa neye yarar
partizan varlığımız dünyaya çakmadıkça
sabahın bekâreti karşısında kargalar.

Amentü'de Tokat'ın sadece ismi zikredilir:

Tokat
aklıma bile gelmezdi
babam onbeşli olmasa.

İki Kanat'ta Kastamonu önemli bir yere sahiptir:

Bizim ahşap evimizin kapısı Kastamonu'da
iki kanatlıydı. Biri
hep kapalı dururdu kanatların
ardında demir dayak.
Gece olur
karanlığın haşyetinden kapanırdı tek kanat.
Boyasızdı tahta kapı
bu yanıyla güvenirdim ona.

Kastamonu'yu şiirde önemli kılan, ev ve evin özellikleridir. Şairin çocukken yaşadığı bu evin, ilk mısrada sözü edilen özellikleri, ahşap olması ve Kastamonu'da bulunmasıdır. Önce evin ahşap, daha sonra evin kapısının tahta ve boyasız olması özellikle ifade edilmiştir. Evin ahşap olması, betondan yapılmadığını, kapısının tahta ve boyasız olması tabii ve gösterişsiz olduğunu gösterir.

Kapısı iki kanatlı, kanatlardan biri hep kapalı olan bu ev, modernleşme sürecinde yok edilmiş Türk evinin bir örneğidir. Sadece Kastamonu'da değil, Türkiye'deki bütün şehirlerde kırk elli sene öncesine kadar, dar sokaklarda yan yana sıralanmış, yüksek duvarlarla çevrili, cümle kapısı iki kanatlı, kapının hep bir kanadının açıldığı, diğerinin ardında demir dayakla kapalı durduğu, kapı ile ev arasında hayat adı verilen küçük bir bahçesi olan evler, bu evlerden müteşekkil mahalleler vardı. Yok edildiler!

Kapının, hep kapalı olan kanadı, evin mahremiyeti sebebiyle dışarı ile olan temasın mahdut tutulmasıyla ilgilidir. Bunun anlaşılması için cami kapılarının iki kanadının da hep açık tutulmasını hatırlayabiliriz. Cami, içeri girmek isteyen herkese açıktır, fakat ev için aynı şey söz konusu olamaz. Nitekim gece olunca diğer kanat da kapatılır. Ev artık bütünüyle dışarıya kapalıdır, kendi mahremiyetine bürünmüştür.

Diğer kanadın gece olunca "karanlığın haşyetinden" kapandığının ifade edilmesi, karanlığın asıl anlamının dışında, eve, evin mahremiyetine ilişebilecek kötülükleri ifade etmesiyle ilgili olmalıdır. Kapı iki kanadıyla kapanarak evi korumaktadır. Şairin bu noktada kapıya, boyasız olması sebebiyle güvendiğini söylemesi, dünyaya yaklaşımla ilgili olarak dayandığı çok önemli bir esası ifade eder. Bir şeye güven duyulabilmesi için o şeyin kendisi olması, sahici olması, olduğundan farklı görünmemesi, farklı renklere boyanmaması gerekir. İfadeden yola çıkarak şairin bu yaklaşımının sadece kapıyla ilgili olmadığını her şeyi içerdiğini düşünmek mümkündür.

İki Kanat'ta şairin çocukken Kastamonu'da yaşadığı ev dolayısıyla, kendine mahsus hususiyetleri henüz bütünüyle kaybetmemiş bir Türk şehrinin bir Türk evinin söz konusu edilmesine mukabil, Demangeasion'da İstanbul'dan süsünden ölen, hüznünden olan bir şehir olarak söz edilir:

(...)
cildi çürüyen İstanbul'un üstünden korkulu göz
sonbahar üssüne çöktü. Süsünden öldü şehir
hüznünden oldu (...)

İstanbul'un cildinin çürümesi, modernleşme dolayısıyla uğradığı bozulmayla açıklanabilir. Şehrin süsünden ölmesi, modernleşmenin şehir üzerindeki tahribatını; hüznünden olması ise bu hâlin farkında olmanın şehrin çürüyen cildinin altındaki asıl varlığını hissetmesi ve hissettirmesi şeklinde anlaşılabilir. Sonbahar, hüzün ve ölüm kelimeleri arasındaki tenasübün yanı sıra şiirin Fransızca bir isim olan kaşıntı anlamındaki başlığı ile "cild" ve Polonya asıllı Fransız bestekâr Chopin arasındaki münasebete de dikkat etmek gerekir. Bütün bunlar, İstanbul'un cildinin çürümesinin ve ölmesinin Batılılaşmayla; Şevki Bey'in Chopin'e "biraz çekil kardeşim" deyip onun yerini almasının da "şehrin olmasıyla" yani kendi asıl varlığına kavuşmasıyla ilgili olduğunu gösteriyor.

6-SAVAŞIN SONU

Buraya kadar üzerinde durulan şiirlerin; İki Kanat ve Demangeasion dışında hepsi, İsmet Özel'in ilk dört şiir kitabının ve bu kitaplara girmemiş olan şiirlerin bir araya getirilmesiyle teşekkül eden Erbain'de yer almaktadır. Son bulmak üzere olan bu yazı, bu hâliyle, taşıdığı başlığı temsil etmekten hayli uzaktır.

Başlık ile içerik arasındaki uyumsuzluğu kısmen telafi etmek için, İsmet Özel'in Erbain'den sonra yayımladığı iki şiir kitabında, Bir Yusuf Masalı ile Of Not Being a Jew'de yer alan şiirlerde şehrin durumu hakkında kısaca durmak

gerekiyor. Kapsamlı bir inceleme ancak başka bir yazının veya yazıların konusu olabilir.

Bir Yusuf Masalı, modern şiir diliyle yazılmış bir mesnevidir. Zamanı belirsiz, mekânı alegorik bir hikâye üzerine kurulmuştur. Kitabın Sebeb-i Telif bölümünde şair, uzak iklimlerin çağıltısından", "gitmediğimiz şehirlerin kokusundan" bahseder. Hikâyede Yusuf'un cinler tarafından kaçırılmasından sonra Yusuf'un babasının bey olduğu şehir, yıllarca Yusuf'un yasını tutmuş, bu yüzden "kara şehir" veya "yas kenti" olmuştur. Anlaşılacağı üzere Bir Yusuf Masalı'nda şehir, Erbain'dekinden farklı bir mahiyet taşımaktadır. Bu farklılık, Erbain'de modern şehrin söz konusu edilmesine mukabil Bir Yusuf Masalı'nda şehrin, kitabın yapısından, biçiminden dolayı alegorik olmasıyla ilgilidir.

Of Not Being A Jew, İsmet Özel'in son şiir kitabıdır. Bu kitaptaki şiirlerde şehir, Erbain'de olduğu gibi kapitalist sistemi, küfür sistemini temsil eden menfi bir imge olarak yer alır. Fakat yer alış biçimi kısmen farklıdır. Kitaptaki şiirler; kitaba adını veren Of Not Being A Jew, Mevsimlerin İnsana Yaptığı Fenalıklar, İki Kanat, Demangeaison, Kaçmak İsterken Vuruldu gibi Erbain'deki şiirlerle benzer özelliklere sahip bazı şiirler dışında; bilinç akışı tekniğine benzer bir teknikle kaleme alınmış, ironinin yoğun olduğu, biçimi farklı şiirlerdir. Bu farklılık kitabın biçiminde de kendini gösterir. Şiirler, Erbain'de olduğu gibi kronolojik olarak sıralanmamıştır. Kitaptaki şiirlerin belki de en eskisi olan (ilk iki bölümü, Adam Sanat dergisinin Kasım 1986 tarihli 12. sayısında yayımlanmıştır) Of Not Being A Jew, kitabın başında veya sonunda değil, 245. sayfasında yer almaktadır.

Şiirlerin biçim bakımından farklı olması, onların muhteva bakımından da farklı olduğu anlamına gelmiyor. İsmet Özel'in bütün şiirlerinde, genişletilerek ve derinleştirilerek aynı muhteva anlatılmıştır. Şairin şehirle, yani kapitalizmle, küfürle, şirkle olan savaşı bütün şiddetiyle devam etmektedir. Şair, zihninden bir sel gibi çağlayan veya kurşun gibi atılan öfke ve keder dolu bu şiirlerle savaşını sürdürmektedir. Of Not Being A Jew'de Savaş Bitti başlıklı şiirin varlığı, savaşın bittiğini değil bitmediğini ifade ediyor. Savaş, savaşmaya zaten niyetli olmayan münafıklar için bitmiştir.

Son olarak belirtilmesi gereken bir husus var: Bu yazıda İsmet Özel'in şiirlerinde şehir imgesinin mahiyeti etrafında yazılanlar; ancak şiirle daha yakından münasebet kurulmasına katkı sağladığı ölçüde anlamlı olabilir. Aksi takdirde tümüyle lüzumsuzdur.

Şiir bir şeyi anlamak için değil, hissetmek, yaşamak, şiirde olan ne ise o olmak için okunur. Fakat bunu yapabilmek için de şiir üzerinde düşünmek gerekiyor.

İsmet Özel'in şiirlerinde duyurduğu, yaşattığı, oldurduğu şeyler; nesirlerinde anlatılmış, açıklanmıştır. Şiirleriyle münasebet kurmak için nesirleri, nesirlerini anlamak için de şiirleri okunmalıdır. ■

Sular Hakkında Hükema Görüşlerini Açıklayan Bir Belge

MUHİTTİN ELİAÇIK
Prof. Dr. Kırıkkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

TÜRKÇE BİR KELİME OLAN SU; GÜZEL, CANLI VE TAZE ANLAMINA gelmekte olup hayat, canlılık ve tazeliğin de kaynağıdır. Eskiden yakışıklı, güzel anlamında "sulu" kelimesi bir sıfat olarak kullanılmıştır. Bu manada 14. yüzyıl âlim ve şairlerinden "Suli Fakîh"in anlamı: "yakışıklı ve güzel fakih"dir. Suyun karşılığı Arapçada "mâ", Farsçada "âb"dır ve yine hayat ve canlılığı ifade eder. Kâinâtı oluşturan anâsır-ı erbaadan (dört unsur) birisi ve en aslisi de sudur ve diğer üç unsurun da kaynağıdır. Toprak, hava ve ateş sudan oluşmuş unsurlardır. Bir ayet-i kerimede her şeyin sudan yaratıldığı[1] bildirilerek bu durum haber verilmiştir. Yeryüzünde bütün işlerin merkezinde su bulunmakta ve su olmadan hiçbir iş yapılamamaktadır. Yeryüzünün 3/4'ü sularla kaplı olduğundan dünya ticaret hacminin de %70'i okyanus, deniz, göl, nehir vs. sularda gemilerle yapılmakta, sadece %30'luk kısmı demir, kara ve havayolu ile gerçekleştirilmektedir. İnsan bedeninin de ortalama %60'ı sudan oluşur. Örnekler çok olduğundan uzun uzadıya suyun önemini anlatmak gereksiz bir iş olur. Biz bu yazımızda yeryüzünde suların kaynağı ve özellikleri hakkında bir yazma eserde geçen *fevâid* (faydalı bilgiler) türü bir belgeyi dikkatlere sunacağız. Yaklaşık 400 varak olan bu yazma eserin[2] 347b-348b yapraklarında kayıtlı olan belgede yeryüzünde suların akış ve çıkış şekline göre iyi-kötü, fayda-zarar, şifa-maraz vb. yönleri ve özellikleri bildirilmiştir. Bu bilgiler eski hekimlerin veya tecrübeli kişilerin görüşlerine dayandırılmıştır. Bu belgeyi önce günümüz Türkçesi ile açıklayalım:

1 *"Kâfirler görmezler mi ki gerçekten de göklerle yer birdi de biz onları ayırdık ve* ***her şeyi sudan yarattık****, hâlâ mı inanmazlar?"* Kuran-ı Kerim Enbiya suresi 30. ayet.

2 Kastamonu İl Halk Kütüphanesi, nr. 3753, vrk. 347b.

SULAR HAKKINDA HEKİMLERİN GÖRÜŞLERİ:

Öncelikle bilinsin ki su her ne kadar gıda değilse de basittir ve her ne zaman içilse gıdayı inceltip susuzluğu giderir, bedeni ıslatıp yaşartır, gıdaya yol gösterir ve mizacı düzenler. Bilinsin ki suların iyisi ve üstünü yağmur suyudur; ondan sonra nehirlerin, özellikle de açık ve hızlı akışlılığı sebebiyle toz ve bulanıklık kusurlarından temiz olan kuzeye doğru akışlı nehirlerin suyudur, eger bir de mecrasında taşlar olursa çok daha üstün olur. Ondan sonra çeşme suyu hoştur. Göller ve havuzlar her ne kadar büyük ve derin olursa da suları adidir. Kar suyu ve çökek suları -özellikle de kış günlerinde- çok ağırdır. Sızıntı, birikinti ve kuyu suları kötüdür. Coşup kaynayarak çıkan su çok hoştur ve kötü kokudan uzak olur. Havuz gibi küçük göllerin sularından balgam ve pis koku oluşur ve istiskâya sebep olur. Demir madeninden çıkan su iç organları kuvvetlendirir, cinsî gücü artırır. Kar suyu temiz olunca bir yönden mutedile yakındır, eğer akarak gelirse belki daha da yakındır, ama bunun tersi olduğunda sinire zarar verir. Eğer su, soğuklukça mutedil olursa sıcak mizaçlıya faydalıdır. Buz suyu akıntılı olup kar ile de karışık olmazsa hazma kuvvet verir ve bedende itidal meydana getirir, iştahı açar, sıcak mideyi takviye eder. Sıcak su mideyi ve hazmı bozar, bazı tabipler sıcak su kullanmayı alışkanlık hâline getirende ince ağrı (verem, sıtma) meydana gelir demişlerdir. Ilık su mide bulantısı verirse de iştaha yardım eder ve tam kıvamını verdiğinden bağırsakları yıkayıp temizler, eğer daha sıcak olursa kuluncu açar. Tuzlu su bedeni yumuşatıp kurutup zayıflatır, deriyi düzleştirip kırışıklık ve uyuz meydana getirir. İçme suyu diyerek özel gidip yerinden içtikleri meşhur nişadır suyu bağırsakları temizler. Şap madeni olan yerlerden çıkan suların hepsi ishali bağlar (yani müshil etkiyi önler). Bakır madeninden çıkan sular mizacı bozar. Kurşun ve kalay madeninden çıkan sular da kötüdür, yara çıkarır. Servi, ardıç ve çam ağaçlarının diplerinden çıkan suların hepsi faydalı sular olup, özellikle zararlı safra oluşumunu önler; hepsi de hummaya karşı faydalıdır, ama hummanın şiddeti geçtiğinde fazla içilmemelidir.

SULAR HAKKINDA OLAN AKVÂL-İ HÜKEMÂDIR Kİ ZİKR OLUNUR

Evvelen ma'lûm ola ki su egerçi gıdâ olmaz ammâ basîtdir her gâh ki içilse gıdâyı terkîk idüp ataşı def' ider ve tartîb-i beden ider ve gıdâya bedraka virür ve ta'dîl-i mizâc eyler. Ma'lûm ola ki suların eyüsi ve a'lâsı yağmur suyudur ba'dehu âb-ı enhârdır ki ale'l-husûs taraf-ı şimâle cereyân ide belki mekşûf ola ve serîü'l-cereyân olup şevâib-i küdûrâtdan pâk ola, eger mecrâsında ahcâr olursa katı a'lâ olur. Ba'dehu âb-ı çeşme latîfdir göller ve bürkeler her ne mikdârı büyük ve derin olursa da suları alçakdır ve ba'dehu âb-ı selc ve çökek bunların suyu ziyâde galîzdir husûsen kış eyyâmı ola ve dahi sızındı ve ayazma ve kuyu suları beddir ve dahi şol su ki cûş u hurûş iderek galeyân ile çıkarsa ziyâde latîfdir ve ufûnetden dûrdur ve havz misilli küçük göllerin sularından balgam ve

ufûnet hâsıl olur ve istiskâya[3] müeddî olur ba'dehu demür ma'deninden çıka mukavvî-i ahşâdır kuvvet-i şehvâniyyeyi ziyâde ider. Kar suyu pâk olıcak nev'en i'tidâle karîbdir belki akrebdir

ve eger cereyânla gelürse, aksi olıcak asaba zarar virür. Eger su bürûdetden i'tidâl ile olıcak mahrûru'l-mizâca nâfi'dir. Âb-ı yah cereyânla olup selc ile mahlût degil ise hazma kuvvet virür ve bedene i'tidâl hâsıl olur ve iştihâya gıdâ virür ve mukavvî-i mi'de-i germdir. Ba'dehu mâ-i germ ya'nî sıcak su müfsid-i mi'de vü hazmdır ve ba'zı etibbâ germ su isti'mâline i'tiyâd idene istiskâ-i dıkkî[4] hâsıl olur demişler. Ve ılıcak su gaseyan virür lâkin iştihâya iânet ider ve nazc-ı tâmm hâsıl itmekle em'âyı gasl ider eger ziyâde hârr olursa kuluncu açar. Ba'dehu âb-ı şûre telyîn idüp bedeni huşk ider ve lâgar ider ve cildi dürüst idüp hikke getürür ve cereb ihdâs ider. Âb-ı nuşâdırî ana içme suyu dirler meşhûrdur varup mahalinden

sular da beddir karha tevellüd etdirir. Ba'dehu servi dibinden çıkan ve ardıç dibinden ve çam diplerinden çıkan

3 Vücutta su toplanması hastalığı, ödem; genellikle sirozda görülür.

4 İstiskâ-i dıkkî: İnce karın ağrısına yol açan bir tür sıtma. Yaşlılarda verem hastalığı.

içerler ishâl ider. Ma'den-i şeb olan yerlerden çıkan sular cümlesi ishâli bağlar. Ba'dehu nühâs ma'deninden çıkan sular fesâd-ı mizâcdır. Ba'dehu kurşun ve kalay ma'deninden çıkan sular cümlesi miyâh-ı enfa'dır, husûsen mâni'-i safrâdır cümlesi hummâya nâfi'dir ammâ hiddet-i hummâ geçdikde şürbin iksâr itmeyeler.

DEĞERLENDİRME

Söz konusu yazma eserdeki kayıtta, eskiden hekim de denilen değişik ülke ve milletlere mensup filozof veya bilgelerin sularla ilgili atasözü değerindeki görüşleri ortaya konulmuştur. Bu görüşlerin çoğu günümüzde de geçerli olup geçmişle günümüz arasındaki benzerlik ve farklılıkları göstermesince önemlidir. Yukarıda da belirtildiği üzere, hayatı sağlayan büyük ölçüde su olup sağlığı korumak ve iyi beslenmek için suların özellikleri hakkında asgari derecede bilgi sahibi olmak gerekmektedir. Bu kayıtta ilk dikkati çeken husus, en faydalı ve iyi suyun yağmur suyu olduğudur. Dünya dillerinin hemen hepsinde yağmurun mecaz-ı mürsel yoluyla "bereket" olarak kabul edilmiş olması da bunu göstermektedir. Semadan bir rahmet ve bereket olarak yeryüzüne inen yağmur suyu dolaylı veya dolaysız olarak birçok kaynak ve mecra meydana getirmektedir. Denizlerin de, akarsuların da, göllerin de, yer altı sularının da kaynağı aslında yağmur suyudur. Fakat belgede kastedilen, dolaysız ve direkt yağmur suyu olup, yağdığı yerde aracısız içilendir. Yeryüzünde çeşitli unsurlarla karışan yağmur suları ilk indiği andaki

Bu kayıtta ilk dikkati çeken husus, en faydalı ve iyi suyun yağmur suyu olduğudur. Dünya dillerinin hemen hepsinde yağmurun mecaz-ı mürsel yoluyla "bereket" olarak kabul edilmiş olması da bunu göstermektedir. Semadan bir rahmet ve bereket olarak yeryüzüne inen yağmur suyu dolaylı veya dolaysız olarak birçok kaynak ve mecra meydana getirmektedir.

özelliğini zamanla kaybeder. Mesela yeraltı suları, dağlara yağan kar veya yağmurların dibe çökmesiyle oluşur ve sonradan kaynak suyu özelliği kazanarak başka bir güzellik ve lezzete sahip olarak çıkar. Ama yağmur suyunun bereket ve lezzeti ilk yağdığı andaki gibi olmaz. Sular hareket ve devinim esasına dayalı olarak güzel olmakta, durgun ve hareketsiz sular ise kötü veya değersiz sayılmaktadır. Suyu değerli kılan bir başka özellik ise akıcı olması ve akıntısında da taşların bulunmasıdır. Yani akan su bir de taşlara çarparak akarsa mineral ve besleyicilik yönünden daha da değerli hâle gelmektedir. Ayrıca, bu kayıta göre akan suyun kuzeye doğru akanı değerlidir. Kuzeye doğru akmanın değerli sayılması ilk bakışta anlaşılmayabilir. Sanırız burada kastedilen, kuzey yönünün daha çetin ve zorlu kabul edilmesinden dolayı, bu yöne doğru akan suyun daha sert ve güçlü akıştan dolayı iyi temizlenip lezzet kazanmasıdır. Çeşme suyu da akıcı su olduğundan güzeldir. Ne kadar büyük ve derin de olsalar göl ve havuzların sularının kötü olması büyük ölçüde akıcı olmayıp durgun olmalarından dolayıdır. Kar ve çökek (sazlık) sularının ağır olması büyük ölçüde hareketsiz ve akıcı olmamala-

rından dolayı olup; sızıntı, ayazma ve kuyu suları da böyledir. Oysa coşup kaynayarak çıkan su hareket ve devinim üzere olduğundan çok güzel olup, kötü kokudan da uzaktır. Havuz gibi, küçük göllerin suları da durgunluk ve hareketsizlikten dolayı balgam ve pis koku oluşturur ve istiska hastalığına sebep olur. İstiska, karında su toplanması, yani ödem hastalığı olup, sirozda daha çok görülür. Madenlerden de su çıkmakta ve elementin türüne göre iyi veya kötü sayılmaktadır. Demir madeninden çıkan su iç organları güçlendirip cinsî gücü de artırır. Yukarıda bahsedildiği üzere, kar suyu akıcı olursa iyidir, tersi olursa sinire zararlıdır. Soğukluğu bakımından da suyun fayda veya zararı ortaya çıkmaktadır. Soğukluğu uygun su sıcak mizaçlıya faydalıdır. Buz suyu akıntılı olur ve kar ile de karışık olmazsa hazma güç verip, iştahı açıp sıcak mideyi de dengeler. Sıcak su mideyi ve hazmı bozduğu gibi, kullanmayı alışkanlık hâline getirene verem de getirebilir. Ilık su mideyi bulandırsa da iştahı açar, bağırsakları temizler, kuluncu açar. Tuzlu su ise zararlıdır ve bedeni kurutup zayıflattığı gibi deriyi de kırıştırıp uyuza yol açar. Nişadır suyu hazmı kolaylaştırıp müshil etkisi verir. Şap madeni olan yerlerden çıkan sular iyi olmayıp müshil etkiyi de giderir. Bakır, kurşun ve kalay madenlerinden çıkan sular zararlıdır, mizacı bozar, yara çıkarır. Servi, ardıç ve çam ağaçlarının diplerinden çıkan suların hepsi faydalıdır, zararlı safrayı önler ve hummaya karşı da faydalıdır; ancak hummanın şiddeti geçtiğinde fazla içilmemesi gerekir.

Sonuç olarak, eskiden bilge kişilerin en asli unsur olan su hakkında söyledikleri söz ve görüşleri yansıtan bu belge, günümüz anlayışı ile karşılaştırıldığında büyük ölçüde örtüşmekte ve aklın yolunun bir olduğu kuralını ispatlamaktadır. ■

TARİHÎ KAYSERİ KALESİ

OSMAN GERÇEK

ÖZELLİKLE DOĞU-BATI GÜZERGÂHINDA MEDENİYETLERİN KAVŞAK noktasında bulunan, en az 5000 yıllık tarihî Kayseri kenti ilk çağdan beri önemli bir merkez olarak varlığını sürdürmüştür.

Milattan önce 3 bin yıl evveline kadar uzanan, Asur-Hitit dönemlerinde de bu önemini ortaya koymuş olan Kültepe-Kaniş-Karum bölgesi, şu anki modern Kayseri kentinin 20 kilometre kuzeydoğusunda önemli bir ekonomik ve idari merkez hâline gelmiştir. Bu bölgede ve buradan 50 kilometre doğuda şu anki Pazarören yakınlarında kurulan Yabanlu Pazarı'nda yapılan kazılarda ortaya çıkan yüzlerce ticari sözleşmeyi içeren tabletler ve tarihî eserler bu kadim tarihin en önemli tanıklarındandır.

Asur Hitit zemini üzerinde kurulmuş bulunan Kapadokya Krallığı, Roma ve Bizans dönemlerinden sonra İslam'ın Mekke'de doğup Medine'den yayılan nurlu ışığı ile aydınlanan Kayseri kentinin, Emevi, Danişment, Selçuklu, İlhanlı, Eretna, Kadı Burhanettin Devleti, Dulkadiroğulları, Karamanoğulları, Osmanlı tecrübesinin en önemli tanığı, kent merkezinde bulunan Kayseri Kalesi'dir.

Bu birikimlerin tanığı olan bir yapının, eksilen parçaları ve kaybolan işlevi olsa bile dimdik ayakta duruyor olması, kentin en önemli birikimi ve tarihî sermayesi.

CAESERİA'DAN KAYSERİ'YE

Kayseri ovasının kısmî olarak bataklık ve Erciyes'in eriyen kar sularının tehdidi altında olduğu milattan önceki yıllarda, bölge Kapadokya Krallığı egemenliği altında idi. Bu dönemde yerleşim yeri şu anki şehir merkezinin 2 kilometre güneyinde bulunan, Beştepeler mevkii olarak bilinen düşük rakımlı tepelerin üzerindeydi. Etrafı muhkem surlarla çevrili bulunan ve Eusabia/Mazaka kenti olarak adlandırılan bu yerleşim yeri, ovanın hemen güneyinde bir "tepe kale" hükmündeydi.

Miladî başlangıç yıllarında, yavaş yavaş kuruyan bataklıklar ve azalan kar suları sonucunda ortaya çıkan öbek öbek tümsekler üzerinde tarıma elverişli olarak ortaya çıkan araziler yavaş yavaş yerleşimlerin de kent ovasına kaymasına neden olmuştu. MÖ 395 yılından itibaren kenti egemenliği altında bulunduran Kapadokya Krallığı'nın etkisi miladi başlangıç yıllarında azalmış ve bölge Roma egemenliğine girmişti.

Meryem oğlu İsa Peygamberin Kudüs ve çevresinde başlayan tevhidî mücadelesinin başlangıç yıllarında putperest pagan inancına sahip Roma'nın egemenliğine giren Mazaka kentinin hem içecek suyu bol hem de elverişli tarım arazileri yavaş yavaş kuruyan bataklıklarla genişlemiş; kent, eskimiş ve Perslerin aman vermeyen saldırıları sonucunda tahrip olmuş olan tepe kalenin içinden ovaya doğru yerleşime geçmişti.

MS 17 yılında Roma egemenliğine giren ve ovaya yerleşen kente, Roma'nın önemli komutanlarından Tiberius, 40 yıl önce ölen Roma İmparatorluğu'nun güçlü imparatoru Sezar'a olan sevgi, saygı ve bağlılığına, Kaiser Augustus şerefine ithafen "Caeseria" (Kayseria/Sezariye) adını verdi. C harfi S diye okunduğunda "Sezariye" olarak okunan bu isimlendirme, Roma'nın egemen olduğu başka topraklarda bulunan bazı yerleşim yerlerine de isim olmuştu. Aynı yıllarda, Kudüs'te dinlerini oyuncak edinen Yahudi din adamları ve Pagan Roma askerlerinin şerrinden uzaklaşma maksadıyla, davetine devam eden İsa Peygamber, bir grup öğrencisiyle beraber, eğitim ve arındırma mücadelesinde bulunmak üzere, Kudüs'ün daha kuzeyinde bulunan Akdeniz kıyısındaki Miritime Caeseria ve Teberiye Gölü yakınlarında bulunan tarihî Philip Caeseria kentlerinde tebliğine devam ediyordu. Muharref İncil'de Sezariye kenti ziyaretlerinden 14 kez bahsediliyor.

Ayrıca Kuzey Afrika'da egemen olan Roma İmparatorluğu'nun Moritanya'da (bugünkü Cezayir) da aynı isimle bir tarihî Caeseria kenti bulunuyor.

Almanca'da C harfinin K olarak telaffuz edildiği şekilde, Araplar da Ceaseria'yı Kayseriye veya Kayzeriya şeklinde kullanmışlar, Sezar'dan sonra gelen güçlü Roma hükümdarlarına da Kayser ismi verildiği gibi, bedesten tarzı geniş çaplı ticari pazarlar da bu isimle anılır olmuştur.

KAYSERİ'NİN KALELERİ

Daha çok korunak olarak güvenlik maksadıyla ortaya konan kale mimarisi örneklerinde, ulaşılması zor bir tepe üzerinde kurulan "tepe kale", özellikle deniz kıyılarında denize nazır yapılan "kıyı kale" ve ancak deniz yoluyla ulaşılabilen küçük adalar üzerine yapılan "ada kale" uygulamalarına Anadolu'da çokça rastlamaktayız.

Anadolu'daki her yerleşim yerinde ya bir kale, ya bir kale kalıntısı, ya da bir kale harabesine rastlamak oldukça mümkündür. Sadece Kayseri ve civarındaki yerleşim yerlerinde buna benzer birçok kale mimarisi kalıntısına rastlamaktayız. Daha çok tepe kale olarak tahkim edilen, Mazaka Kalesi dışında, Pınarbaşı güzergâhındaki yalçın bir tepe üzerindeki Melikgazi Kalesi; Develi Kalesi yakınlarındaki yerleşim yerlerindeki Tombak, Kaleköy, Yöniköy, Şahmelik Kaleleri; Yahyalı bölgesinde Çamlıca (Faraşa), Ulupınar, Aladağ (Karsıntı), Bostanlık, Kavak, Aşırlık kaleleri; Akkışla Kululu Kalesi; Yeşilhisar Zengibar ve Özvatan Zırha Kalesi günümüze kadar gelen harabe kalıntılarına tanık olduğumuz kalelerden sadece bir kısmı.

Taş yapı kaleler dışında, yüksek dağ yamaçlarına kayalar oyularak yapılan tahkimat ve savunma merkezleri vardır ki bunlara da İngilizce kale anlamına gelen "castle"den mülhem "kestel" adı verilir. Kayseri ve çevresinde bu kestellerden çok sayıda mevcuttur.

Ama şehir merkezinde bulunan Kayseri tarihî kent kalesi, daha ziyade düz ova üzerine inşa edilen ve şehri tüm unsurlarıyla ihata eden bir yapı olması hasebiyle örneğine az rastlanan bir yapı şeklidir. Görebildiklerim içinde nispeten sığ da olsa bir tepecik üzerine tahkim edilmiş Diyarbakır Surları Kayseri kent surlarını andırsa da, düzlük üzerine inşa edilen Kurtuba şehir surlarına benzerliği daha ziyadedir.

TEPE KALEDEN KENT KALESİNE

Tepeden ovaya inen Kayseri şehri için en büyük tehdit, diğer kadim Roma yerleşim yerlerinde olduğu gibi, doğudan gelen İran/Pers korkusuydu. Özellikle ticari bir merkez olan ve güzergâh kavşak noktasında bulunan zengin Kayseri kentinin ovadaki korunaksız hâlini güvenlikli hâle getirmek gerekiyordu. Aksi hâlde her an doğudan gelebilecek Sasani/Pers saldırıları kenti yok edebilirdi.

MS 242'de bu ovadaki korunaksız kente, III. Gordianus zamanında bir kale yapıldığını bu dönemin sikkeleri üzerinden öğreniyoruz.

Engebeli düz ovadaki yükseltilerden en yükseği üzerine dış surlar yapılarak başlandı bu işe. Bu tahkim edilen kalenin yapı taşlarının bir kısmı eski Mazaka bölgesinden getirilen sağlam köşe taşları olacaktı.

Şu anda Kayseri merkezini adeta bir gerdanlık gibi süsleyen, gerek her gün etrafındaki yollardan yarım milyonu aşkın insanın geçtiği iç surların, gerekse şu anda ancak beşte birlik bölümü ayakta kalan dış surların, Roma-Bizans ve Müslümanlık dönemlerinde sürekli yenilenmiş, yeniden tahkim edilmiş ve genişletilme veya yenilenme çalışmalarına devam edilmiş olduğu unutulmamalıdır. Yani tarihî Kayseri Kalesi tüm unsurlarıyla tek bir dönemde tamamlanmış bir yapı değildir.

Bu tahkim ve yenileme çalışmalarından ilki, MS 395 yılından itibaren Bizans yönetimine giren Kayseri kenti kalesi için VI. yüzyılda Jüstinyen tarafından yapılacaktır.

DIŞ SURLAR

1883'de doğmuş olan Fransız Arkeolog Mimar Albert Gabriel'in çizmiş olduğu Kayseri şehri iç ve dış surları planı, Kayseri'nin bilinen en önemli şehir planı haritasıdır aynı zamanda. Şehrin surları, sur kapıları ve surların güzergâhı ile arkeolojik bulgularla çizmiş olduğu kent meydanının da belirtildiği bu haritanın ihata ettiği tarihî Kayseri kenti harikulade bir dönüşümle dış surlarıyla geleceğe taşınabilecekken, ne yazık ki 1960'lı yıllardaki kent ve cadde düzenlemeleriyle yok edilmiş, daha çok kentin güney surları adeta tarihî bir kıyımla yok edilmiş, bu surların temeli asfaltlanmak suretiyle yer altına gömülerek İnönü Bulvarı'na dönüştürülmüştür. Dış surların iki önemli kapısı olan Kiçikapı ve Boyacı Kapısı da dâhil, güney surlarından hiçbir eser kalmamıştır.

YOĞUNBURÇ

Dış surların ayakta kalan en görkemli yapısı olan ve Yoğunburç olarak adlandırılan oval şekilde tahkim edilmiş bölüm, üzerindeki kitabe dikkate alındığında Selçuklu Sultanı I. İzzettin Keykavus tarafından yapılmıştır. Öncesinde burada bir yapının olması, İzzettin tarafından yeniden onarılmış veya güçlendirilmiş olması pek muhtemeldir. 1940'lı yıllarda bir dönem cezaevi olarak da kullanılan Yoğunburç'tan Talas Caddesi istikametinde Han Camisi'ne kadar yer altında sur temeli kalıntılarının bulunması, dış surların bugün bilinenden daha geniş bir alanı ihata etmiş olduğunu göstermektedir. Ki özellikle ilk dönemde bir han olarak yapılan, sonradan camiye dönüştürülen Han Camisi'nin temelinde bulunan devasa büyüklükteki siyah bazalt taşların sur kalıntılarından tedarik edilmiş olması muhtemeldir.

DIŞ SURLARIN KAPILARI

Kiçikapı

Yoğunburç'tan güney istikamette devam eden ve Kiçikapı'ya dönüş yapan dış surların köşesinde de büyük bir burç olması gerekmektedir. Bugünkü Kayseri Lisesi'nin hemen karşısında bulunan ve dış surların en küçük giriş kapısı olan Kiçikapı, küçük kapı ifadesinin söyleniş biçiminin dönüşmüş hâlidir. Başka bir anlatıya göre arka kapı/kıç kapı ifadesinin söyleniş biçiminden de doğmuş olabilir. Bu küçük kapı önceden Vasilus Kapısı olarak isimlendirilmekteydi. Bu kapının yaklaşık 1,5 km güneyinde bulunan, MS 4. asırda, Roma'nın Hristiyanlığı resmen kabul etmesinden sonra yapılan, Kayseri'nin en geniş çaplı Hristiyan yapısı olan Aziz Basilius/Vasilius imaret, kilise ve külliyesine bakan kapı olmasına izafeten bu isimle adlandırılmış olmalıdır. Bu yapının metruk harabe ve kalıntıları Kartal Kavşağı'ndan Eskişehir Bağları'na giriş yolu üzerinde sağ tarafta bulunmaktadır.

Boyacı Kapısı

Dış surların güney hattında bulunan bu kapı, önemli görkemli giriş kapılarından biridir. Amele Pazarı-Düvenönü arasında bulunan düz hattın Amele Pazarı'na yakın bölümünde bulunmaktadır. Şu anda yıkılan bu kapının bulunduğu yerin hizasında Boyacıkapı isimli bir sokak bulunmaktadır.

Meydan Kapısı

Düvenönü köşesinden başlayıp, raylı sisteme paralel olarak devam eden ve Kapalı Çarşı girişinde son bulan şu an mevcut surlar, buradan kuzeye doğru Sahabiye Medresesi yönünde devam ediyor ve oradan üçgen yaparak vilayet konağının önünden Ok Burcuna ulaşıyordu. Yani iç kalenin kuzeyinde, dış surlarla çevrili, yaklaşık 50 dönümlük devasa bir meydan bulunuyordu. Surlarla çevrili bu meydana batı istikametinde Odunpazarı Kapısı'ndan, doğu istikametinde ise şu anki Valilik bina girişi yanında bulunan Atpazarı Kapısı'ndan girilebiliyordu. Meydanı çevreleyen bu giriş kapılarına aynı zamanda Meydan Kapısı da deniliyordu. Yani şu anki Cumhuriyet Meydanı olarak bilinen kent meydanı, kadim Kayseri kentinin surlarla çevrili ana meydanıydı.

Meydanın doğu, Sivas yönüne bakan ucunda ise üzerindeki kitabeye göre Alaattin Keykubat tarafından 1224 yılında yapılan ve üst katı yıkılmış olan Ok Burcu bulunuyordu. Dış görünüş bakımından düz görünen, içeride ise kemerli eyvan boşlukları şeklinde devam eden dış surların üst bölümünde seğirtim denilen devriye yolu ve siperlik olarak

kullanılan bir dolu bir boş diş gibi dizilen dendanlar ve siperlik olarak kullanılan mazgal küçük pencereler bulunuyordu. Dış surların dönemeç köşelerinde ise şu an ayakta kalmış bulunan, Yoğunburç ve Ok Burcu gibi burçların bulunuyor olması muhtemeldir.

Şu anki Valilik'in kuzeyinde kalan bölümde ise geniş meydanı ihata eden, Alaattin Keykubat tarafından yaptırılmış olan Devlethane Sarayı bulunuyordu. Meydana nazır bu sarayın önündeki geniş alanda resmî törenler yapılıyor ve sefere çıkacak on binlerce asker denetleniyor, onları motive edecek hitabeler veriliyordu.

Yeni Kapı

Hunat Camii'nin batı giriş kapısı karşısındaki alt geçit karşısında bulunan iç kale giriş kapısı ile Yoğunburç istikametinde devam eden dış surların Millet Caddesi girişindeki kopuk bölümde dış surlara girişi sağlayan Yeni Kapı bulunuyordu. Bu kapı aynı zamanda iç surlara en yakın giriş kapısıydı. Bu kapının Yeni Kapı olarak adlandırılmasının nedenlerinden biri de dönem ve şartlara göre güvenlik ve teşrifat/ağırlama maksatlı sürekli yenilenen ve değiştirilen bir bölüm olmasıdır. Dış surların en görkemli giriş kapılarından birisiydi.

Sivas Kapısı

Yeni Kapı ile Yoğunburç'un tam ortasında bulunan Sivas Kapısı, şu anki Cıncıklı Camii'ne girişte bulunan açıklıkta bulunuyordu. Dış surların Doğu/Sivas istikametinde bulunduğu için bu isimle anılıyordu.

Günümüzde yaklaşık 2,3 km uzunluğunda bulunan dış surlardan sadece Yoğunburç-Kiçikapı arası ve Düvenönü-Kapalı Çarşı girişi ile İçkale-Yoğunburç arasındaki bölümler restore edilerek ayağa kaldırılmıştır. Keşke, kent içi düzenlemelerinde dış surlar ve giriş kapıları asfaltlanan toprağın altından temelleri üzerinde yeniden yükseltilebilse. Dış surlar da iç kale gibi yeniden ayağa kaldırılarak, tarihî/kadim Kayseri kentinin azamet ve görkemi yeniden canlandırılabilse.

İSLAM AKINLARINDA KAYSERİ KALESİ

Hz. Peygamber'in vefatından 15 yıl sonra, 647 yılında Hz. Osman döneminde, İstanbul'un fethine mazhar olma maksatlı yapılan akınlarda Emevî İslam ordusu için, Şam ve Malatya'dan sonra önemli bir mevzi kentti Kayseri. Altı kez farklı dönemlerde yapılan bu seferlerin birçoğunda İslam ordusunun orta ve uzun vadeli konaklaması, ordunun eksiklerinin telafi edilmesi ve 80 bin kişilik akıncı grubu Eskişehir üzerinden İstanbul'a yollanırken 10 bin kişilik ordunun da sefer dönüşünü beklemek üzere Kayseri'de bulunması söz konusudur.

Bu seferlerin ilkinde Kayseri, sahabe-i kiramdan, Ebuzer-i Gıfari, Eyyüb el Ensari, Abdullah bin Ömer gibi birçok sahabiye ev sahipliği yapmış, temiz havası ve Erciyes'in tatlı ve soğuk suyuyla gıdalanmalarını sağlamıştır. Onların bu toprakları nurlandıran secde izleri, kentin en önemli manevi ilham kaynağı olmuştur.

MS 647-732 tarihleri arasındaki dönemde, farklı sürelerde Kayseri'de konuşlanan, hatta 720'li yıllarda kenti 14 yıl egemenliği altında tutan İslam akıncıları, asıl hedef olan İstanbul'un fethi misyonunu canlı tutmuş, Kayseri'yi sürekli mesken olarak görmemişlerdir.

Bu kente geldiklerinde hiçbir zaman sur içinde yaşayan halkı mekânından etme yoluna gitmemiş, mümkün olduğunca onlara zarar vermeyecek şekilde, o tarihlerde metruk bir yerleşim yeri olan, kentin güneyindeki eski Mazaka, şimdiki Beştepeler bölgesini tercih etmişlerdir. Harabe durumdaki tepe kalenin içinde konuşlanan Müslümanlar, özellikle Battalgazi'nin 720'li yıllardaki fethi esnasında bu bölgede uzun süreli kalmış ve Battal Mescidi'ni inşa ederek İslam'ın ezanını ve sedasını Kayzer'in kenti ile tanıştırmıştır. Şehrin ovasındaki sur içinde yerleşik bulunan Ermeni ve Rum yerli halka zarar vermek şöyle dursun, satın aldıkları hububat, küçükbaş ve büyükbaş hayvan, binek at ve askeri techizat ile geçici de olsa önemli bir pazar oluşturmuşlardır.

DANİŞMENTLİLER DÖNEMİ

Sultan Alparslan tarafından 1071 yılında resmî olarak Anadolu'nun kapıları Müslüman Türklere açılmış, Kayseri ve civarının yönetimi de Danişmentlilere verilmiştir. Bu tarihten 5-6 yıl kadar önce İslam akıncılarından Afşin Bey kentin Müslümanlarca fethedileceğinin işaretlerini vermişti.

Danişmentliler kenti egemenlikleri altına aldıktan ve şehrin anahtarlarını ele geçirdikten sonra, sur içinde yaşayan yerli halkı yerinden yurdundan ve işinden etmek anlamında bir zarar vermemişler, sur içinde yaşayan halk da yeni bir yerleşim yeri aramak durumunda kalmamış, eman altında vergilerini vererek, aynı iştigallerine devam etmişlerdir.

Kentin yeni sahipleri olan Müslümanlar ise dış surların güney hattında bulunan Boyacı Kapısı'nın 400 metre güneyinde bulunan bir alanı kıblegâh bir mahalleye dönüştürerek, şu anda Gülük Mahallesi olarak bilinen yere konuşlanmışlardır.

Emir Melik Mehmet Gazi tarafından, dış surlar içinde Boyacı Kapı'ya en yakın, metruk bir arazi istimlak edilerek ilk Müslüman ibadethanesi olan Sultan Camii/Cami-i Kebir/Ulu Cami (MS 1134-1143 arası) inşa edilmiştir.

Sur dışındaki ilk Müslüman yerleşim yeri olan Gülük Mahallesi'nde ise bu tarihten sonra cami, medrese, hamam ve pazar oluşturularak nispeten bağımsız bir Müslüman gettosu oluşturulmuştur.

Gülük'ten sonra, Müslüman nüfus arttıkça, sur dışında bulunan Lala Cami, Hunat Camii ve Hacıkılıç Camii etrafındaki mahalleler Müslümanlar için meskûn mahal hâline dönüşecektir.

Sur içindeki yaşam zaman içinde çok az sayıda Müslümanı içine alsa da, ancak son yüzyıldan önce müslim-gayrimüslim nüfus oranı dengelenebilmiştir.

150 yıl öncesine kadar, güneyde Kartal, batıda Müftü Camii, kuzeyde Hacıkılıç ve doğuda şu anki müftülük binasının ihata ettiği alan içinde yaşıyordu, Kayseri kentinin sakinleri.

SELÇUKLULAR DÖNEMİ

Selçuklular döneminde kentin surları ve burçları yeniden tahkim edilmiş, özellikle Alaattin Keykubat zamanında muhkem bir genişletmeyle kent surları, askerî ve idari bir merkez olarak güvenlikli hâle getirilmiştir.

Müslümanların çoğunun sur dışındaki mahallelerde yaşamasına rağmen, ekonomik, siyasi, idari ve askerî merkez sur içinde bulunuyordu.

Konya ile beraber Alaattin Keykubat'ın merkezî idareyi yürüttüğü bir kent olan Kayseri'de bugünkü Şeker Gölü civarındaki tepede Keykubadiye Sarayı bulunuyordu. 1237 yılı Ramazan bayramının son gününde ziyafette yediği bıldırcın etinden zehirlenerek vefat eden Sultan Alaaddin yerine, genç ve tecrübesiz, Hunat Hatun'dan olma II. Gıyasettin getirildi. Devlet idaresini annesi ve Emir Saadettin Köpek ile beraber yürüten Gıyasettin, en büyük sınavını Babai İsyanları olarak bilinen Türkmen obalarının başkaldırışı ve doğudan adeta bir tsunami gibi gelen Moğollara karşı verecekti.

MOĞOLLARA KARŞI DRAMATİK KALE SAVUNMASI

Kars'tan Anadolu'ya giren Baycu Noyan komutasındaki Moğollar, Erzurum'u yakıp yıktıktan ve II. Gıyasettin komutasındaki kendilerinden iki kat daha kalabalık Selçuklu ordusunu Kösedağ'da perme perişan ettikten sonra Sivas'ta da taş üstünde taş, gövde üzerinde baş bırakmadılar.

Sivas'ın düştüğü, ordunun bozguna uğradığı ile ilgili katliam haberleri Kayseri'ye ulaştığında, kenti büyük bir hüzün ve ürperti sardı. Ordusu dağılmış ve katledilmiş bir devletin başkenti aynı zamanda başsız kalmış, Sultan Keyhüsrev'den haber alınamıyordu. Moğol ordusunu Sivas Kapısı'nda beyaz bayraklarla karşılayıp kentin anahtarlarını onlara teslim ederek halkı kıyım ve katliamdan kurtarma fikri elbette Ahiyan ve Baciyan merkezi, Selçuklu Başkenti Kayseri'ye yakışmazdı. Yapılacak iş belliydi: Kenti her ne pahasına olursa olsun savunmak.

Buna rağmen, kentin bir kısım risk üstlenmek istemeyen varlıklı tüccarları ve hanedan mensupları, yüklerini yüklenip Halep istikametine yol almaya başlamışlardı bile.

Ahiyan ve Baciyanlar, kentin komutanlarından Emir Kaymaz ve Fahreddin Ayaz'a kanlarının son damlasına kadar kenti savunacaklarına söz verdiler. Kenti çevreleyen dış ve iç surların tamiratı ve gerekli yiyecek ve mühimmatların sur içinde değişik yerlere stoklanması için hummalı bir çalışma başladı. İç ve dış surları çevreleyen duvarların dibindeki yaklaşık 3 metrelik çukur hendek onarılarak içerisi su ile dolduruldu. Kalenin tüm giriş kapıları onarılarak sağlamlaştırıldı. Zaten şehrin neredeyse tüm sosyal, ekonomik ve siyasal kurumları surun içinde bulunuyordu.

Fütüvvet ve cihad ruhuyla, İlay-ı Kelimetullah davası için fetih ve hâkimiyeti kanıksamış bir topluluk için, sur içinden savunma harekâtı fazla alışık oldukları bir strateji değildi. Ama kent dışında bir yerde savunmak, ne ordu ne de teçhizat olarak mümkündü.

170 sene önce gelip fetih ve hâkimiyetle süsledikleri Anadolu topraklarını, ne idüğü belirsiz bir ordu ve halka hediye etmek, ölümden farksızdı Ahiyan ve Baciyanlar için.

Moğol ordusunun hareketi ve güzergâhı, Kayseri ovasını çevreleyen doğu ve kuzey tepelerde bulunan tümülüsler yani gözetleme kulelerinden takip ediliyor, kısa süre içinde haber sur içindeki savunma hattına bildiriliyordu.

Baycu Noyan komutasındaki Moğol ordusunun Sivas'tan sonra hangi yerleşim yerlerine uğrayıp hangi katliamları yaptığı, hangi kasaba ve köyleri yağmaladığı ve kaç gün nerelerde konakladığı ile ilgili tarih sükût etse de, çok kısa bir süre sonra, Kayseri'nin doğusundan kente girdiler. Kenti çevreleyen surlar dışında çok az bir yerleşim yeri bulunuyordu, bunlar da günler öncesinde boşaltılsa da kendini yağmadan kurtaramayacaktı. Eli silah tutan ve kendinde savaşacak gücü bulanlar iç ve dış surlarda müdafaa hattında kaldılar; geri kalan yaşlılar, kadınlar, çocuklar ve bunları korumakla görevli bir grup mücahit de Kayseri ovasını çevreleyen dağlardaki yerleşim yerlerinin ücra köşelerine çekildiler.

Kayseri'nin doğusundan şehre giren Moğollar, etrafını sükûnet yumağının kuşattığı surların çevresine konuşlandılar. Kentin ileri gelen kadıları ve fakihleri, kan akmadan, sulh ve sükûnetle kuşatmanın kaldırılması için çaba sarf ettilerse de Moğol Komutan Abaka bu barış çağrılarına kulak tıkamakla kalmadı, Kayseri Kadısı Celaleddin Habib ve beraberindekileri acımadan katlettirdi.

Surların içindeki kenti savunmaktan başka çare yoktu. Sur içinde kendilerine bir müddet yetecek miktarda yiyecek maddesi bulunuyordu. Savunma ne kadar uzun sürerse, yorgun Moğol ordusu o derece çaresizliğe kapılacak ve en azından başka kapıya yönelecekti.

Dış surların etrafındaki girişleri günlerce zorlayan Moğolların kuşatmayı yarmaları hiç de kolay olmadı. Her defasında kale burçlarını müdafaa eden Ahi cengâverler tarafından püskürtüldüler. Kıyasıya bir saldırı ve kıyasıya bir müdafaa, her geçen gün tarafların gücünü kırıyordu. Her defasında şehrin farklı kapılarından hücuma geçen Moğol askerleri önemli zayiatlar veriyordu.

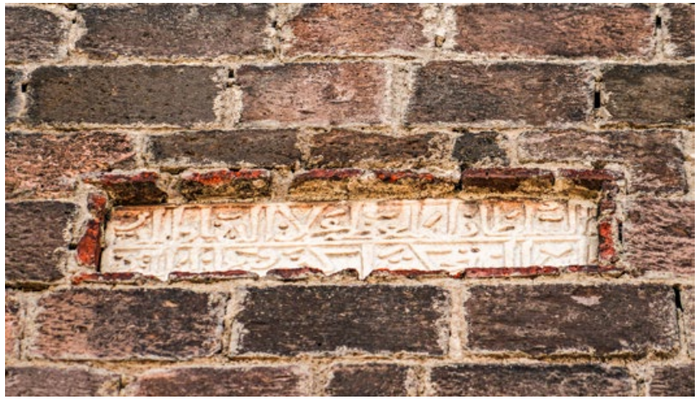
Sayıları 30 bini bulan donanımlı Moğol ordusunu ne kale burçlarından mancılıkla atılan taşlar ve oklar, ne de

burçlardan dökülen kızgın yağ ve su yıldırabilmişti.

On yedi gün süren Moğol saldırıları bir sonuca ulaşamamış ve iyice ümitsizliğe düşülmüş iken, Ermeni dönmesi şehrin iğdişçibaşısı Hajuk oğlu Hüsam, kalenin gizli kanalizasyon geçişlerinden birini kullanarak Baycu Noyan'a sığınıp kale hakkındaki önemli bilgileri ona aktardı. Kalenin içindekilerin yiyeceklerinin bitmek üzere olduğunu ve dayanacak güçleri kalmadığını onlara nakletti. Moğollar surları kuşatan suyla dolu hendeğe boşalan bu geçişi kullanarak lağım suları içinden kaleye girmeyi başardılar. Şehrin subaşısı Fahrettin Ayaz da Hajuk'la beraber Moğollar'a sığındı. Moğolların kuşatmalarında en büyük destekçilerinden biri de daha önce Moğollarla irtibat kurmuş ve dostluk geliştirmiş olan Kalenderîlerdi. Kaleyi muhasara eden bu kalenderi dervişler içinde bulunanlardan birinin de Şems-i Tebrizi olduğu iddia edilir. Bu çifte ihanet ve istihbarat üzerine Moğollar son bir taarruzla, kale içine sızan Moğol askerlerinin arkadan açtığı, şu anki Cıncıklı Camii'ne geçilen Sivas Kapısı olarak bilinen giriş kapısından içeri dalmayı başardılar.

Kayseri kenti için sonun başlangıcı olan bu saldırıdan sonra kale Baycu Noyan tarafından teslim alındı. Surları müdafaa eden ahi mücahitlerin birçoğu şehit edildi. On bin civarında şehit ve bir o kadar da esir olduğunu iddia eder tarihçiler. Kadınlar ve çocuklar da Moğol askerleri tarafından üleşildikten sonra, kalanlar elleri bağlanarak, şehrin kenar yerleşim yerlerinin uzağına götürülerek, sonradan Meşhedlik denen yerlerde şehit edildiler. Kenar yerleşim yerleri civarında çok sayıda Şehitlik (Meşhed) ve toplu mezarlar oluştu.

Sur içinde kalan mahalleler yağmalanarak şehrin hazinelerine el konulmuş, evler, barklar, dükkânlar, imalathaneler, idari binalar ateşe verilmişti. Kent merkezinde Alaattin Keykubat tarafından yaptırılan Devlethane Sarayı ve bugünkü Şeker Gölü kıyısında bulunan Keykubadiye Sarayı da bu saldırılardan kendine düşen payı alacak ve neredeyse yerle bir edilecekti. Tam bir katliamın yaşadığı kent içi ve çevresinde on binlerce, belki yüz binlerce, tarihin kaydedemeyeceği kadar insan kıyımdan geçirildi. Katliamda şehit edilenlerin sayısı konusunda 30 binle başlayan 500 binlere dayanan abartılı rivayetler vardır.



Bir semavi afet ve tufan gibi önüne kattığını yok eden bu ateş, 170 küsur yıldır medeniyet, kültür ve insaniyet adına ne varsa yaktı, yıktı, götürdü.

Sur içinde müdafaa hattında şehit olanların cesetleri toprakla buluşturulmadığı için, sur içinden yayılan kasvetli koku kenti yaşanmaz hâle getirmişti. Cenazeleri defnedecek gençler olmayınca, yaşlı kadın ve erkekler günlerce defin işleriyle uğraşıp, sur dışında kazdıkları toplu mezarlara defin işlemini gerçekleştirdiler.

Moğollar, Kayseri kent merkezini harabeye çevirip batı istikametine yöneldiklerinde geride, insan nefesinin olmadığı, vahşi hayvanlara ve yırtıcı kuşlara ziyafet olan bir kent bıraktılar.

Surlarla çevrilen Kayseri kentinin tarih boyunca gördüğü en büyük kıyım olan Moğol katliamı, kale surlarını kuşatan her bir taşın tanık olduğu en büyük zulümlerden biri olarak tarihî kayıtlara geçti.

Daha sonraki Moğol/İlhanlı egemenliğinde, Moğollara bağlı sultanlar ve emirler, kentin duçar olduğu manevi yaraları tedavi etmeye çalıştılar.

Sonrasında bir Moğol komutanı olan Alaeddin Eretna, Kayseri'de yönetimi ele geçirdi. Erzurum Erzincan, Sivas, Samsun, Ankara, Niğde ve Kayseri'yi içine alan geniş topraklar üzerinde Eretna Devleti'ni (1335-1381) kurdu ve başkenti, Sivas'tan Kayseri'ye taşıdı. 1352'de ölen Alaeddin Eretna Köşk Medresesi içindeki türbeye defnedildi. Eretnaoğullarının 40 yıllık iktidarından sonra, Kadı Burhanettin Ahmet Sivas'ta düzeni sağladıktan sonra Kayseri'yi ele geçirdi. Kayseri'de 18 yıl iktidarda kaldı. 1398'de Kadı Burhanettin Sivas'ta öldürülünce Kayseri Yıldırım Beyazıt zamanında kısa bir süre Osmanlı hâkimiyetine girdi. 1402'de Ankara Savaşı'nda Yıldırım Beyazıt'ın Timur'a yenilmesinden sonra Kayseri'nin idaresi Karamanoğullarına bırakıldı. 1419 yılında şehir, Memluk sultanı Melik Müeyyed tarafından Dulkadiroğullarına verildi. Miladi 1411 yılında Dulkadirliler egemenliğindeki Kayseri Kalesi, Dulkadiroğlu Nasıreddin Mehmed'in oğlu Hasan Bey tarafından köklü bir onarımdan geçirilmiştir.

Kayseri II. Murat zamanında 1436-37'de yine kısa süreliğine Osmanlı topraklarına katılsa da ancak, Osmanlı hâkimiyetine tam anlamıyla, hukuken Fatih Sultan Mehmet zamanında girebildi.

OSMANLI DÖNEMİNDE KAYSERİ KALESİ

Karamanoğullarından ilk kez Fatih Sultan Mehmet zamanında, 1467 yılında Osmanlı egemenliğine giren Kayseri'ye egemenliğin nişanesi olarak kale içine aynı yıl Gedik Ahmet Paşa tarafından Fatih Camii yapıldı. Karamanoğullarının yapmış olduğu harabe durumundaki mescidin yerine Fatih tarafından yaptırılan bu küçük cami, dört kemerle birleşen köşeler üzerine yükselen tek kubbeli Osmanlı modeli bir cami. Fatih camii, Kayseri'de kubbe modelinin ilk uygulandığı camilerden biri. Bu caminin güneyinde bulunan, ezan okunan köşk minaresi ise kale içinin ilk çarşıya dönüştüğü dönemde ortadan kaldırılmış.

1474'te Gedik Ahmed Paşa, Karamanoğulları Beyliği'nin etkisini tamamen ortadan kaldırdıktan sonra Kayseri'de Osmanlı idaresi kuruldu.

Osmanlı'nın doğu seferlerinde yol güzergâhında önemli bir mevzi kent olan Kayseri, neredeyse tüm seferlerde orduyu ağırlayan bir merkez konumunda olmuştur. Yavuz Sultan Selim'i Mısır ve İran üzerine yapılan Çaldıran Savaşı'nın yapıldığı seferde (1514), Kanuni Sultan Süleyman'ı Memlüklüler üzerine yapılan Mercidabık (1516) ve Ridaniye (1517) savaşlarının yapıldığı seferde, IV. Murat'ı İran'a yaptığı Bağdat-Revan seferlerinde (1635) bir haftaya yakın misafir etmiştir.

Askeri techizat ve iaşe takviyelemek, orduya yeni askerleri dâhil etmek ve orduyu motive etmek maksatlı törenler ve hitabetler dış surların içinde kalan kent meydanında gerçekleştirilmiştir. Yaklaşık 30 bin kişilik ordu ve süvari atları, sur içinde ve sur dışı geniş ovada kurulan çadırlarda ağırlanmış, Kayseri'nin temiz havası, bol ve soğuk suyu orduya dinlenme imkânı tanımıştır.

Kayseri Kalesi 1651 yılında Celalî asilerle beraber hareket eden İbşir Mustafa Paşa'nın önemli adamlarından biri olan Kürd Mehmed Ağa'nın kuşatmasına maruz kalmıştı. Muhasara sırasında kalede 28 sandık içinde elli altı bin esedî kuruş ve bunun yanı sıra birçok emval ve erzak bulunmakta idi. 50 günden fazla süren muhasara, merkezî idarenin Kürd Mehmed Ağa ile anlaşmasıyla sona ermişti. Bunda da en büyük zararı, Kayseri halkı ve esnafı görmüş, Kayseri Kalesi içindeki halk ve esnafla beraber mağdur olmuştu.

Kayseri Kalesi'ni 1649 yılında yani kuşatmadan iki yıl önce ziyaret eden Evliya Çelebi, kalenin burçları, kapıları içerisinde bulanan silahlar ve görevliler hakkında bilgi vermektedir. Ona göre, Kayseri Kalesi içinde 200 hane bulunmaktadır. Kalede büyük bir buğday, pirinç, peksimet ile dolu zahire ambarının varlığından bahseden Evliya Çelebi diğer alet ve cephanenin hesap edilemeyecek sayıda olduğunu ifade etmektedir.

Topun askeri harekâtlarda yaygınlaşması ve uzak menzillere ulaşmasından dolayı, kalelerin savunma ve korunaklı güvenlik merkezi olma özelliği kaybolmuş, XVI. yüzyıldan sonra şehir kaleleri farklı amaçlar için kullanılmaya başlamıştır.

Bu tarihten sonra iç kale, idari ve askeri mühimmat deposu olma özelliğinin yanında yedek askerlerin barındığı redif alaylarına mekân olmuştur.

XVI. yüzyıldan itibaren, bir kısım idari kurumlarla beraber, devlet bürokrasisi ve aristokrasisi içinde yer alanlar ile varlıklı kesimler için kale içi meskûn mahalle dönüştürülmüştür. Kale mahallesi olarak bilinen veya İçerihisar/İçerişar denilen yerleşim yeri kale içidir. Dış surların içi için de İçerişar tabirini kullananlar vardır. Dış surların dışında kalan mahalleler ise daha çok kentin arka sokaklarını, varoş ve banliyosunu oluşturmaktadır.

İÇ KALE

Farklı yüksekliklerde ve genişliklerde 18 burç tarafından desteklenen iç kale duvarlarının yüksekliği 13-15 metre arasındadır. Yamuk bir beşgen şeklindeki kale duvarları arasında kalan alan ise yaklaşık 10 bin metrekare. Kenardan kenara uzunluğu 800 metre, genişliği 200 metre olan kale duvarlarına bitişik birçok çıkış merdiveni olması gerekmektedir. Ama şu anda pek azı ayakta kalabilmiştir.

Kale duvarlarının genişliği ise 2,5 metre ile 5 metre arasında değişmektedir.

Beden de denilen kale duvarlarının tepe kısımlarındaki yürünen devriye alanlarının genişliği 1,5-3 metre arasında değişmektedir. Seğirtim olarak adlandırılan bu devriye yürüyüş güzergâhının dışa bakan yüzeyinde yürüyüş yerinden bir metre yükseklikten itibaren bir dolu bir boş şekilde dizilmiş dendanlar bulunmaktadır. Bu dendanların biri siperlik olarak kapalıdır, diğerinde ise okçuların atış ve gözetleme yapmaları için küçük mazgal pencere açıklığı bulunmaktadır.

Kale içinde olması elzem olan su kuyuları ve su taşıma kanallarından eser kalmamıştır.

BURÇLAR

Farklı yükseklik ve genişlikteki 18 burcun birçoğu dörtgen, ikisi de çokgen olan iç mekânları yuvarlak ahşap hezenlerle, bazı burçları iki, bazı burçları üç ve dört katlı bir mekâna dönüştürmüştür. Bu burç katlarının içinden yukarı kata merdivenlerle çıkılabildiği gibi bazı katlara da tepedeki yürüyüş yolundan girilebilmektedir. Bazı burç katlarında dışarıya açılan küçük gözetleme ve aydınlatma pencereleri bulunmaktadır. Burçlar arasındaki her bir mesafe de farklı ölçülerdedir. Aynı zamanda bu burçların damında da dendan siperlikler ve mazgal pencereler bulunmaktadır.

Tarihî dönemlerde bu burçlar ihtiyaca göre, koğuşlar şeklinde asker barınma mekânı olarak veya erzak, hububat, askerî teçhizat ve devlet hazinesinin saklandığı odacıklar olarak kullanılmış. İdari ve askerî merkez veya hapishane olarak kullanıldığı dönemler de vardır.

Burçların en heybetlisi ve yükseği ise Vilayet binasına bakan köşedeki burçtur ki, bu kule "başkule" olarak adlandırılır.

Şu anda bu burçlardan bazıları yuvarlak ahşap hezenlerle bölünmüş vaziyette boş bir kule şeklinde bulunmaktadır.

İÇ KALENİN KAPILARI

İç kalenin biri güneyde Aslanlı Kapı veya Altın Kapı olarak adlandırılan, diğeri de doğuda Hunat Medresesi karşısında Dizdar Kapısı adı verilen iki kapısı bulunmaktadır. Gerek dış gerek iç surlarda yer alan "uğrun" ismi verilen gizli geçit ve kapılar ise tarihin derinliklerinde kaybolmuşlardır.

Kalenin iki giriş kapısına ilave olarak, Sivas Caddesi'ne bakan duvarına ihtiyaca binaen açılan delik sonradan iptidai bir giriş kapısına dönüştürülmüştür. Fakat tarihî bir değeri yoktur.

Aslanlı Kapı'nın girişinden sonra, iç kaleye bir geçiş koridoru ve avludan geçilerek girilebilmektedir. Aynı durum Dizdar Kapısı için de söz konusudur. Direkt kale içine açılan bir kapı yerine, daha güvenlikli ve korunaklı kademeli/denetimli bir geçiş söz konusudur. Kaleyi kale yapan en temel husus muhkem yapısı yanında muhkem geçişle girilebilir denetimli bir yönünün bulunmasıdır. Doğrudan içeriye geçiş ve dışarıdan bakınca direkt iç kesimin görünmesi kale mimarisinde mümkünü kabil mimari bir tarz değildir.

Muhafız anlamına gelen dizdar kelimesinden de anlaşılıyor ki Dizdar Kapısı aynı zamanda kale muhafızlarının konuşlandığı bir kapıydı.

Kale kapılarının iki burç arasındaki duvarın ortasına yapılması geleneği, Kayseri Kalesi için de geçerlidir.

Yüksek korunaklı iç kalenin duvarları ve burçlarını çevreleyen, yaklaşık 3 metre yüksekliğinde, iç kaleyi komple kuşatan ikinci kademe bir sur daha bulunmaktadır. Bu sur, dış surların haricinde iç surlara ulaşmayı engelleyen bir perde hükmündedir. Bu perdeleme özelliğinden dolayı bu surlar Peçe Surlar olarak isimlendirilmektedir. Bu nispeten kısa olan surlar iç kalenin sadece Ziraat Bankasına bakan hattında korunabilmiştir. Devamı ise ne yazık ki yol genişletme çalışmalarında ortadan kaldırılmıştır.

Bu surların dibinde ise iç kaleye girişi engelleyen, yaklaşık 3-4 metre genişliğinde ve derinliğinde, surları çepeçevre kuşatan bir hendek bulunmaktaydı. 1900 yılının başında Aslanlı Kapı'nın girişi böyle bir hendek üzerinden tahta köprüyle geçilebilen bir girişti. Savunma hattında bulunan bu hendek düşman saldırıları karşısında su ile doldurulur ve düşmanın iç kaleye ulaşmasına engel teşkil ederdi. Benzer bir hendek aynı zamanda dış surların etrafını da kuşatmaktaydı.

Yani düşman saldırılarına karşı Kayseri kenti; iç surlar, su dolu hendek, dış surlardan sonra yeniden hendek ve peçe surlarla dört kademeli olarak muhkem bir şekilde korunuyordu.

KALENİN KİTABELERİ

Dış surların doğu ve güneydoğu köşe noktalarında olan Okburcu ve Yoğunburç üzerinde birer kitabe bulunmaktadır. Yoğunburç üzerinde I. İzzettin Keykavus, Okburcu üzerinde Alaattin Keykubat'a atıf vardır. İç surların dışa bakan doğu burçlarının birinde yine Alaattin Keykubat'a atıf vardır. İç surların Aslanlı Kapı girişinin sağındaki peçe surlar üzerindeki kitabede, Dulkadiroğulları-Karamanoğulları mücadelesinde Kayseri Kalesi'ne zarar verenler, "dalalette bulunan Türkler" olarak zemmedilmiştir. Bu ifadeyle kimlerin kastedildiği müphemdir. İç kalenin giriş kapıları üzerinde ise Dulkadiroğulları emiri Hüsami Hasan ve Fatih Sultan Mehmet Han'a övgüler vardır.

GÜNÜMÜZDE İÇ KALE

Cumhuriyet döneminde, 1939 yılına kadar meskûn mahal olma özelliği devam eden kale içi, bu tarihte boşaltılarak mevcut ev ve idari binalar yıkılmış, bunlardan arta kalan hafriyat iç dolgu malzemesi olarak kullanılmıştır. Kale içinin zemin kodu yükselmiş, iç kalenin giriş kapılarından basamaklarla çıkılarak kale içine ulaşılabilmiştir.

1940 yılından sonra kale içi, bugünkü anlamda bir alışveriş merkezi, pazarı şekline dönüşmüştür. Doğu kapısı ile güney Aslanlı Kapı arası balık, et, züccaciye ve bakkaliye ticarethaneleri için, kalenin kuzey duvar dipleri tekstil, kumaş ve elbise ticarethaneleri için, diğer kalan duvar dipleri de kuru matak ev aletleri, ev aletleri, kuş pazarı esnaflarınca kullanılmıştır. Orta boşluk alan ise hâl ve yaş sebze-meyve pazarı olarak dört sokaklı, yanları açık, üst kısmı kapalı bir pazar yerine dönüştürülmüştür.

Kalenin doğu burçlarından atılan Ramazan topu atışına ise 2000'li yıllardan itibaren son verilmiş, bunun yerine sesli ve cancanlı havai fişek atışı ikame edilmiştir.

1977 yılında iç kalenin doğu kapısı bitişiği alt geçit yapılmak üzere kazıldığında kalenin temelinin yol seviyesinden 3 metre daha aşağıda bulunduğu gözlemlenebilmiştir.

Aynı yıllarda Kayseri Kalesi özellikle yabancı turistlerin en önemli uğrak mekânlarından biridir. Kalenin tepesine çıkan ve üzerinden fotoğraflar çeken ziyaretçi sayısı dikkate şayandır. Turist grupları ve yerli ziyaretçiler taş merdivenlerinden kaleye çıkıp, tehlikeli geçiş noktaları olsa bile, rahatlıkla gezebilmektedirler. O dönem okumuş, İngilizce bilen gençler için "Kalede turist gezdirmek" ayrıcalıklı bir iştigaldir.

Üstü kapalı semt pazarı görüntüsündeki Kale İçi 1988 yılında boşaltılarak tadilata alındı. İçinde yapılan tadilatlardan çıkan hafriyatı dışarı çıkarmak ve beton mikserlerinin kale içine rahat girmesini sağlamak için, Sivas Caddesi girişine bakan kale duvarına kamyon girecek kadar delik açılmış, sonrasında işe yarayan bu delik iptidai bir giriş kapısına dönüştürülmüştür.

1989 yılında giriş çıkışı güvenlikli ve korunaklı bu kale, Sarraflar Çarşısı olarak dizayn edilmiş ve orta boşluğa 144 adet iki katlı betonarme küçük dükkân yapılmış, açılışı zamanın başbakanı Turgut Özal tarafından yapılmıştır. Sarrafların çok az bir kısmının tercih ettiği Kale İçi, daha çok tekstil, beyaz eşya, konfeksiyon, elektronik eşya ve kaset satışı yapan esnaf tarafından tercih edilmişti.

Kale içinde önceden iş yapan esnafa öncelikli olarak tahsis edilen bu mekân, zaman içinde elden ele birçok sahip değiştirmiş, sonrasında da kale içinin duvar diplerine gayrı nizami baraka şeklinde iptidai 200'e yakın satıcı yerleşmiştir. Burçlardan bulabildikleri tarihî mekânları da depo olarak kullanan, elektronik eşya ve cep telefonu satışı ağırlıklı bu yerlerin ortaya çıkardığı görüntü kirliliği ve kaçak elektronik eşya ve telefon satışı görüntüsü ile 2013 yılına kadar gelinmiştir.

2013 yılında kapatılıp esnafı tahliye edilen kale içi yeniden köklü bir restorasyona alındı. Başta kale duvarları ve içi harabe konumunda olan burçlar elden geçirildi, adeta nakış işler gibi tek tek tarihî dokuya zarar vermeden yeniden yerine yerleştirilip sağlamlaştırılarak derzleri yenilendi. Kalenin tepesinde bulunan yürüyüş yolları sağlamlaştırılıp harabeye dönen burçların içindeki ahşap hezenler yeniden yerine yerleştirildi.

Burçları ve beden duvarları sağlamlaştırılan kalenin orta bölümü ise yaklaşık 10 metre derinliğinde boşaltılarak şu anda kullanıma açılan betonarme modern bir kültürel tesis yapıldı.

Gültepe Parkı içindeki 50 yıllık Arkeoloji Müzesi için modern bir müze oluşturulup oradaki eserlerin merkezî bir mekânda sergilenmesi sağlanmış oldu.

Ayrıca yer altına çok amaçlı modern bir ihtisas kütüphanesi, sergi salonu ve toplantı salonu yapılarak nezih, şeffaf ve herkesin istifade edebileceği modern mekânlar oluşturuldu.

1800 yıllık tarihî kalenin iç mekânında oluşturulan modern kültür merkezinin üstünde, gözle görülebilir alan içinde yeme içme kafeleri ve Kayseri lezzetlerinin sunulacağı modern yapı malzemelerinden mekânlar oluşturuldu.

Kadim geçmişin gölgesinde, günün ihtiyaç ve taleplerine cevap verebilecek bir şekilde tasarlanan kale içinin düzenleme ve tefrişatı, ilave projelerle modern insanın istifade edebileceği bir mekâna dönüşeceğe benziyor. ■

Yürümekle Yollar Aşınır, Dağlar Aşılır

HARUN SÖNMEZ

BİRAZDAN YOLCULAR YOLA DÜŞECEK, ESKİ HÂLLERİNİ DEĞİŞTİRECEK, GÖLGELERİNİ TERK EDECEK VE GECEnin üzerlerini örttüğü bir vakitte Kaf Dağı'nı aşacaklar. Özne değişecek, nesne değişecek ama fiil değişmeyecek. H/er yolcu fiilini yola düşürecek, yola girecek, yola koyulacak, yol alacak, yolda kalacak, yol açacak ama yoldan çıkmayacak. Yürümekle yollar aşınacak, yürümekle dağlar aşılacak, yürümekle yürekten yüreğe sevdalar taşınacak. Bu yolda atılan adımların devinimi her daim on sekiz bin âlemin göğsünde devri daim edecek. Yollar nice ayaklara gülümseyerek kendini teslim edecek. Üzerlerine abanan tabanların cazibesine hiç çekinmeden âmâde olacak. Yolun hakkını verenlere hakikat kapılarını açacak, yoldan önce yoldaşı seçenlere herkes gıptayla bakacak. Gölgesinde soluklandığınız insanların, varlığına tanıklık edecek. Yeryüzü, yürünecek kıvama gelecek. Uzun ince bir yola duçar olsalar da, menzile erenlerin öykülerini okuyanların yüzleri gülecek. Âlemleri seyr/seyran eden seyyahların süluku yarıda kalmayacak. Sîretler sûretlere dönüşecek. Seller sebil olacak. Sarp yokuşlar düzleşecek, adımlar adımları hasretle izleyecek, vuslat kucağını olanca büyüklükte açacak...

YÜRÜMENİN YÜRÜRLÜĞÜ

Yürümek fiziksel midir sadece? Adımı diğer adımın önüne habersizce atmak mıdır yürümek? Yürüyen ayaklar mıdır yalnızca? Ayaklarının altında yollar mıdır dürülen? Kat edilen sadece mesafe midir? Yürüyen yolcu mudur, yol mudur mütemadiyen? Peki ya akıl! Yürür mü yürütülür mü? Peki, ya ruha ne demeli! Ruh yürürse nereye yürür ya da yükselir? Sahi, kemiklerden iliklere yürüyen acı mıdır, sızı mıdır? Ülfet ve ünsiyet yüreklere ilk adımını nasıl atar? Yolu maşuka düşen âşık ateşe nasıl yürür? Gören göz, işiten kulak, atan el, yürüyen ayak gerçekte kimin? Damarlarda şeytan nasıl yol alır? Nefis meydanında yürütülen savaşın komutanı kim? Zaman yürüyor da ömür de yürüyor mu? Harfler yürür de kitap da yürür mü? Sadırlardan satırlara, satırlardan sadırlara bir sırat var mıdır? Yaşamın akışına mola veren kim? Ruhsal seyrin son durağı neresidir?

İNSAN YÜRÜYEN BİR METAFİZİKTİR

Ezoterik anlamda her şey yürür. Şair Necip Fazıl Kısakürek'ten aldığım ödünç sözlerle ifade etmek gerekirse; *"Her şey akar, su, tarih, yıldız, insan ve fikir. Oluklar çift; birinden nur akar, birinden kir"* Su yol olur, yol su olur. Deniz yol olur, yol deniz olur. Deniz karaya, kara denize yürür. Irmak yatağına, yatak ırmağına yürür. Bulutlar rüzgâra, rüzgâr bulutlara

yürür. Gece gündüze, gündüz geceye yürür. Dağlar kente, kentler dağlara yürür, yürütülen dağlara dikkat çekilir.[1] *"Sen dağları görürsün de yerinde durur sanırsın. Oysa onlar bulutun yürümesi gibi yürümektedirler."*[2]

Bu bağlamda din dili soyut, aşkın ve sembolik ifadeler içerir. Bu sembolik dil; anlamayı, kavramayı ve öğrenmeyi kolaylaştırmak ve sürekliliği sağlamak amacından başka bir şey değildir. Hakikat bilinci imgeler ve semboller ile

yürür. Din dilinin kendine özgü yürünmesi gereken cadde ve sokakları vardır. Gerek vahyin üsleri olan dağların (Zeytin Dağı, Tur-i Sina, Cebel-i Nur...) yürütülmesini yani vahyin yürütülmesini ifade eden seyr (süyyira), gerekse geceleyin kendini inşa eden kişinin *"gece yürüyüşü"* olarak ifade edilen isra[3] kavramı bu sembolik dilin örneklerindendir. Yine yürüyen (seyr) geceye yemin edilir.[4] Gece nasıl yürür, gecede nasıl yürünür? Zifiri karanlık geceler yürümeyi bitirip teneffüs eden sabaha, yani zıddından doğan aydınlığa nöbeti devreder ve ardından arkasını dönüp[5] gider. Artık güneş yeni bir güne yeniden adım atar.

1 (81/3)
2 (27/88)
3 (17/1)
4 (89/4)
5 (74/31)

Gece göğe, gündüz yere doğru yürünür. Gece, yüreğinde biriktirdiklerinizi taşımakta size eşlik eder. Gündüz, elinizden tutar sorumluluklarınızın altında ezilirken. Yürüyen kul yalnız değildir ve geceyi yürüten ile birliktedir. Gökten ineni ve ona çıkanı bilir. Her nerede (ve ne hâlde) olursanız, O sizinle beraberdir.[6]

Yakup peygamberin lakabı olan İsrâîl ve soyunu ifade eden Benî İsrâîl (İsrâil Oğulları) gece *"Allah ile yürüyenler"* anlamını da içermektedir. Risâlet bayrağı İsrailî kanattan İsmailî kanat olan Hz. Muhammed'e verilmiş olup tarihin bu seyri İsrâ-Miraç olayı ile gerçekleştirilmiştir. Bu yürüyüş Âdem ile başlamış ve bir tek insan kalmayıncaya kadar devam edecektir. Hayy olan Allah da kendisiyle yürümek isteyenlere eşlik etmeye, yol göstermeye devam edecektir.

Gece yürüyüşü yapan kişi varlığın gizine giden yola girmiş, gecenin inşa edici yönüne kendini bilgece açmış demektir. Kudret yönünden güçlü takdir edilen gecelerin kadri kıymeti bilindiği oranda yürüyenler de güçlü olacaktır. Mübarek gecelerde inen ayetlerin bereketli boyutları yürüyenlere kapılarını açacaktır.

Her yürüyüş bir hicrettir. Bir hâlden başka bir hâle hemhâl oluş, bir hülleden sıyrılıp yeni bir hülleyi giyiştir. Hare hare yolları aralayarak geçiştir. Yürümek mekânsal (hicret) olduğu gibi bazen de zamansaldır (hecr-i cemîl). Zaman mekânları ortadan kaldırabilirken bazen de mekân zamanı ortadan kaldırır. Göklerin ülkesine merdiven dayadığınızda zaman durur. Göz açıp kapayıncaya kadar elli bin yılı kat ederken, kat ettiğiniz ne mesafeyi ne de zamanı bilirsiniz. Mağarada 300 yıl uyursunuz ama ne kadar uyuduğunuzu bilemezsiniz ve adeta error verir yürüttüğünüz akıllarınız. Bugünü görmek için 300 yıl geriye yürümek gerekebilir. Gönül gözü görünce, cismani gözler uykuya dalar ve içindeki cennetin seherine dingin olarak çıkarsın. Uzaklar yakın kılınır. Afaka yükselen insan, esfel-i safilîne düşen beşer olur. Süfli dünyaya ihbut eden insanoğlu ulvi boyutlara Burak hızında uruc eder. Nisyana gark olan alanlardan ünsiyete terfi eder. Garip olan mukarreb olur. Yükselme günlerinde (yevmi isra), yücelme gecelerinde (leyle-i kadir) meleklerin tesbihat ziyafetine misafir olur. Gönülleri inşirah bulur. Gece

6 (57/4)

isra edenlerin sûreti sîrete dönüşür. Siyer sûret değiştirir, bayrak değişim bir başka sîrete devrolur ama bu seyir asla son bulmaz. O'ndan gelip O'na yürüyüş arasındaki ömür yolunda yine Allah'la yürüyenler tarihe geçer. Yürüyen gece nasıl fecre dönüşür ise gece yürüyen de felaha erişir. Geceleyin Allah ile yürüyenler gündüzleri böbürlenerek (merahan) yürümezler yeryüzünde. Böbürlenerek yürüyenlerin vücut coğrafyasında tufanlar kopar ve nefis şehrini zapt (zabt-ı nefs) altına alamadan son nefeslerini verirler. Tarih bu tipolojilerin misalleri ile doludur.

Tarih sahnesinde örnek yürüyüşler de vardır. Adımları adımlarına uyanlar da vardır. Atamız Hz. İbrahim'in yürüyüşünü örnek yürüyüş olarak görmekteyiz. O, sınırlarını aşarak, kalıplarını kırarak Mısır'a yürüdü. O safiyet içinde çevresini saran surdan aydınlık nura yürüdü. O Hakk'a yürüdü, Hakk ile yürüdü. Hakk'la yürüyenin dönüşü de muhteşem oldu. İbrahim peygamberin eşi Hacer de yürüdü. Safa ile Merve arasındaki yürüyüşte mürüvvete erdi. Yürümenin hakkını verenler zemzemi elde etti. Hz. Muhammed de hem gece hem gündüz yürüdü. O hem coğrafi sınırlarını (Hicret) hem de yeryüzü sınırlarını aştı (İsra). Kimi zaman mağaraya sığındı kimi zaman çöllere vurdu kendini.

Medeniyet kuran kişiler tortularından nura, surlarından sırra yürüyenlerdir. Bu önderlerin yürüyüşü ebter olmadığı sürece Hakk Kevser'ini esirgemeyecektir.

İNSAN YÜRÜYEN BİR MEDENİYETTİR.

Yürürken asla yalnız yürüyemezsiniz. Adımlar yola revan olurken içinizdeki ruh da kervana katılır. Her adım diğer adımın arasını açarken ruh da kendince nice pencereler aralar. Yürürken nereye gittiğinizi bilmenin yanında size nelerin eşlik ettiğini, kimlerin kulağınıza usulca fısıldadığını hissedersiniz. İçinde kaç insan belirir bilemezsiniz.

Adım attıkça doğa perdelerini açar, dışarıdan içine bakarsın, koyu bir sohbet alıp başını yürür gider. İç âlemi ile öz/gürce sohbet edenler dış âlemin seslerini bile duymazlar. Nietzsche; *"Ormanlarda bolca yürüyorum ve muazzam sohbetler yapıyorum kendimle... Mümkün mertebe az oturmalı, açık havada yürürken doğmayan, şenliğine kasların da katılmadığı hiçbir düşünceye güvenmemeli. Önyargıların hepsi bağırsaklardan gelir. Kutsal Tin'e karşı işlenen esas* günah yerinden kıpırdamamaktır."[7] der.

YÜRÜMEK YÜCELMEKTİR

Göğün yücelikleri yüceltir, yerin güzellikleri güzelleştirir, doğanın damarından fışkıran doğallıklar doyurur insanı... Yücelmek denilen şey yerden göğe merdiven dayamaktır. Bildiğiniz miraçtır. Miraç da bir çıkış ve bir yükseliş değil midir? Alçak/denî bir dünyadan medeniyetin derununa/derinliklerine taşınmanın adıdır yürümek. Yücelmek kadar insanı özgür kılan hangi duygu vardır? Her atılan adım yücelere atılır özgürce. Her atılan adımda ayağına vurulan prangalar bir bir kendini bırakır. Üzerinde taşıdığı tüm sıfatlardan sıyrılıp farkına varır kendi olmak'lığının. Kendisi için değer/l/i olmayacak ve kendisini değerli kılmayacak

şeylerden vazgeçerek hatta reddederek göksel sofranın lezzetini tadar ve gerçek değeri/değerliyi içine sindirir. Önem ve önemsiz yeniden anlam bulur. Önemsizler geride kalır önemliler listenin önüne alınır. Önü açan şeyler öncü, öncülü olur. Varlığın kıymeti bilinir, kıymet bilenlerle, kıymet verenlerle yola devam edilir kıyamete dek.

7 Friedrich Nietzsche, Ecce Homo; Frederic Gros, Yürüyüş Felsefesi, s: 17.

YÜRÜMEK BAŞKALDIRMAKTIR

Her yürüyüş aynı zamanda fıtratın başkalaşıma karşı bir başkaldırıdır. Bütün kısıtlamalara ve önceden belirlenmiş yıpratıcı kurallara karşı gelmektir. Aynılığın kokuşmuşluğundan, monotonluğun körleştiren bakışından, eğilen başların köleliğinden ve kamburlaşan omurganın eğriliğinden sıyrılmanın adıdır başkaldırmak.

Mahatma (Büyük Ruh) kendi ifadesiyle "küçük ses" ile konuşarak tuz denizine yürümesini ve Gandi'nin her sabah Tagore'un dizeleriyle güne başlamasını bir başkaldırı olarak görmekteyiz:

Yalnız yürü.
Çağrına kulak vermiyorlarsa eğer, yalnız yürü.
Korkar da dehşet içinde duvara dönerlerse yüzlerini,
Ah sen, kara bahtlı,
Aç zihnini ve yalnız konuş.
Yoldan cayar da bırakırlarsa yabanda seni,
Ah sen, kara bahtlı,
Yolun üstündeki dikenleri çiğne ve
Kana bulanmış o yolda yalnız yürü.

İNSAN YÜRÜYEN BİR HİKMETTİR.

İnsanın hakikatiyle ilgilenen hikmet ehli; insanın suret bakımından küçük âlem (âlem-i sağîr); mana bakımından ise büyük âlem (âlem-i kebîr) olduğunu ifade ederler. Bu düşüncenin dayanağını Hz. Ali'nin *"Sen, seni küçük bir cisim zannedersin. Hâlbuki büyük âlem sende dürülüdür"*[8] sözüne veya Rûmi'nin: *"Aziz Dost! Sen, tek bir kişi değilsin; Sen bir* âlemsin! *Sen derin ve çok büyük bir denizsin. Ey insan-i kâmil! O senin muazzam varlığın, belki dokuz yüz kattır; dibi, kıyısı olmayan bir denizdir. Yüzlerce* âlem, *o denize gark olup gitmiştir!"*[9] sözüne dayandırırlar. İşte dokuz yüz katlı insan bir bir çıkar kendi merdivenlerini, kararlı adımlarla kat eder kendi katmanlarını. Kimi ağır ağır çıkar kendi âleminin merdivenlerini, kimi refref hızında, kimi Burak hızında. Kim nasıl kanat çırpar bilinmez...

İnsan, büyük bir âlem ise insan kendi âleminde yürüyebildiği kadardır/değerlidir. Ayak Hakk'a yürümek için yaratılmıştır. Bu bilinçle yürüyenlerin emrine müsahhar kılınır diğer âlemler. Hz. İsa diyor ki: *"Eğer siz gerçekten inanırsanız, şu dağa, kalk, bulunduğun yeri değiştir, şu tarafa geç diye emredersiniz ve dağ kalkar, sizin istediğiniz yere gider."*[10] Madde ve mana onunla yürür, gece ve gündüz onunla yürür, güneş ve dolunay onunla yürür, yıldızlar ve dağlar onunla yürür adeta... Başka bir ifadeyle "kâinat küçük kitap, insan büyük kitap" ise "okunacak en büyük kitap insan" olur. Kitap kendisidir ve insan kendisi ile yürür, yürüdükçe nüshalar açılır, açıldıkça hazineler önüne serilir. Kıraat (ikra) ettikçe ikrar olur diller, tasdik olur kalpler.

İNSAN YÜRÜYEN BİR FELSEFEDİR

Albert Samain *"Akıl yürür, zevk koşar, hırs uçar. Bu nedenle aklın geç gelmesine şaşırmamalı"* diyerek aklın da yürüdüğünü ifade eder. Yürümeyen akıllar yürütülmeye çalışılır. Akla takılanlar ya da aklın takıldıkları bağından çözülür. Akıl, zihinde canlandırılır, harekete geçirilir, kavramsal ilişkiler kurması sağlanır; böylece yeni bilgilere ulaştıkça akıl yerinde duramaz olur. Sokrates bu akıl yürütme biçimini metot olarak oluşturmakla ünlüdür. Hatta Sokrates felsefeyi gökyüzünden indirip yeryüzünde yürüten filozoftur.

DÜŞÜNMEK YOLA DÜŞMEKTİR.

Yola koyulmak koyu bir düşünce hazırlığı ister. Bazen geri dönüşü olmayan uzun bir yola gidiş, bazen de askıda bekleyen zamanın yazgısına bir kaydoluştur. Bir dolunayın altında dil sükût ederken düşünceler at başı koşturur, fikirler bazen çarpışır, bazen de çatışır. Müsademeyi efkârdan bârikayı hakikat doğar.[11]

Yazı da kalemin yürüyüşüdür. Derindir, dipsizdir. Ayaklar yürüyüşün tanıkları olduğu gibi harfler ve kelimeler de yazının tanığıdır. Harfleri harekete geçiren harekelerdir. Cümle harfler harekeler ile adım atar ve dökülür sayfalara. Yazar da kelimeleri terkisine alarak yazınsal yola çıkar.

YÜRÜMEK KEŞFETMEKTİR.

Kâşif, bir tırtılın kelebek olup hayata yeni gözlerini açtığında keşfettiği bir çiçek kadar coşkuludur. Ruhunu mekândan ve zamandan münezzeh kılar, azade eder ve her an yepyeni sürprizlerle karşılaşır. O yürüyen biri olmaktan bir yürüyen olmanın özgürlüğüne erer. Hüviyeti aşarak hürriyete taşar.

Filozof Aristoteles verdiği felsefe derslerini ayakta ve yürüyerek yaptığı için okuluna Peripatos adını verdi. Peripatos ismi, Aristoteles'in öğrencileriyle birlikte okulun çevresinde gezinmesinden, felsefi adımlar atmasından ileri gelmektedir.

Filozofların doğru akıl yürütme biçimlerini ortaya koyabilmek için cismen de yürüdükleri anlaşılmaktadır. Yürümenin düşünme hâline gelmesinden ötürü, tarihte bazı Aristoteles düşüncesi ve geleneği takipçileri "peripatetikler" olarak bilinir. Bir yürüyüş yolu (peripatos)

Buradan hareketle yürüyen öğretmen oturan öğretmenden evladır diyebiliriz. Doğu'da da yürüyen (meşşâiyyûn) gezginler ve sofistler olmuştur. Akıl ile naklin, felsefe ile dinin uzlaştırılabileceğini savunan, yürümenin bilgi (ilmi ercül) ve düşünme hâline geldiği ve bu geleneği adeta yürüten ekoller olmuştur.

Yürümenin hakkını veren düşünürler aldıkları ilhamla felsefeyi de adeta yürütmüşlerdir. Descartes *"aklın yürüyüşü kesintiye uğramamalıdır"*[12] diyerek yürüyüşe farklı bir anlam katmıştır. Frédéric Gros'un "Yürümenin Felsefesi", David Le Breton'un "Yürümeye Övgü" ve Roger-Pol Droit'un "Filozoflar Nasıl Yürür?" isimli kitabında birçok filozof, düşünür ve bilge insanların felsefi adımlarından kesitler sunarlar.

Kılı kırk yaran akıl yürütmeler, incelikli düşünceler, derinlemesine berrak irdelemeler, keskin ve bağımsız bakışlar, düzlükten kurtaran yüksek sezgiler, göğe tutunan zinde ilhamlar sadırlardan satırlara akan yürüyüşler irtifa kazandırır insana.

Ölü iken dirilttiğimiz ve insanlar arasında yürüyebilmesi için kendisine ışık tuttuğumuz kimse, karanlıklar içinde kalıp ondan hiç çıkamayacak durumdaki kimse gibi olur mu?[13]

Yürümek ne güzel bir nimettir. Yürümek isteyip de yürüyemeyenleri ve yürüdüğü hâlde nereye yürüdüğünün farkında olmayanları görünce...

DURMAK DA YÜRÜYÜŞE DAHİLDİR

Yorulduk, sen de biliyorsun azizim!

Ne yürümekten ne de koşmaktan. Belki de dur/a/mamaktan ve durul/a/mamaktan.

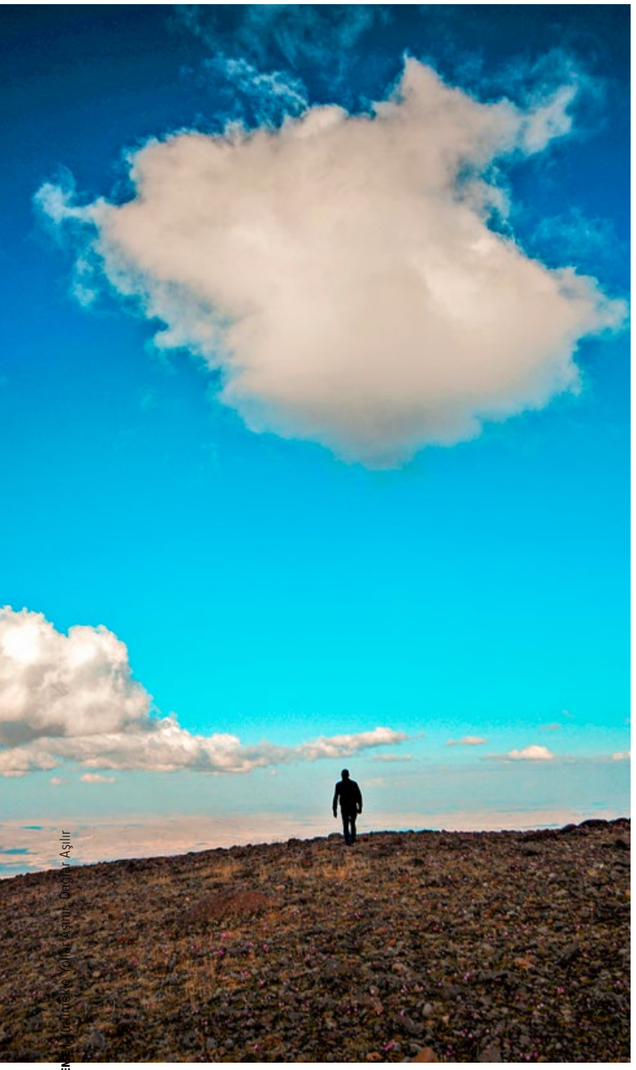
Ne yolları ne de yılları karış karış arşınlamaktan. Belki de kor ateşinden geçerken saf altını tortularından, halis gümüşü pasından arındırıp bir türlü cevhere ulaşamamaktan.

Ne büyük ölçekli güçlerin emperyal tavırlarını tanıyamadığımızdan ne de düşmanlarımızın gizli planlarını göremediğimizden. Belki de kol kola yürüdüğümüz yol/

8 Ahmet Avni Konuk, Muhyiddin İbnü'l-Arabî, Fusûsu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi, C. 1.
9 Hz. Mevlana, Mesnevi, cilt 3-4 s.94.

10 Matta 17, 20.
11 Muallim Naci, Lugat-ı Naci'nin 1312/1894 tarihli ilk baskısı, "bârika" maddesi başlığında örnek cümle olarak eklemiş ve kaynak olarak da "kemal" demiştir.

12 Filozoflar Nasıl Yürür?, Roger-Pol Droit, Çeviren: Yavuz Baran, hep kitap, 202 s.
13 (6/122)



arka/daşlarımızın sonbahar yaprağı gibi dökülmesinden veya yolda dökülenleri top/ar/layamamaktan. Belki de tarikten (yoldan) önce refikimizi (dostumuzu) seçemediğimizden. Belki de güvendiğimiz dağlara kar yağmasından.

Ne direnişimizin debisinin düşüklüğünden ne de nereden nasıl vurulacağımızı kestirmediğimizden. Belki de müptezel mütevazılıktan lüks ve israfa kafa tutamayan şımarık/lık/lar yüzünden. Belki de nerede durması gerektiğini bilmeyen rotayı şaşırmış şaşkın/lık/lar yüzünden...

Ne okumadığımızdan ne de yazmadığımızdan. Belki de hangi/kimin değirmeni/ne su taşıdığını bilmeyen ishal olmuş kalemler ve "seni kılıçlarımızla düzeltiriz" deme cesaretini gösteremeyen kanaat sahipleri yüzünden. Belki de içimizdeki beyinsizler yüzünden...

Ne pusulamız olmadığından ne de kılavuzumuzun olmayışından. Belki de neyi temsil ettiğini, nereye ait olduğunu, neye karşı durduğunu bilmeyen ve bir duruş sergileyemeyenler sebebiyle...

Oysa benim kadar sen de biliyorsun. Yeminler etmiştik en kutsal bildiğimiz şeyler üzerine. Aynı güneşin altında birlikte yanacaktık. Aynı göğe uçuracaktık güvercinlerimizi. Denizleri yara yara geçecektik karşıya. Kırılsa da kanatlarımız, geriye dönmeyecektik. Aynı nehirden geçerken azıcık içecektik suyu. Kuyuya atılmak da olsa umudu koynumuzda besleyecektik. Yüreğimize üflenen kör düğümleri birlikte çözecektik. Atlarımızı içimizde koşturacaktık dörtnala. Duman tüten dağlarımızda türküler söyleyecektik. Gece yürüyüşlerimiz olacaktı kendi göğümüze doğru. Yıldızlar avuçlarımıza düşecekti. Zeytin kokulu kandiller aydınlatacaktı hanelerimizi. Bedenimiz çarmıha gerilse de ruhumuz göğe yükselmeyi tercih edecekti. Yorulsak da yorsalar da yolu asla terk etmeyecektik. Kaygan da olsa zemin, ayakta kalabilmeyi becerebilecektik. Yolun sonu görünse de dünyaya meydan okumadan ve bedel/ini öde/t/meden gitmeyecektik...

Oysa beraber yürüdüğümüz patika yolların ayaklarımızı öpmekten dolayı yaralar açtığını benim kadar sen de biliyorsun. Uzun soluklu yürüyüşler için bir ağacın altında gölgelenecek kadar da olsa durmamın önemini. Hakikat güneşinin üzerimize daha bir parlak doğması için asil bir duruşun sergilenmesi gerektiğini...

Ancak sen de biliyorsun heybemizdeki heybetli duruşun gitgide örselendiğini. Postürümüzün süreç içinde bozulduğunu. Omurgamızın kambur olmasından dolayı tüm vücut azalarının etkilendiğini. Gerçekler ile gölgelerin savaşında güçlü olduğumuz hâlde durmamız gereken yerleri terk etmekten dolayı savaşı kaybettiğimizi. Delillerimiz olduğu hâlde savunamamaktan duruşmaları kaybettiğimizi, iddia ettiğimiz yerden vurulduğumuzu, davamızdan da sevdamızdan da tek celsede nasıl boşandığımızı...

Sanırım böylesi durumlarda köşeye çekilmek gerekiyor sessizce. "Her insanın problemlerinin kökeninde kişinin bir odada sessiz ve yalnız bir şekilde oturamaması vardır." diyen Blaise Pascal aslında bu cümlesindeki "oturamaması" kelimesini "duramaması" şeklinde kullanmış olsaydı tam da bizim durumumuzu anlatmış olurdu. Dört elif miktarı yürüyüşler için yola koyulsak da durmalıyız artık kendi durağımızda bir tahiyyat miktarı kadar.

Anlamak için de anlatmak için de durmalıyız. Zira durmak hem anlamak hem de anlatmaktır. Kimi zaman durmak bir kitap gibi anlamlı hâle gelir. Kimi zaman bir duruş sergilemek tokat gibi iner insana. Durmak da bir eylemdir. Sessizlik gibi görünse de aslında çok sesli bir korodur. Durmak, mola vermek değildir. Durmak yürüyüşe dâhildir. Durmak duruşa ebediyet/sonsuzluk katmaktır. Miraçta durur gibi. Huzurda durur gibi. Arafat'ta durur (vakfe) gibi. Bayrama kavuşabilmek için durmak gerekiyor.

Durmak gerekiyor... Bir şeyi iyice anlayabilmek (vukûfiyet), idraklerin ulaştığı son mertebede (mevkıf) durup (vakfe) kavrayabilen (vâkıf) olmak için. İnsanlar akın akın giderken hatta kan ter içinde koşarken tek başına da olsa durmak, "durun kalabalıklar" demek gerekiyor. Zamanın sırrına vâkıf olmak (vukûf-ı zamânî), dikkatleri bir noktada toplayıp zihin dağınıklığını önlemek (vukûf-ı adedî), gafletten sıyrılıp kendini daima Hakk'ın huzurunda bilmek (vukûf-ı kalbî), ne dediğini ne demek istediğini ne hissettiğini ne istediğini anlamak için durmak gerekiyor.

Ahitte durmak, akitte durmak, vakitte durmak, vaktinde durmak hatta vaktin durması ile karşı durmak, hazır olda durmak, saygıya durmak deyimleri yanında hassaten "durmak" kavramı üzerinde durulması gerekiyor.

Durmak iç sesinin, "Dur da anla bi!", "Duruyorum, yola devam etmiyorum." demesidir. Kudurmak için değil durulmak için, aynı yerden vurulmak için değil yeniden kendini kurmak için, anıları tazelemek için değil ânı anlamak (understanding, ver stehen), gidişatı anlamlandırmak, hayatı yeniden an/la/mlandır/mak (episteme, vukufiyet) için. Hatta odada yalnız başına belirli bir noktaya yorulmadan yoğrularak nazar etmek/gözü dikmek/gözlemlemek, geleceğe dair ısrarlı bir intizar içinde olmak ve ilimler, bilimler, ihsaslar, ilhamlar, esinler ve epistemeleri bir araya getirip bir nazariye geliştirmek için durmak gerekiyor...

Durmak zorundayız... Ayakta kalabilmek (to stood) için... Düşük yapmamak adına... Durulmuş düşüncelerin neşvünema bulması için... Duyularımızı, duygularımızı duyurabilmek için... Araf'ta kalmamak adına bir lahza da olsa Arafat'ta vakfeye durmak için... Hayra hizmet adına arif olanların kurduğu, vâkıf olanların kondurduğu vakıflarda kendimizi bulmak için... Akıp giden zamana karşılık doğruları, gerçekleri, iyilikleri, esenlikleri akıp giden bir sele (sadakayı cariyeye) dönüştürmek için...

Durmak zorundayız... "Bu gidiş nereye?" Sorusunu sorma cesaretini yüklenip bu gidiş/ata "dur bir dakika!" demek için. Ayazda kalakalmış kalabalıklara bu gidişin çıkmaz sokak olduğunu söyleme sorumluluğunda bulunarak "Durun!" demek adına. Dünyanın gidişatını durdurmak için. Kifayetli kimliğimizi, basiretli bakışımızı, ferli ferasetimizi, ince vukûfiyetimizi, vakurlu kulvarda onurlu duruşumuzu sergilemek için önce durmak zorundayız... Elest âleminde vermiş olduğumuz misakın/sözün arkasında durmak için. Cümleye başlamak, cümleyi kurmak, cümleyi bitirmek, her bir durakta/noktada soluk almak ve cümle âleme sesimizi duyurmak için durmak zorundayız...

Durmalısın... Şayet durursan, kendine misafir olmanın ve ilahi ikramlara gark olmanın güzelliğini fark edersin. Ölmeden önce ölmenin matemini, yeniden doğmanın sevincini yaşar, kendin ile arana ördüğün duvarları yıkar, karanlık dehlizlerini aydınlatırsın. Slow bir şarkı eşliğinde dansa kaldırırsın kendi kendini. Kendi yüzüne dönersin. Çentik atarsın doğrularına, üstünü çizersin yanlışlarının. Yeniden kalıba alırsın düşüncelerini. Keskinleştirirsin bilincini. El değmemiş esinlerini pencereden uçurursun gökyüzüne. Kaybolan sekinet/huzur, Tanrı misafiri gibi kapıdan içeri girer ve tüm hücrelerini kaplar...

Çölün ortasında da olsan, durmak anlamsız gibi gelse de durmak gerektiği bilincini zihninde terütaze tutarsan topuklarının altında kesintisiz bir zemzemin doğuverdiğine şahitlik edersin. Anlamlı bir durmanın akabinde nereden/nasıl geldiğine şaşırdığın envaiçeşit rızıklarla rızıklandırılırsın. Âlemlere mümtaz kılınır nice kelimelere gebe olursun. Duyarlı bir duruşun sonucunda adın da hanen de tarihe kazınır, şerefyap olursun.

O hâlde dura dura, özümseyerek okumalıyız hayatı. Duraklarımız olmalı ve her bir durakta derin derin nefes almalıyız. Duru bir zihin ile durdurmalıyız dur/a/mayanları, durul/a/mayanları. Bozuk düzeni elimizle, dilimizle ve kalbimizle düzeltmek için durmak zorundayız...

Rabbim!
Beni durdur.
Sadece beni değil dur/a/mayanları da durdur.
Beni durult!
Durulmayanları da durult.
Duru bir zihin ver.
Durula köpüklü esvabımı.
Duruşuma duruş kat.
Dura dura okut kâinat kitabını.
Her bir durakta nefesime nefes kat.
Düşmanıma, "karşı bir duruş" sergileme gücü ver.
Dostuma saygı duruşunu öğret.
Rabbim!
Eziyet veren her bir engeli yoldan kaldırmak için beni durdur
Bir yetimin başını okşamak için beni durdur
Bir çiçeği koklamak için beni durdur
Uzun soluklu bir yürüyüşü sürdürebilmek için beni durdur.
Durmanın yürümeye dâhil olduğunu fısılda kulağıma.
Büyük duruşmadan duraksamadan çıkart beni felaha... ■

Deneyimden Sonra: Ekolojik Duyarlılık

ALİ GÜNEY

SON ZAMANLARDA "DENEYİM" KELİMESİNİ NE SIKLIKLA DUYUYORSUNUZ? Bir beyaz eşya satın alırken, bir sokak festivalinde yürürken, çağdaş sanat müzesi gezerken, deneyim sözcüğü sıklıkla karşımıza çıkıyor. Bu bir satış tekniği mi? Yoksa bir paradigma değişikliğine şahitlik mi ediyoruz?

İnsanoğlu yaşadığı devirlere isimler verir ve genellikle bu adlandırmalar önemli bir olayın ardından gerçekleşir. Jeoloji bilimine göre de dünya tarihinin belirgin dönemlerden oluştuğunu görürüz. Toprak oluşumunun özelliklerine göre yapılan sınıflama söz konusu. Ancak jeolojik etkinin tespit edilmiş etki süresinin yanı sıra yeni bir "etki" süreci değiştiriyor. Bu etki, insanoğlu etkisidir. Doğal yollarla aşınması uzun yıllar sürecek olan toprak miktarı, üretim maksadıyla çok daha kısa bir sürede yer değiştirebiliyor ve bu durum doğanın denge unsurlarını etkileyebiliyor (Bkz: Rusya/Mir Elmas Madeni). Bu konuda Paul J. Crutzen'in armağanı bir kavram var: "antroposen". Konuyla ilgili literatür gün geçtikçe artsa da antroposeni, insan etkisinin olduğu çağ, olarak belirtebiliriz.

Peki, antroposen bize ne vadediyor? Üretim modellerinde doğa ile olan ilişkimizi yeniden sorgulamamızı.

Max Planck Enstitüsünde yürütülen bir çalışmayı örnek verecek olursam, fotosentezden elektrik üretimi sağlamak mümkün mü sorusundan hareketle mevcut elektrik üretim biçimlerimizi değiştirecek ilginç deneyler yürütülüyor. Ortaokul fen bilgisi derslerimizi anımsayalım. Fotosentez, bitkilerin ve diğer organizmaların ışık enerjisi ile organik besin üretimi yaptığı kimyasal bir olaydır. Yaşamımızı sürdürmek için hayati öneme sahip fotosentez denklemi, gündelik hayatımızdaki elektrik tüketimi için bir formül olabilir mi? Heyecan verici bir araştırma. Yanı sıra, bu hayal gerçekleşirse enerji elde etmek için santrallerin çevresel etki değerlendirmelerini hazırlamak zorunda kalmayabiliriz.

BELLEK: İNSAN VE ÇEVRE

İnsan, yaşamını sürdürdüğü ortam olan çevre ile iki çeşit etkileşimde bulunmaktadır. Hayatta kalabilmek ve bir şeyler üretebilmek için hem çevreyi kullanmakta hem de yaşamını sürdürme, bir şeyler üretme ve bu ürettiği şeyleri tüketmesi sonucu çevrede atıklar oluşturmakta, çevrenin de bu atıkları özümsemesini beklemektedir. Bu süreç sonucunda insanoğlu hem çevreyi kullanmakta yani çevreden yararlanmakta hem de gerçekleştirmiş olduğu faaliyetler sonucu çevreyi etkilere ve/veya değişimlere uğratmaktadır (Durman ve Önder, 2015).

19. yüzyılda ortaya çıkan ekolojizmin kökenleri büyük ölçüde Haeckel'in biyolojiye bütüncül yaklaşımında aranabilir. 1866 yılında Generelle Morphologie adlı eserinde ilk kez ekoloji kavramını kullanan Haeckel, bu kelimeyi organizmalar ve onların çevreleri arasındaki ilişkiyi ortaya koyan bir bilim olarak kullanmıştır (Erol, 2017,s.264).

Aldo Leopold'ün 1949'da A Sand County Almanac (Bir Kum Yöresi Almanağı) adıyla yayımlanan eseri, Rachel Carson'ın 1962'de yayımlanan Silent Spring'i (Sessiz Bahar) ve Murray Bookchin'in 1964'te yayımlanan Ecology and Revolutionary Thought (Ekoloji ve Devrimci Düşünce) adlı makalesi ekoloji düşüncesine dair kuramsal tartışmaların zemin metinleri olarak değerlendirilebilir. (Oral, 2018, s.15).

İnsanoğlu varlığını devam ettirebilmek için çevreye ve çevresel kaynaklara kesintisiz bir şekilde bağlı ve bağımlıdır. Çünkü söylendiği üzere, insanoğlu çevrede hayatını sürdürmekte, çevrede hayatını biçimlendirmekte ve ihtiyaçlarını zorunlu bir şekilde canlı ve cansız çevreden karşılamaktadır. Kısaca, çevre veya çevresel kaynaklar insanoğlunun varlık sebebidir (Gül, 2013).

İnsan-çevre etkileşiminde, çevrenin göz ardı edilmesi değil, ekonomik ilkelerin çevreyle ilgili unsurlara uyumlu bir hâle getirildiği "ekolojik modernleşme" de ilgi gören bir yaklaşımdır. İnsan-çevre ilişkisi başta olmak üzere, insanoğlunun bu konuları entelektüel bir uğraş olarak ele almasında filozofların önemli bir yeri olmuştur. Çünkü tabir yerindeyse hengâme çevre sorunları üzerinden çıkmaktadır. Doğanın sınırlı varlığı, ekonomik dengeler, kirlenmekte olan ve yaşlanan bir dünya, karşılanması gereken ihtiyaçlar, yanı sıra hastalık sayısındaki artış, politikacıların tutumu gibi birçok başlık üzerinden ilerleyen tartışmalarda çevre sorunlarının sebepleri, etkileri göz önünde bulundurulmaktadır. Ekolojik hareketlerin bir tartışma unsuru olmasında toptan bir değerlendirme anlayışı yattığını belirtmeliyim. Feyerabend'in deyişiyle, "Olayların toplama tarzda ele alınması insan hareketlerinde çok açık bir şekilde görülür." (Feyerabend, 2017, s.247). Günümüzde de bu yaklaşıma şahit oluruz.

DÖNÜŞEN ALIŞKANLIK

İnsanoğlunun keşfetme merakı, gündelik yaşam alışkanlıklarını dönüştürüyor. Teknolojik ilerlemeler, çevre ile olan ilişkimizi sorgulatıyor. Ancak sanat çevresinde de "deneyim" üzerine çevre odaklı bir bakışın geliştiğini vurgulamak mümkün. Sanatın ve bilimin birbiriyle etkileşiminin bir yansıması

olarak ele alınabilen bu durum, doğanın varlığını hatırlatmak için teknoloji/bilim unsurlarının kullanılmasını öncüllüyor. Yukarıda değindiğimizin aksine, deneyimlemek ise, toptancı bir anlayıştan ziyade bireyselliğe vurgu yapıyor. Şöyle ki, bir sanat müzesine girince alanda yer alan eserlerin yanı sıra o eserle bağ kurmanız, fiziksel bir temas kurmanız gerekiyor. Ayakkabılarınızı çıkarıp sanatçının önerilerine uyarak sanat eserini "deneyimliyorsunuz". Sanat eserinin alımlanma biçiminin tarihsel süreçte geçirdiği evreler göz önüne alındığında "ekolojik duyarlılık" yeni bir bakış alanı olarak öne çıkıyor. Bu bireysel öğrenme, toplumsal duyarlılığın da önemli bir adımı. Böylelikle, ötekini anlamanın bir formülünü öğrenmiş yahut yeniden hatırlamış olabiliyorsunuz. (Bkz: 16. İstanbul Bienali)

Doğanın varlığını yeniden hatırlamamız ile tüketim tercihlerimizde bir değişiklik olması, pandemi sürecinin bütün dünyayı etkilemesiyle, sanal olanın varlığını hatırlattı yeniden. Peki, ama sanal olanın sunduğu deneyimleme, öğrenme biçimlerimizi, tüketici özelliklerimizi, davranışlarımızı nasıl değiştirecek? Ekolojik duyarlılığa yeni alışmıştık oysa.

Elbette ki, bilimsel ve teknolojik gelişmeler ülkeler arasındaki rekabetin artmasına sebep olmuş ve iktisadi kalkınmanın temel yatırım araçlarından biri olarak "insan", bilginin sahibi, üreticisi olarak görülmektedir. Bilimsel süreçlere ve düşünme yöntemine sahip bireyler toplumsal kalkınmanın sağlanmasında değerli roller üstlenirler. Bununla birlikte bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yaşadığımız dünyayı daha da güzelleştirmesi doğal olarak beklenmektedir. Ne yazık ki, çevreye dair bir farkındalık, çevreye karşı bir hassasiyet konusunda ortak bir kanı olarak duyarsızlığımız akla gelmektedir. Bu ikilemin sanat eserinde/müzede/sanal bir mecrada bir deneyim alanı olarak sunulması, kişinin kültürel sermayesi bağlamında ekolojik keşiflere yer verecektir. "Deneyimleme" ile birlikte, bu duyarsızlık yerini çevrenin hükümranlığına bırakır mı? Bir paradigma değişikliğinin sancılarını hissettikçe alışkanlıklarımız dönüşür mü? Ekolojik duyarlık yeni bir deneyim sahası olarak kalır mı? Yoksa öznenin ekolojik alanda daha bilinçli olduğu yeni bir kimlik inşası mı gözlemleriz?

İnsanlığın büyük resmi antroposen devrinde yeniden çiziliyor. Michelangelo, "insan resmi elleriyle değil, aklıyla yapar" demiş. Teknik ilerlemeler hayat pratiklerimizi değiştiriyor. Deneyimlerken bir sonraki aşamayı da hayal ediyoruz. Büyük bir hatırlama dürtüsü peşimizde. Sanki o esnada dünya fısıldıyor: "Sana eşlik eden hikâyeni hatırla."

Aslında deneyim, bir hikâye oluşturmaktan başka nedir ki? Ve hikâyeler bizi birbirimize bağlamaz mı? Tıpkı içinde yaşadığımız çevre gibi. ■

BAŞVURU

- Adorno, T. W. (2009). Kültür Endüstrisi- Kültür Yönetimi. (Çev. N. Ülner- M. Tüzel- E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Burke, P. (2008). Kültür Tarihi. (Çev. M. Tunçay). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Durman, M. ve Önder, H. (2015), Doğal Kaynaklar ve Çevre Ekonomisi, Ekin Basım Yayın Dağıtım: Bursa.
- Erol, A, M. (2017), Creating an Ecological Society: Thinking the Ecology with Anarchism, İdealkent Issue 21, Volume 8, 259-291.
- Feyerabend, P. (2017), Yönteme Karşı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Gül, F. (2013),İnsan- Doğa İlişkisi Bağlamında Çevre Sorunları ve Felsefe, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S: 14, ss. 17-21.
- Oral, E. (2018), Murray Bookchin ve Toplumsal Ekoloji, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Varlık Ve Zaman; Heidegger

MUSTAFA İBAKORKMAZ

KADİM ONTOLOJİK PROBLEM

Delphi tapınağının girişinde yazan "nosce-te-ipsum" (kendini bil) ifadesi bir dinin mensuplarına yönelik emir kipinde bir ifade. Ama aynı zamanda tüm insanları kapsayan bir problemin göstergesi. İnsanoğluna kendi mahiyetini sorgulamaya yönelik cezbedici bir davet. Varlık problemi ontolojik açıklama yönüyle din alanına girerken, bireysel arayış bakımından felsefenin kaçınılmaz konusu.

Böylesi kışkırtıcı bir davete, varlığının neliğini merak eden, kendi mahiyeti hakkında soruları olan, cevap arayan insanın duyarsız kalması imkânsızdı. Zaten filozoflar da kendini bilme yolculuğunun maceraperest yolcuları olarak bu soruya bir şekilde muhatap oldular. Sonuç olarak varlık konusu felsefenin kadim sorunlarından biri oldu. Geçmişe baktığımızda varlık hakkında bilgi sahibi olmak, varlığı algılamak uğruna büyük çabalar verildiğini görüyoruz. Varlık konusunu açıklamak için verilen her cevap, adeta varlığın ne olmadığını gösteren bir kanıt ortaya koyuyor. Böylece varlık cevapsız kalmaya devam ederken yeni sorular ortaya çıkıyor, çözüm arayışları çözümsüzlüğü giderek bir kördüğüm haline getiriyor.

MARTİN HEİDEGGER

Son yüzyılın en tartışmalı filozoflarından biri şüphesiz Martin Heidegger'dir. Heidegger, 26 Eylül 1889'da Almanya'da Baden eyaletinde doğdu. Çocukluk yıllarından itibaren dinî konulara ve felsefeye merakı, eğilimi vardı.

Heidegger, Freiburg Üniversitesinde Katolik ilahiyatı ve Hristiyan felsefesi eğitimi gördü. 1914 yılında ilk çalışması olan ve aynı zamanda doktora tezi, "Psikolojide Yargı Kuramı" ile dikkatleri çekti. 1923'te Marburg Üniversitesinde profesör oldu. 1927 yılında bu yazının konusu olan "Varlık ve Zaman" adlı ünlü eseri yayımlandı. Varlık ve Zaman, yayımlandığı tarihten itibaren yalnızca varoluşçu felsefe değil, 20. yüzyıldaki bütün felsefe tartışmaları üzerinde etkili oldu.

1933 yılından itibaren Nazilerin iktidara gelmesiyle birlikte Heidegger Nazi Partisi'ne katıldı. Bu dönemde Freiburg Üniversitesinde rektör oldu. Heidegger'i üzerinde çok durulan bir isim yapan, felsefe alanında ortaya koyduğu düşünceleri kadar yaşadığı dönemle ilgili olarak takındığı politik tutumdur. Nitekim Heidegger yaşadığı dönemde bu nedenle üniversitedeki derslerine ara vermek zorunda kaldı. Sonrasında ise Nazizm ve Antisemitizm üzerine düşünceleri nedeniyle tartışma konusu olmayı sürdürdü.

Nazilere katıldığı gerekçesiyle 1945'te üniversiteden uzaklaştırıldı. Ancak 1952'de yeniden üniversiteye dönebildi. Geçmişinde yer alan bu kariyer nedeniyle tartışılan bir isim olsa da teorik çalışmaları değerini korumuş ve felsefe açısından önemini muhafaza etmiştir.

Bu konunun politik yanı bir kenarda tutulmak kaydıyla bir önemi olduğu açık. Tüm düşünürlerde olduğu gibi, yaşadığı çağ ve içinde bulunduğu koşullar Heidegger'in düşüncelerinin arkaplanını oluşturan önemli bir unsurdur. İkinci Dünya Savaşı koşullarında varlığın sorgulanması, sorunsuz normal zamanlarda böyle bir sorgulamanın sonuçlarından daha çarpıcı olacaktır.

HEİDEGGER'İN DİLİ

Heidegger'i önemli yapan hususlardan biri şüphesiz onun dilidir. Ele aldığı konu böyle bir dili gerekli kıldığı için mi, yoksa özgün olma konusunda özel bir gayretten dolayı mı böyle bir dil geliştirdiği konusunda kimilerini tereddüde düşürür. Varlığın dili olarak gördüğü dili, adeta yeniden üreterek kullanır. Anlamla ilgili düşünceleriyle birlikte düşünüldüğünde kendine ait felsefi bir dil oluşturmasının kendince mantıklı açıklamaları vardır. Varlığı, dilde zamana bağlı bir eylemi dile getiren Dasein kavramı üzerinden anlamaya ve açıklamaya çalışması en dikkat çekici yaklaşımlarından biridir. Sırf bu fiil üzerinden var oluş ve zaman arasında mantıklı bir ilişki kurduğu rahatlıkla görülebilir.

Dil konusunun önemi düşüncenin ifadesinin yanı sıra anlam ve yorum konusunda da karşımıza çıkar. Heidegger'in Varlık ve Zaman'da geniş bir şekilde yer verdiği konulardan biri de anlam ve yorum konusudur.

Heidegger'in Varlık ve Zaman'da kullandığı dilin çarpıcı yanlarından biri de hemen hemen her paragrafta insanı düşüncelere sürükleyen aforizmalarla dolu olmasıdır.

VARLIK VE ZAMAN

1912 yılında çalışmalarını yazıya aktarmaya başlayan Heidegger, 1970'e kadar faal bir düşünce ve yazı hayatı yaşadı. Birçok makalesi, ders notları bulunuyor. Tüm eserleri 16 cildi buluyor. Bunların yanı sıra tüm metinleri kitaplaştığında aşağı yukarı 57 cildi bulacağı tahmin ediliyor.[1]

Varlık ve Zaman dilimize çevrilmeden önce heyecanla beklenen bir kitaptı. İlk olarak İdea Yayınevi tarafından Aziz Yardımlı çevirisiyle 2004 yılında yayımlandı. Daha sonra, 2006 yılında Kaan H. Ökten tarafından bir başka çeviri Agora Kitaplığı yayınları arasından çıktı. Bu iki yayın Varlık ve Zaman'ı iki farklı çeviriyi karşılaştırarak okuma imkânı sundu. Heidegger kitabı "Dostluk ve hayranlık ile Edmund Husserl'e adanmıştır." diyerek hocasına ithaf eder.

Heidegger, 1927 yılında yayımladığı Varlık ve Zaman adlı başyapıtına Platon'dan yaptığı "Açıkça anlaşılıyor ki, 'varolan' ifadesini kullanırken, tam olarak ne demek istediğinizi uzunca zamandan beri biliyorsunuz ve hatta ona aşinasınız. Bir zamanlar biz de biliyorduk, ama artık tereddüte düşmüş durumdayız." alıntısıyla başlar. Hacim olarak oldukça kapsamlı olan kitapta Heidegger, "Her ne kadar çağımızda 'metafiziği' tasvip etmek bir ilerleme kabul edilse de, varlık sorusu günümüzde artık unutulmuştur." der. Böylelikle bir zamanlar bildiğimiz, sonrasında hakkında tereddüte düştüğümüz ve giderek unuttuğumuz varlık sorusunu yeniden hatırlar, gündeme getirir ve hatırlatır. "Platon'a atıfta bulunmak suretiyle Heidegger aslında Batı felsefesi çerçevesinde bu probleme yaklaşacağını anlatmak istiyordu. Batı felsefesi içinde kalarak, varlık problemini yeniden sorgulamak, onun varlık tarihini tahrip etme planıydı. Çünkü

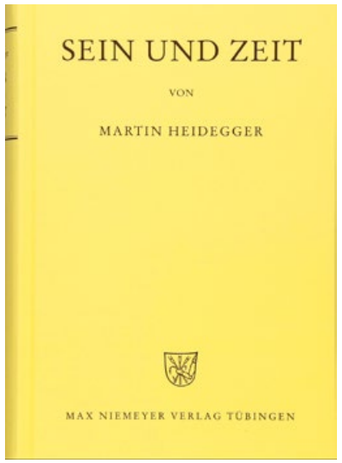
1 Georg Steiner, Heidegger (çev. Süleyman Kalkan) Vadi yay., sf. 15.

ona göre, varlık tarihseldir; bu nedenle, geçmişle hesaplaşmak gerekliydi."[2]

Almanca'nın istisnai fiillerinden biri olan "Sein" fiilinden hareket ederek giriştiği bu serüvende felsefenin öteden beri kurcaladığı iki meseleyi birlikte ve ilişkilendirerek ele alır. İki zor meseleleye, bir başka zor problem açısından yaklaşır. Varlık ve zaman yeterince çözümsüz konular olarak ortada dururken Heidegger buna üçüncü bir boyut ekler. Bu üçüncü boyut anlamdır. Dolayısıyla anlam ve yorum gibi meseleyi dallandırıp budaklandıran bir yolculuğa çıkar. Bu yolculukta Batı felsefe tarihindeki birçok isimle deyim yerindeyse hesaplaşır. Düşüncesinin arka planını oluşturan önemli etkenlerden biri hocası Edmund Husserl'in fenomolojisidir.

Heidegger'e göre "Varlığı tanımlarken kendimizi ve geleceğimizi de kavradığımız; kavradıklarımızı bir dünya içine yerleştirirken onların yerlerini, konumlarını ve anlamlarını kendisine göre tayin ettiğimiz temel bir zemini teşkil ettiği içindir ki ontoloji, çağın şekillendirdiği varlık algılarının sorumlusu olarak kendisine referans verilen veya kendisinden (bazen de kavramlarından) uzaklaşılan bir disiplin olmaktadır."[3]

Varlık ve Zaman'ın içindekiler bölümüne göz gezdirildiğinde bile insan nasıl bir gayya kuyusuyla karşı karşıya kaldığını rahatlıkla anlayabilir. Kitap bölümler, kısımlar ve ayrımların altında yer alan alt başlıklardan oluşur. Varlık sorusunun zorunluluğundan başlayarak, varlığın anlamı, ontoloji tarihi, fenomen ve logos kavramları üzerine bir yolculuk vardır. Ontolojiden hermenötiğe, zamana, mekâna, imlere kadar birçok konu kitap boyunca karşımıza çıkar. Lakırtıdan meraka, müphemlikten Nietsche'nin "düşkünlüğü"ne oradan dünyaya "fırlatılmışlık" algısına kadar felsefenin çeşitli konuları arasında sorgulayıcı bir gezi söz konusudur.



SONUÇ NİYETİNE

Böylesi hacimli ve düşünce dünyasını etkileyen bir kitabın herhangi bir inceleme yazısında hülasa edilemeyeceği açıktır. Nitekim, Heidegger üzerine dünyanın hemen her yerinde akademik çalışmalar devam etmektedir. Bununla birlikte Heidegger'i konu edinen özel çalışma grupları da bulunmaktadır. Varlık ve Zaman adlı eseri de bu tür çalışmalar bağlamında özel bir yer tutmaktadır. İçeriğindeki konu zenginliği ve Heidegger'in konuları ele alışındaki özgünlük düşünüldüğünde, Varlık ve Zaman'ı anlama çabalarının daha uzun süre devam edeceği açıktır. Şu ana kadar yapılan kitap ve makale çalışmalarının oluşturduğu külliyat, yazar ve kitap hakkında söylenecekleri daha da zorlaştırmaktadır. Fakat Varlık ve Zaman en temelde neyi anlatıyor sorusuna cevap vermek gerekirse şu söylenebilir. "Heidegger'in amacı, Kartezyen geleneğe bağlı olan epistemoloji temelli düalist varlık anlayışını yeniden yorumlayarak (tahrip ederek), yerine ontoloji temelli varlık kuramı geliştirmekti. Bu amacını Varlık ve Zaman adlı eserinde gerçekleştirerek çağımızın varlık kuramlarını etkiledi."[4] Bu cevap elbette konu ile ilgili muhtemel cevaplardan yalnızca biridir.

Varlık ve zaman konuları neticede hakikatine erişmenin imkânsız olduğu konular. Varlığı anlama çabası her medeniyetin, tarih boyunca büyük beyinlerinin kendine vazife edindiği konuların belki en başında gelmektedir. Martin Heidegger söyledikleriyle Batı'yı ve modern insanı elbette etkilemiştir. Fakat varlık meselesi İslam medeniyetinin öteden beri derinlemesine tartıştığı meselelerden biridir. İbn Arabi başta olmak üzere, varlıkla ilgili sarsıcı, karmaşık ve derinlikli eserlerini tanımış olmak Heidegger'in Varlık ve Zaman adlı eserini okurken insanı hiç de şaşırtmıyor. Kaldı ki, varlık ve zaman problemiyle Heidegger üzerinden tanışanların bir de dönüp mezkur külliyata bakmaları meselenin derinliklerine dalmak için iyi bir fikir takibi olacaktır.

"Nosce-te-ipsum" sözünü naklederek başlamıştık. "Kendini tanıyan rabbini tanır." hadisinden hareket ederek geliştirilen bir düşünce dünyamız olduğunu burada hatırlamak gerekiyor. Bunun yanı sıra "Her **an** şe'nde **olan**" ve "**ol**" dediğinde her şeyin oluverdiği tek, her şeye varlığını veren mutlak bir **Varlık**'a inanılan bir coğrafyada yaşıyoruz. Bu açıdan bakıldığında Heidegger her ne kadar Batı'nın geçmişinden ve içinden konuşuyor olsa da, "Lâ Mevcude İllallah" diyen dervişlerin yaşadığı bu coğrafyada eksiğiyle gediğiyle daha iyi anlaşılması ihtimali var... ■

2 A. Kadir Çüken, Heidegger'de Varlık ve Zaman, Asa yay., sf. 37.

3 Yrd. Doç. Dr. Özlem Duva, Aristoteles'ten Heidegger'e Varlığın Çok Anlamlılığı ve Pratik Bağlamdaki Önemi, ETHOS, Ocak 2015, sf. 49.

4 A. Kadir Çüken, Heidegger'de Varlık ve Zaman, Asa yay., sf. 14

Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları

Başkâtib-zâde Râgıb Bey Muhtasar Mecmû'ası

KAYSERİ BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
1869